



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Der Film und die psychologischen Dispositionen der
Weltgesellschaft – Kracauer im Zeitalter der Superhelden“

verfasst von / submitted by

Christoph Topitschnig BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien, 2018 / Vienna 2018

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

A 066 582

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Masterstudium Theater-, Film- und Medientheorie

Betreut von / Supervisor:

Mag. Dr. Claus Tieber

Vorwort & Danksagung

Die Idee für diese Arbeit hat ihren Ursprung im Seminar *Die Wahrheit im Profanen. Mit Siegfried Kracauer im Kino*, das 2008 von Univ.-Prof. Dr. Elisabeth Büttner, M.A. gehalten wurde. Mit immenser Begeisterung vermittelte sie Kracauers ungewöhnliche Ideen und veränderte damit meine Sichtweise gegenüber dem Medium Film. Aus diesem Grund gebührt ihr auch über ihren frühzeitigen Tod hinaus mein Dank.

Siegfried Kracauer hat zwar einen gewissen Einfluss auf die moderne Filmwissenschaft ausgeübt, doch wird er meiner Meinung nach weiterhin unterschätzt. Ich denke, dass seine Ideen noch weit mehr Potential haben, als es den Anschein hat. Die vorliegende Arbeit soll einen Beitrag zu einem verbesserten Verständnis von Kracauers Werk leisten.

Ich möchte mich bei meiner Familie für ihre Geduld und Unterstützung bedanken. Außerdem gilt mein Dank Herrn Mag. Dr. Claus Tieber, Privatdozent, bei dem ich mich sehr gut betreut gefühlt habe und der mir mit Fachgesprächen und Hinweisen oft weitergeholfen hat, und dabei trotz meiner übereifrigen Fragen nie die Geduld verloren hat. Zu guter Letzt danke ich Mag. Mag. Geraldine Smetazko, die mir in der Stunde Null mit einigen wertvollen Schreibtipps und Korrekturen beigestanden ist.

Inhaltsverzeichnis

1	EINLEITUNG.....	1
1.1	ERKENNTNISINTERESSE	1
1.2	FORSCHUNGSFRAGEN	2
1.3	METHODIK UND AUFBAU DER ARBEIT.....	3
2	KRACAUERS METHODEN UND DIE CALIGARI-THESE.....	6
2.1	METHODEN.....	6
2.1.1	<i>Die filmanalytischen Methoden</i>	6
2.1.2	<i>Die soziologischen Methoden</i>	7
2.1.3	<i>Die psychoanalytischen Methoden</i>	9
2.2	ANMERKUNGEN ZUR CALIGARI-THESE	11
2.2.1	<i>Der Ursprung der These</i>	11
2.2.2	<i>Die Kultivationshypothese</i>	12
2.2.3	<i>Andere Medien</i>	13
3	DIE CALIGARI-THESE IM ZEITALTER DER GLOBALISIERUNG	16
3.1	KRACAUERS PARAMETER	16
3.2	GLOBALISIERUNG UND WELTGESELLSCHAFT.....	17
3.2.1	<i>Globalisierung</i>	17
3.2.2	<i>Weltgesellschaft</i>	18
3.3	GLOBALE PARAMETER.....	20
3.3.1	<i>Interaktion/Kommunikation</i>	20
3.3.2	<i>Exklusion/Inklusion</i>	22
3.3.3	<i>Weltereignisse</i>	22
3.3.4	<i>Weltstadt</i>	23
3.4	GLOBALES KOLLEKTIVBEWUSSTSEIN	23
3.5	DER SUPERHELDEN-FILM ALS ALLEGORIE	25
3.5.1	<i>Intertextualität</i>	26
3.5.2	<i>Transmediale Erzählung</i>	27
4	DIE GESCHICHTE DES SUPERHELDEN-GENRES	29
4.1	DIE JÜDISCHE HERKUNFT	29
4.2	DIE ANFANGSJAHRE	30
4.3	DAS SCHICKSALSJAHR 1933.....	30
4.4	DIE VIER ZEITALTER	32
4.4.1	<i>Das goldene Zeitalter (1938 - 1954)</i>	32
4.4.2	<i>Das silberne Zeitalter (1954 - 1972)</i>	35
4.4.3	<i>Das bronzene Zeitalter (1972 - 1986)</i>	35
4.4.4	<i>Das moderne Zeitalter (1986 - bis heute)</i>	36
4.5	VOM COMIC ZUM FILM	36
4.6	DER SUPERHELD UND DAS KINO	38
5	DIE PSYCHOANALYTISCHE UNTERSUCHUNG	40
5.1	DAS TRAUMA	40
5.1.1	<i>Allgemein</i>	40
5.1.2	<i>Das Trauma und der Superheld</i>	41
5.1.3	<i>Das Trauma und die Gesellschaft</i>	42
5.1.4	<i>Die Folgen eines Traumas</i>	43
5.2	VERÄNDERTE REALITÄTSWAHRNEHMUNG	44
5.2.1	<i>Realitätsersatz und Realitätsflucht</i>	44
5.2.2	<i>Fantastische und realistische Inszenierungen</i>	45
5.2.3	<i>Realitätsflucht und Realitätsersatz in der Gesellschaft</i>	48
5.3	DIE PERSÖNLICHKEITSSPALTUNG.....	51
5.3.1	<i>Die Spaltung</i>	51
5.3.2	<i>Die Spaltung und der Superheld</i>	52
5.3.3	<i>Die Spaltung und die Weltgesellschaft</i>	54

6	DIE SOZIALKRITISCHE UNTERSUCHUNG (TEIL 1): DER VERSTAND	58
6.1	DER KAPITALISTISCHE PRODUKTIONSPROZESS	58
6.2	DER SUPERHELD ALS WERKZEUG DES KAPITALISMUS	59
6.3	DER SUPERHELD UND DIE MANIPULATIVE ELITE.....	60
6.4	DER SUPERHELDEN-FILM ALS MASSENWARE.....	62
6.5	INFANTILISIERUNG ODER IDEALISIERUNG DER GESELLSCHAFT.....	65
7	DIE SOZIALKRITISCHE UNTERSUCHUNG (TEIL 2): DER KÖRPER.....	69
7.1	DER IDEALISIERTE KÖRPER.....	69
7.2	DER INDUSTRIALISIERTE KÖRPER.....	72
7.3	DER DIGITALISIERTE KÖRPER.....	74
8	DIE TRAUMANALYTISCHE UNTERSUCHUNG	76
8.1	DIE WELTSTADT ALS MODELLSYSTEM	76
8.2	DIE WELTSTADT ALS ORT DER TRAUMBILDER	77
8.3	DER SUPERHELD ALS TRAUMHAFTE WUNSCHVORSTELLUNG.....	78
8.4	DIE WELTSTADT ALS ORT DES KAPITALISTISCHEN TRAUMBILDES.....	79
8.5	SPIDER-MAN UND DIE KASTRATION DES KAPITALISMUS	81
8.5.1	<i>Raumbild/Filmbild/Traumbild-Analyse.....</i>	<i>81</i>
8.6	WEITERE INTERPRETATIONSMÖGLICHKEITEN	84
8.6.1	<i>Der Zwang nach spektakulären Angsttraumbildern.....</i>	<i>84</i>
8.6.2	<i>Die Wunscherfüllung nach Recht und Ordnung.....</i>	<i>86</i>
8.6.3	<i>Die Wunscherfüllung nach individueller Freiheit</i>	<i>87</i>
8.6.4	<i>Die Weltstadt als Angsttraum vor der Entmenschlichung.....</i>	<i>89</i>
9	DIE MYTHOLOGISCHE UNTERSUCHUNG	91
9.1	DER MYTHOS.....	91
9.2	DAS MEDIUM FILM UND SEINE MYTHOLOGISCHE NATUR.....	93
9.3	DIE NATUR DES SUPERHELDEN-FILMS.....	94
9.4	DER SUPERHELD ALS ARCHETYP	95
9.5	DER SUPERHELD ALS MYTHOLOGISCHE FIGUR.....	96
9.6	DER SUPERHELD ALS MESSIANISCHE ERLÖSERFIGUR.....	99
9.7	DER SUPERHELD ALS NEUER MYTHOS?.....	101
10	ERGEBNISSE.....	103
11	BIBLIOGRAPHIE.....	106
11.1	AUFSÄTZE UND BETRÄGE AUS WERKAUSGABEN	106
11.2	COMICS.....	108
11.3	FILMVERZEICHNIS.....	108
11.3.1	<i>Filmverweise.....</i>	<i>108</i>
11.3.2	<i>Verwendete Film.....</i>	<i>109</i>
11.4	LITERATURVERZEICHNIS	110
11.5	ONLINE-ARTIKEL	115
11.6	WISSENSCHAFTLICHE PUBLIKATIONEN.....	117
11.7	DIVERSE PUBLIKATIONEN	119
11.8	ZEITUNGSARTIKEL	120
	ABSTRACT	121

1 Einleitung

1.1 Erkenntnisinteresse

Das Ziel der Arbeit ist es, unter Anwendung von Siegfried Kracauers Film- und Gesellschaftsanalysen, eine Untersuchung von Superhelden-Filmen durchzuführen. Es gilt herauszufinden, ob dadurch Rückschlüsse auf die psychologischen Dispositionen einer *Weltgesellschaft*¹ möglich sind.

Der deutsche Medientheoretiker Siegfried Kracauer untersuchte die Filme der von 1919 bis 1933 existierenden Weimarer Republik.² In seiner Analyse des Films *Das Cabinet des Dr. Caligari* (D 1920, R: Robert Wiene) beschreibt er die symbolische Bedeutung der Titelfigur.³ Caligari, ein manipulativer Verbrecher, der einen Schlafwandler dazu zwingt, Morde zu begehen, ist für Kracauer als eine Vorahnung Adolf Hitlers zu verstehen. Ähnlich wie Caligari habe auch der deutsche Diktator durch seine Reden und Propaganda die Bevölkerung dazu verleitet, Morde zu begehen.⁴ Basierend auf dieser Beobachtung stellt Kracauer die These auf, dass sich anhand des Mediums Film das psychologische Grundmuster einer Gesellschaft, sogar das einer ganzen Nation, feststellen lässt.⁵

Ob Filme das psychologische Muster einer Gesellschaft tatsächlich widerspiegeln, oder sich von ihnen Tendenzen ableiten lassen, soll in dieser Arbeit anhand des Superhelden-Filmes eruiert werden. Es gilt herauszufinden, ob Kracauers Ansatz auf die Gegenwart anwendbar ist. Aufgrund ihres enormen internationalen Erfolges wird das genannte Genre als Untersuchungsmaterial herangezogen. Diese Arbeit konzentriert sich aus Gründen des Umfanges ausschließlich auf den US-amerikanischen Superhelden-Typus.

¹ Der Begriff Weltgesellschaft ist auch als Synonym für die globale Gesellschaft zu verstehen. Vgl. Stichweh, Rudolf, „Weltgesellschaft“, in: *Bonner Enzyklopädie der Globalität*, Hg. Ludger Kühnhardt/Tilman Mayer, Wiesbaden: Springer VS 2017, S. 549-561.

² Vgl. Kracauer, Siegfried, *Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag 1984.

³ Vgl. ebd., S. 79.

⁴ Vgl. ebd.

⁵ Vgl. ebd., S. 11f.

1.2 Forschungsfragen

Zu Beginn des 21. Jahrhunderts haben Superhelden-Filme sowohl einen noch nie dagewesenen finanziellen Erfolg als auch gesellschaftliche Akzeptanz erlangt. Zwar gab es bereits zuvor erfolgreiche Comicverfilmungen, jedoch nicht in diesem Ausmaß. Alleine die Produktionen der Marvel Studios haben in den letzten neun Jahren mehr als zwölf Milliarden Dollar eingespielt.⁶ Das wirft die Frage auf, worauf sich dieser anhaltende Zuspruch unter den Kinobesuchern gründet.

In den Medien finden sich viele Erklärungsversuche für dieses Phänomen, insbesondere der Terroranschlag vom 11. September 2001 in New York wird häufig als Ursache präsentiert.⁷ Tatsächlich ist seit dem Ereignis die Anzahl der Superhelden-Filme und deren Popularität kontinuierlich gestiegen.⁸ Da 9/11 eine entscheidende Zäsur für die globale Gesellschaft darstellt, wird in der vorliegenden Arbeit auch auf dessen traumatisierende Auswirkungen eingegangen. Dieser Aspekt wird unter der Heranziehung von Siegfried Kracauers Methoden und Beobachtungen betrachtet, die dabei als Anleitung dienen, um psychologische Dispositionen wie Wünsche, Ängste und Hoffnungen zu entschlüsseln.

Folgende Forschungsfragen gilt es daher zu behandeln:

1. Sind Kracauers Film- und Gesellschaftsanalysen auch auf den Superhelden-Film und die heutige Gesellschaft übertragbar?
2. Worauf gründet sich das steigende Interesse des Publikums an fiktiven Superhelden?
3. Welche psychologischen Dispositionen enthüllen Superhelden-Filme über die Gesellschaft?

Um diese Fragen beantworten zu können, benötigt es verschiedene Untersuchungsmethoden.

⁶ Vgl. Rodriguez, Ashley, „Marvel takes Hollywood: Nine years, 17 movies, \$12 billion and counting“, *Quartz*, <https://qz.com/1116592/marvel-conquers-hollywood-nine-years-17-movies-12-billion-so-far/> 06.11.2017, 23.01.2018.

⁷ Vgl. VanDerWerff, Todd, „Superhero movies have become an endless attempt to rewrite 9/11“, *Vox.com*, <https://www.vox.com/2015/5/19/8577803/avengers-age-of-ultron-review-politics>, 11.10.2016, 13.06.2018.

⁸ Vgl. Quay, Sara E./Amy M. Damico, *September 11 in Popular Culture. A Guide*, Santa Barbara, CA: ABC-CLIO 2010, S. 181f.

1.3 Methodik und Aufbau der Arbeit

Das theoretische Fundament für die vorliegende Untersuchung bilden Siegfried Kracauers Schriften, insbesondere seine Hauptwerke *Von Caligari zu Hitler*⁹, *Theorie des Films*¹⁰ sowie die Essaysammlung *Das Ornament der Masse*¹¹. Zudem werden psychoanalytische Grundgedanken Sigmund Freuds – wie etwa zur Traumdeutung – miteinbezogen,¹² da dessen Untersuchungen Einfluss auf Kracauers Methodik hatten.¹³

Im zweiten Kapitel – *Kracauers Methoden und die Caligari-These* – werden die relevantesten Konzepte und Ideen genauer untersucht. Im Zuge der Recherchen wurde festgestellt, dass bereits acht Jahre vor Kracauer in dem Werk *The Film Answers Back* über die Wirkung und die Bedeutung von *Das Cabinet des Dr. Caligari* und der Caligari-Figur geschrieben wurde.¹⁴

Der dritte Abschnitt – *Die Caligari-These im Zeitalter der Globalisierung* – befasst sich mit der Adaptierung von Kracauers Überlegungen für die Gegenwart und den Globalisierungsprozess. Der Filmtheoretiker konzentrierte seine Forschung auf die Filme und die Gesellschaft der Weimarer Republik. Da der Superhelden-Film jedoch kein nationales, sondern ein internationales Phänomen ist, müssen die Untersuchungskriterien entsprechend angepasst werden. Kracauers wichtigste Parameter für die Film- und Gesellschaftsanalyse werden auf das globale Publikum des 21. Jahrhunderts abgestimmt. Hierzu wird der Begriff der *Weltgesellschaft* erläutert.

Das nächste Kapitel – *Die Geschichte des Superhelden-Genres* – gibt einen kurzen Überblick über die Entstehungsgeschichte des Mediums Comic und der Figur des Superhelden.

⁹ Vgl. Kracauer, Siegfried, *Von Caligari zu Hitler*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag 1984.

¹⁰ Vgl. Kracauer, Siegfried, *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1985.

¹¹ Vgl. Kracauer, Siegfried, *Das Ornament der Masse. Essays*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1963.

¹² Vgl. Freud, Sigmund, *Sigmund Freud. Gesammelte Werke*, Köln: Anaconda Verlag 2014.

¹³ Vgl. Stalder, Helmut, *Siegfried Kracauer. Das journalistische Werk in der "Frankfurter Zeitung" 1921 – 1933*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2003, S. 174.

¹⁴ Vgl. Robson, Emanuel/Mary Robson, *The Film Answers Back. An Historical Appreciation of the Cinema*, London: Bodley Head Ltd 1939, S.169.

In den nächsten fünf Kapiteln werden Kracauers Methoden und Beobachtungen angewandt, um bestimmte Leitmotive des Superhelden-Films zu analysieren. Deren Auswahl richtet sich nach folgender Aussage Kracauers:

„Was zählt, ist weniger die statistisch erfaßbare Popularität von Filmen, als die Popularität ihrer bildlichen und erzählerischen Motive. Beharrliche Vorherrschaft dieser Motive kennzeichnet sie als äußere Projektionen innerer Bedürfnisse.“¹⁵

Die nachstehende Auflistung repräsentiert solche von zentraler Bedeutung sowohl im Superhelden-Film als auch der Gesellschaft sowie in den Schriften Kracauers: die *Psyche*, das *Kapital*, der *Körper*, die *Weltstadt* und der *Mythos*. Wobei für die Analysen dieser Motive der Filminhalt oder das Medium Film selbst als Bezugspunkt dient.

Das Kapitel – *Die psychoanalytische Untersuchung* – beschäftigt sich mit dem Traumabegriff, insbesondere dem Massentrauma und seinen Auswirkungen. Zwei Folgeerscheinungen des Traumas – die veränderte Realitätswahrnehmung sowie die Spaltung der Persönlichkeit – stehen im Mittelpunkt der Untersuchung. Kracauers Beobachtungen zur traumatisierten Bevölkerung der Weimarer Republik, die Analyse der unterschiedlichen Inszenierungsarten des Superhelden-Films sowie die Untersuchung der psychischen Probleme der Superhelden-Figur sollen dabei helfen, die psychologischen Dispositionen einer Weltgesellschaft zu interpretieren.

Die Kapitel – *Die sozialkritische Untersuchung (Teil 1): Der Verstand* sowie *Die sozialkritische Untersuchung (Teil 2): Der Körper* – beschäftigen sich mit den kapitalistischen und physischen Aspekten des Superhelden-Films und der Gesellschaft. Kracauers Idee des kapitalistischen Produktionsprozesses sowie Adornos und Horkheimers Kulturindustrie werden für diesen Abschnitt herangezogen.¹⁶ Unter Berücksichtigung von Kracauers Konzept des Massenornaments wird das Verhältnis Mensch/Maschine und die wirtschaftliche Nutzung des Körpers behandelt.

Das Kapitel – *Die traumanalytische Untersuchung* – basiert auf Kracauers

¹⁵ Kracauer, *Von Caligari zu Hitler*, S. 14.

¹⁶ Vgl. Adorno, Theodor/Max Horkheimer, *Dialektik der Aufklärung*, Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch²⁵ 1988.

Faszination von Raum und Stadtbild. Er vergleicht Raumbilder mit Traumbildern, weshalb sich eine Assoziation mit Freuds Traumanalysen aufdrängt. Die Weltstadt spielt dabei eine zentrale Rolle, denn sie ist nicht nur die Heimat des Superhelden, sondern auch Knotenpunkt einer globalen Gesellschaft. Anhand Kracauers Raumbild/Traumbild-Analogie wird der Film *Spider-Man* (USA 2002, R: Sam Raimi) in Bezug auf den Terroranschlag des 11. Septembers untersucht.

Das letzte Kapitel – *Die mythologische Untersuchung* – behandelt den mythologischen Aspekt des Superhelden-Films. Die Beziehung zwischen Mythos und dem Medium Film soll als Ansatz dienen, Symbole und Bedeutungen des Genres zu entschlüsseln. Diesbezüglich wird das Konzept der Erlöserfigur, die in vielen Weltreligionen vorkommt, diskutiert.

2 Kracauers Methoden und die Caligari-These

2.1 Methoden

Einige wichtige Methoden und Aspekte, die Kracauer angewandt hat, müssen zum besseren Verständnis genauer betrachtet werden. Seit Kracauers Zeit sind neue Erkenntnisse, Forschungszweige und Konzepte hinzugekommen. Sowohl die Gesellschaft als auch die Filmanalyse haben sich weiterentwickelt. Dieser Umstand ist für die weiteren Untersuchungen zu berücksichtigen.

2.1.1 Die filmanalytischen Methoden

Für Kracauer sind einige wesentliche Entscheidungskriterien ausschlaggebend dafür, warum gerade das Medium Film die Mentalität der Masse wiedergibt. Zum einen die Tatsache, dass der Film nicht auf die Arbeit eines Einzelnen beruhe, sondern das Resultat einer Gruppe sei. Ein Film könne nicht nur von einem Individuum alleine erstellt werden, oft benötige es Hunderte von Mitarbeitern. Ein Film ist das Produkt von unterschiedlichen künstlerischen Einflüssen wie dem des Regisseurs, Produzenten, Kameramannes, dem Kostümbildner und etlichen weiteren Mitarbeitern und Komparsen, die am Filmschaffungsprozess beteiligt sind. Dadurch werde der Film zu einer Schöpfung einer kollektiven Gemeinschaft.¹⁷

Nach Kracauers Ansicht nahm das Individuum beim Schaffungsprozess eine untergeordnete Rolle ein. Um diesen Ansatz besser zu verstehen, muss sein Essay „Die Gruppe als Ideenträger“ von 1922 herangezogen werden. Darin schreibt er, dass eine Idee zwar von einer einzelnen Person stammen könne, doch es sei die Gruppe, die diese Idee weiterentwickeln und sie schlussendlich realisieren würde.¹⁸

Das zweite Kriterium, das für das Medium Film als Analysewerkzeug spreche, sei seine Beliebtheit bei der Masse. Ein Film sei nicht nur für eine einzige Person bestimmt, sondern für eine große Anzahl von Menschen. Das Zielpublikum des Films sei also die Gesellschaft selbst, weshalb gerade dieses Medium dafür prädestiniert

¹⁷ Vgl. Kracauer, *Von Caligari zu Hitler*, S. 11.

¹⁸ Vgl. Kracauer, Siegfried, „Die Gruppe als Ideenträger“ (1922), in: *Das Ornament der Masse. Essays*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1963, S. 124.

sei, ihre psychologischen Dispositionen zu enthüllen.¹⁹

Sowohl das Filmgenre als auch der kommerzielle Erfolg sowie die Popularität beim Zuseher schienen für ihn keine ausschlaggebenden Urteilkriterien zu sein.²⁰ Die Frage, was ein Medium erfolgreich macht, und warum es der Masse gefällt, stellte sich Kracauer in seinem Essay „Über Erfolgsbücher und ihr Publikum“ (1931)²¹. Ein Bestseller symbolisierte für ihn das „*Zeichen eines geglückten soziologischen Experiments*“²², das die Menschen zwar angesprochen hat, jedoch nichts über die Qualität des Buches aussagt. Im Vergleich dazu war *Das Cabinet des Dr. Caligari* laut eigener Aussage beim deutschen Publikum der damaligen Zeit nicht beliebt.²³ Trotz seiner mangelnden Popularität nahm dieser Film eine zentrale Rolle in Kracauers Buch ein. Der kommerzielle Erfolg oder Misserfolg eines Filmes ist somit kein entscheidendes Kriterium für eine Analyse. Viele eher sei „die Technik, der Gehalt der Story und die Entwicklung von Filmen einer Nation [...] in Verbindung zum vorliegenden psychologischen Grundmuster dieser Nation“²⁴ von entscheidender Bedeutung.

2.1.2 Die soziologischen Methoden

Kracauer, der neben seinem Architekturstudium auch Soziologie und Philosophie belegt hatte, widmete sich sein Leben lang der Beobachtung des menschlichen Verhaltens. Zwei seiner wichtigsten soziologischen Werke sind *Die Angestellten* (1929)²⁵ und die Abhandlung *Soziologie als Wissenschaft. Eine erkenntnistheoretische Untersuchung* (1922)²⁶. Kracauer sah sich selbst eher als Kulturphilosophen oder Soziologen.²⁷ In seinen eigenen Worten behandelte er den Film „immer nur als Hobby, ein Mittel, um gewisse soziologische und philosophische Aussagen zu machen.“²⁸ Dementsprechend ist es nicht verwunderlich, dass er dem

¹⁹ Vgl. Kracauer, *Von Caligari zu Hitler*, S. 11.

²⁰ Vgl. ebd., S. 14.

²¹ Kracauer, Siegfried, „Über Erfolgsbücher und ihr Publikum“ (1931), in: *Das Ornament der Masse. Essays*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1963, S. 64-74.

²² Ebd., S. 67.

²³ Vgl. Kracauer, *Von Caligari zu Hitler*, S. 84.

²⁴ Ebd., S. 11.

²⁵ Kracauer, Siegfried, *Die Angestellten. Aus dem neuesten Deutschland*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag¹⁴ 2016.

²⁶ Kracauer, Siegfried, *Soziologie als Wissenschaft. Eine erkenntnistheoretische Untersuchung*, Dresden: Sibyllen Verlag 1922.

²⁷ Vgl. Belke, Ingrid/Irina, Renz (Hg.), *Siegfried Kracauer 1889–1966*, Marbacher Magazin 47/1988, Marbach am Neckar: Deutsche Schillergesellschaft⁹ 1994, S. 118.

²⁸ Zit. nach: Belke/Renz, *Siegfried Kracauer 1889–1966*, Brief an Wolfgang Wyerauch, 4. Juni 1962, S. 118f.

Filmkritiker die Rolle eines Gesellschaftskritikers zugeordnet hat.²⁹

Der Stil seiner Arbeiten entspricht nicht den streng wissenschaftlichen Praktiken, nach denen sich beispielsweise Emilie Altenloh gerichtet hat. In ihrer Dissertation, *Zur Soziologie des Kino. Die Kino-Unternehmung und die sozialen Schichten ihrer Besucher*³⁰, analysiert sie das Kinoverhalten des deutschen Publikums basierend auf soziale und ökonomische Kriterien. Die 1913 veröffentlichte Arbeit gehört zu den ersten wissenschaftlichen Untersuchungen, die sich mit dem Sehverhalten des Kinobesuchers auseinandergesetzt haben. Sowohl biologische Attribute des Kinobesuchers, wie Alter und Geschlecht, als auch soziale wie der Berufsstand werden bei ihr berücksichtigt.³¹ Kracauer vernachlässigt in seinen Werken viele dieser Besonderheiten der Zuseher. Im Vergleich zu Altenlohs wissenschaftlicher Studie ähneln Kracauers Beiträge vielmehr denen eines Schriftstellers und Journalisten. In *Die Angestellten* merkte er an, dass seine Informationen auf „Zitate, Gespräche und Beobachtungen an Ort und Stelle“³² beruhen. Eine wissenschaftlich fundierte Vorgehensweise ist nicht erkennbar, wodurch seine Gedankengänge und Schlussfolgerungen in vielen Fällen nur bedingt nachvollziehbar sind.

Emilie Altenlohs soziologische Untersuchungen sollten zu Beginn der Filmbranche noch eine Ausnahmeerscheinung sein. Erst mit den sogenannten Cultural Studies (Kulturwissenschaften) in den 1950iger Jahren fand eine intensivere Auseinandersetzung mit den Massenmedien in Bezug auf die Gesellschaft statt. Cultural Studies sind das Resultat interdisziplinärer Themenanalysen und Fachrichtungen, die sich im Laufe der Zeit miteinander vernetzt haben. Dabei handelt es sich um Themengebiete wie Politik, soziales Verhalten, Ethik, Sexualität, Geschlecht, Geschichte, Medientheorie, Feminismus, Marxismus, Kapitalismus, Literaturwissenschaften sowie Popkultur, um nur einige zu nennen. Diese Fachgebiete werden in Relation zueinander und mit anderen Disziplinen verglichen, hinterfragt, analysiert und ausgewertet. Laut dem österreichischen Soziologen Oliver Marchart enthüllen die Cultural Studies die Beziehung und Wechselwirkung zwischen

²⁹ Vgl. Kracauer, Siegfried, „Über die Aufgabe des Filmkritikers“ (1932), in: *Kino: Essays, Studien, Glossen zum Film*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp⁵ 1996, S. 11.

³⁰ Altenloh, Emilie, *Zur Soziologie des Kino. Die Kino-Unternehmung und die sozialen Schichten ihrer Besucher*, Hg. Heide Schlüppmann/Martin Loiperdinger, Frankfurt a. M. & Basel: Stroemfeld Verlag 2012.

³¹ Altenloh, *Zur Soziologie des Kino*, S. 2f.

³² Kracauer, Siegfried, *Die Angestellten. Aus dem neuesten Deutschland*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag¹⁴ 2016, S. 7.

Machtstrukturen, soziale Identitäten und den diversen kulturellen Medien.³³ Die Cultural Studies seien dabei auf andere Wissenschaftszweige wie Soziologie oder Ethnografie angewiesen, da sie selbst keine eigenen Methoden haben.³⁴

Der Historiker Oswald Spengler kann als einer der ersten Vertreter der Cultural Studies angesehen werden, obwohl es diesen Begriff zu seiner Zeit noch nicht gab. Spengler wurde 1880 in Deutschland geboren und war für sein Werk *Der Untergang des Abendlandes* (1918)³⁵ bekannt, das sich mit dem Aufstieg und Fall von Nationen und Gemeinschaften befasst. In seinem Buch vergleicht er die Entstehung und Entwicklung verschiedener Völker, Kulturen und Zivilisationen miteinander und nimmt Bezug auf politische, ökonomische sowie künstlerische Aspekte. Spenglers Einfluss auf Kracauers Arbeiten ist in diversen Essays deutlich erkennbar, wie etwa im Text „Kult der Zerstreuung“ (1926)^{36,37} oder „Aufruhr der Mittelschichten“ (1931)³⁸.

Ein weiterer Name, der im Kontext zu Kracauers soziologischen Methoden erwähnt werden muss, ist der Gesellschaftstheoretiker und Philosoph Georg Simmel. Simmel gilt als einer der Urväter der deutschen Soziologie. Kracauer, der unter ihm studiert hat, verweist in seiner soziologische Abhandlung auf dessen Einflussnahme.³⁹

2.1.3 Die psychoanalytischen Methoden

Welche psychoanalytischen Methoden Kracauer angewandt hat, lässt sich schwer sagen, da er selbst kaum direkte Verweise zu seinen analytischen Methoden angibt. Sigmund Freud hatte jedoch einen sichtbaren Einfluss auf sein Denken und Schreiben ausgeübt.⁴⁰

Nach seinem Medizinstudium befasste sich Freud mit psychologischen Erkrankungen. 1899 wurde sein Werk *Die Traumdeutung* veröffentlicht. Weitere wichtige Werke von ihm sind *Jenseits des Lustprinzips* (1920), *Massenpsychologie und Ich-Analyse* (1921), *Das Ich und das Es* (1923) sowie *Das Unbehagen in der*

³³ Vgl. Marchart, Oliver, *Cultural Studies*, Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft, 2008, S. 33f.

³⁴ Vgl. ebd., S. 37.

³⁵ Vgl. Spengler, Oswald, *Der Untergang des Abendlandes*, Köln: Anaconda Verlag 2017.

³⁶ Vgl. Kracauer, „Kult der Zerstreuung“, in: *Das Ornament der Masse. Essays*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1963 S. 311-317.

³⁷ Vgl. Spengler, *Der Untergang des Abendlandes*, S. 828f.

³⁸ Vgl. Kracauer, Siegfried, „Aufruhr der Mittelschichten“ (1931), in: *Das Ornament der Masse. Essays*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1963, S. 100.

³⁹ Vgl. Kracauer, Siegfried, *Soziologie als Wissenschaft. Eine erkenntnistheoretische Untersuchung*, Dresden: Sibyllen Verlag 1922, S. 3.

⁴⁰ Vgl. Stalder, Helmut, *Siegfried Kracauer. Das journalistische Werk in der "Frankfurter Zeitung" 1921-1933*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2003, S. 174-180.

Kultur (1930).⁴¹

Für Sigmund Freud besteht die menschliche Psyche aus drei Instanzen: Das Ich, das Es und das Über-Ich. Das Es ist amoralisch und triebgesteuert. Das Über-Ich ist moralisch und tritt unter anderem in Form des Gewissens in Erscheinung. Das Ich wird durch die Selbstwahrnehmung, das bewusste Denken sowie die Erinnerungsfähigkeit bestimmt. Das Es und Über-Ich beeinflussen das Ich, was sich sowohl auf das bewusste als auch das unbewusste Handeln und Empfinden auswirkt.⁴²

Die Beziehung zwischen der bewussten und unbewussten Wahrnehmung steht im Mittelpunkt der Freudschen Psychoanalyse und der Kracauerschen Methoden. Der Filmtheoretiker meint, dass die unscheinbaren Oberflächenäußerungen aufgrund ihrer unbewussten und deshalb auch unzensierten Natur bedeutende Hinweise und Einblicke in die Psyche einer Gesellschaft enthüllen würden.⁴³ Dieses Unscheinbare oder Oberflächliche könne besonders von der Kamera mittels diverser Filmeinstellungen wie die Großaufnahme in den Fokus gestellt werden.⁴⁴ Weshalb Kracauer den Film als einen „Schlüssel zu verborgenen geistigen Prozessen“⁴⁵ betrachtet.

Kracauers Ansichten zur Filmanalyse wurden von der modernen Filmsoziologie beeinflusst. Dieser Zweig der Filmwissenschaften untersucht soziologische Aspekte in Bezug auf das Medium Film. In den Worten des Mediensoziologen Dr. Carsten Heinz spiegeln sich Kracauers Ansätze wieder: „Mithilfe des Films lassen sich kollektive Vorstellungen über soziale Zustände und Entwicklungen entdecken und verstehen.“⁴⁶

⁴¹ Freud, Sigmund, *Sigmund Freud. Gesammelte Werke*, Köln: Anaconda Verlag 2014.

⁴² Vgl. Freud, Sigmund, „Das Ich und das Es“ (1923), in: *Sigmund Freud. Gesammelte Werke*, Köln: Anaconda Verlag 2014, S. 829-872.

⁴³ Vgl. Kracauer, Siegfried, „Das Ornament der Masse“ (1927), in: *Das Ornament der Masse. Essays*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1963, S. 50.

⁴⁴ Vgl. Kracauer, *Von Caligari zu Hitler*, S. 13.

⁴⁵ Ebd., S. 13.

⁴⁶ Heinze, Carsten, „Filmsoziologische Suchbewegung“, in: *Die Herausforderung des Films. Soziologische Antworten*, Hg. Alexander Geimer/Carsten Heinze/Rainer Winter, Wiesbaden: Springer VS 2018, S. 11.

2.2 Anmerkungen zur Caligari-These⁴⁷

2.2.1 Der Ursprung der These

Die Caligari-These beruht auf der Idee, dass Filme und ihre Motive eine Auskunft über die psychologischen Dispositionen einer Gesellschaft geben. Bereits acht Jahre vor Kracauer hat das Ehepaar Mary M. Robson und Emanuel W. Robson in ihrem Buch *The Film Answers Back: An Historical Appreciation of the Cinema* (1939)⁴⁸ über die psychologischen und soziologischen Aspekte des Mediums Film geschrieben. In ihrem Werk analysieren sie Filme aus England, Amerika, Deutschland, Russland und Frankreich und erstellten anhand dieser Filme Profilanalysen für die jeweilige Gesellschaft des Landes. Kracauer berücksichtigt das internationale Publikum in seinen Filmanalysen kaum. Ähnlich wie Kracauer betrachteten die Robsons den Film als die allumfassendste Kunstform, da er mehrere verschiedene kreative Impulse wie die Malerei, Musik, Fotografie und Architektur miteinander kombiniere und zu einem Gesamtbild vereine.⁴⁹ Sie beschreiben die enge Verflechtung der Filmmotive mit den diversen nationalen Gemeinschaften und ihren jeweiligen kulturellen Eigenheiten. Die Einblicke und Schlussfolgerungen der beiden weisen einige Übereinstimmungen zu Kracaues Ausführungen auf. Das Potential des Mediums, zukünftige Entwicklungen vorhersagen zu können, ist ihnen ebenfalls aufgefallen:

„Films, as we have seen, are the reflection of the social scene, as surely as *The Cabinet of Dr. Caligari* was the reflection of the ruin that was Europe in 1919. They are, however, also projections of future trends in the social scene. Coming events cast their shadows before.“⁵⁰

Ebenso wie Kracauer erkannten die beiden die Besonderheit von *Das Cabinet des Dr. Caligari* und die spezielle Beziehung des Films mit dem deutschen Volk:

„The German people were indeed being well prepared for January 1933. The essence of Caligarism is the triumph of the sub-conscious, of anarchy, of something which has no point of contact with ordinary social behaviour.“⁵¹

⁴⁷ Mary M. Robson erwähnt diese Begriffsbezeichnung in einem Lesebrief, den sie an die Redaktion des britischen Filmmagazins *Sight and Sound* gesendet hat. Vgl. Kracauer, *Von Caligari zu Hitler*, S. 609.

⁴⁸ Robson, Emanuel/Mary Robson, *The Film Answers Back. An Historical Appreciation of the Cinema*, London: Bodley Head Ltd 1939.

⁴⁹ Vgl. ebd., S. 19.

⁵⁰ Ebd., S. 169.

⁵¹ Ebd., S. 204.

Karsten Witte, der Herausgeber des Buches *Von Caligari zu Hitler*, erwähnt im Nachwort die Ähnlichkeiten zwischen den beiden Publikationen. Laut Witte nahm Kracauer das Werk von M. M. Robson und E. W. Robson zwar zur Kenntnis, aber er empfände es als „fragwürdig, sowohl in seinen Voraussetzungen wie seinen Folgerungen.“⁵² Warum er zu dieser Schlussfolgerung gekommen ist, findet keine Erwähnung. Witte spekuliert, dass Kracauer sich gerade wegen der Übereinstimmungen mit den Robsons von ihnen distanzieren wolle.⁵³

Ob zwischen den zwei Parteien einen bewussten oder unbewussten wechselseitigen Ideenaustausch gegeben hat oder nicht, lässt sich nicht belegen. So hat Kracauer bereits 1928 in seinem Essay „Die kleinen Ladenmädchen gehen ins Kino“ die Theorie postuliert: „Filme sind der Spiegel der bestehenden Gesellschaft.“⁵⁴ Da es aber nicht eindeutig feststellbar ist, inwieweit, oder, ob überhaupt eine gegenseitige Einflussnahme stattgefunden hat, wird in dieser Arbeit allgemein von der Caligari-These gesprochen.

2.2.2 Die Kultivationshypothese

Um etwaige Verwechslungen und Missverständnisse zu vermeiden, muss auch die Kultivationshypothese oder auch Kultivierungsthese (orig.: Cultivation Theory) genannt werden. Diese Theorie entwickelten die Kommunikationswissenschaftler George Gerbner und Larry Gross in den 1960er Jahren.

Die Kultivierungstheorie besagt, dass die Wahrnehmung sowie das Handeln einer Person sich danach richten, was im Fernseher gezeigt wird. Das Weltbild des Rezipienten (Empfänger, Zuseher) werde demzufolge nicht nur von den ausgestrahlten Sendungen beeinträchtigt, sondern sogar von ihm übernommen. Jemand, der beispielsweise nur gewalttätige Serien sieht, sei davon überzeugt, dass es im realen Leben ebenfalls dermaßen gewaltsam vorstättenginge.⁵⁵

Sowohl die Kultivierungsthese als auch die Caligari-These beschäftigen sich mit dem Verhältnis zwischen einem Medium und dem Rezipienten. Die Kultivierungsthese bezieht sich auf das Fernsehen, während bei Kracauer das Medium Film die zentrale

⁵² Zit. nach: Karsten Witte, „Nachwort des Herausgebers“, in: *Von Caligari zu Hitler*, S. 609.

⁵³ Vgl. Ebd., S. 609.

⁵⁴ Kracauer, Siegfried, „Die kleinen Ladenmädchen gehen ins Kino“ (1928), in: *Das Ornament der Masse. Essays*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1963, S. 279.

⁵⁵ Vgl. Gerbner, George, et al, „Living With Television: The Dynamics of the Cultivation Process“, in: *Perspectives on Media Effects*, Hg. Bryant, Jennings/Zillmann, Dolf, Hillsdale, NJ: Lawrence Erlbaum Associates 1986, S. 17-40.

Rolle einnimmt. Nach der Kultivierungsthese sei eine wiederholte und regelmäßige Konsumierung des Mediums essentiell.⁵⁶ Die Kriterien, wie oft und wie lange ein Film rezipiert wird, finden bei Kracauer keine Beachtung.⁵⁷

Des Weiteren geht die Kultivationsthese davon aus, dass die Beziehung zwischen Medium, Rezipient und dessen soziales Umfeld nicht einseitig sei, sondern sie sich wechselseitig beeinflussen. Werte und Weltvorstellungen würden sich den sozialen Umständen entsprechend verstärken oder abschwächen lassen. „Cultivation is thus part of continual, dynamic, ongoing process of interaction among messages and contexts.“⁵⁸ Die Einflussnahme des Fernsehens auf ein Individuum sei vom Ausmaß der Interaktionen mit anderen Mitmenschen abhängig. Das gesellschaftliche Umfeld, in der die betroffene Person lebt, präge dessen Einstellung. Je mehr zwischenmenschlichen Umgang jemand pflege, umso geringer sei der Einfluss des Fernsehers auf die Person.⁵⁹

2.2.3 Andere Medien

Seit Kracaurs Zeit hat sich im Unterhaltungs- und Kultursektor einiges verändert. Zwar bilden die Kinosäle mit ihren imposanten IMAX-Projektionen weiterhin beliebte „Kultstätten des Vergnügens“⁶⁰, doch die Prognosen für das Kino sehen nicht besonders hoffnungsvoll aus. Trotz steigender Ticketpreise wurde ein Rückgang der Besucherzahl festgestellt.⁶¹

Der Grund dafür ist nicht etwa ein mangelndes Interesse für den Film, sondern die Art, wie er konsumiert wird. Der Film ist nicht länger an das Kino gebunden. In den 1960iger und 1970iger Jahren herrschte die Befürchtung, dass der Fernsehapparat das Ende der Lichtspielhäuser einleiten würde. Heute werden Online-Streaming-Services wie Netflix die Rolle des Kinokillers zugesprochen. Wie ein Film rezipiert wird, ob vor der großen Leinwand oder dem kleinen Bildschirm, hat für die Caligari-These keine Bedeutung. Unabhängig vom technischen Fortschritt behält der Film sein Wesen und seine Charakteristiken bei. Viel wichtiger ist die Frage, ob der Film

⁵⁶ Vgl. ebd. S. 34ff.

⁵⁷ Auch bei den Robsons wird die wiederholte Konsumierung von Filmen in ihren Beobachtungen nicht miteinbezogen.

⁵⁸ Vgl. Gerbner, et al, „Living With Television: The Dynamics of the Cultivation Process“, S. 24.

⁵⁹ Vgl. ebd., S. 30.

⁶⁰ Kracauer, „Kult der Zerstreuung“, S. 311.

⁶¹ Vgl. Fuster, Jeremy, „Movie Theater Attendance Hits 24-Year Low, Ticket Prices Rise Nearly 4 Percent“, *The Wrap*, <https://www.thewrap.com/movie-theater-attendance-hits-24-year-low-ticket-prices-rise-nearly-4-percent/> 17.01.2018, 18.01.2018.

von einem anderen Medium bereits abgelöst wurde. Kracauer war sich bewusst, dass andere Medien, wie Bücher, Zeitungen und Radiosendungen, ebenfalls diese psychologischen Dispositionen der Gesellschaft wiedergeben. Aber für ihn sei der Film, der mit seinen diversen Techniken imstande ist, die reale Welt wiederzugeben, das geeignetste Medium dafür.⁶²

Das Videospiel, dessen Etablierung Kracauer selbst nicht mehr miterlebt hat, steht in direkter Konkurrenz mit dem Film. Aufgrund neuer Kommunikationsgeräte wie dem Smartphone und dem Tabletcomputer hat die Videospielindustrie die Filmindustrie sowohl bei den Einnahmen als auch bei der Anzahl der Rezipienten überholt.^{63,64}

Obwohl es einige Unterschiede zwischen den beiden Medien gibt, ähnelt der Produktionsprozess eines Computerspiels größtenteils dem eines Films. Genau wie der Film vereint das Spiel diverse künstlerische Elemente wie eine Story, Charaktere, Musik und Kameraeinstellungen. Zudem erlaubt die interaktive Natur des Videospiels dem Anwender, eine aktive Rolle einzunehmen, anstatt das Produkt nur passiv zu beobachten. Der Rezipient erfährt dadurch eine Form der Wahrnehmung, die ihm ein Film nicht vermitteln kann.

Was spricht also dagegen, dass Videospiele und nicht Filme die besseren Spiegel sind, um tiefenpsychologische Einblicke in die Masse zu gewährleisten? Absolut gar nichts, denn die Kriterien für die Caligari-These gelten ebenso für dieses Medium. Eine weitere Untersuchung diesbezüglich wäre deshalb aufschlussreich.

Das Medium Film hat über die Jahrzehnte hinweg sein Format und seine Technik verändert und wird auch in Zukunft weitere Wandlungen durchleben. Ein Buch beansprucht vom Leser ein Vorstellungsvermögen, um Bilder bewusst zu erzeugen. Ein Videospiel benötigt ein aktives Engagement und motorische Fähigkeiten. Beides Eigenschaften, die Arbeit und Ambitionen abverlangen. Das Buch ist zu intellektuell und das Videospiel zu mühevoll. Der Film hingegen flößt den Zusehern die bereits fertigen Bilder in die Köpfe, wobei sie selbst nicht viel dafür tun müssen. Er stellt geringe Ansprüche an sein Publikum, was das eskapistische Verhalten des Rezipienten fördert. „Es [Kino] ist der Ort, an dem keinerlei geistige Anstrengung

⁶² Vgl. Kracauer, *Von Caligari zu Hitler*, S. 12f.

⁶³ Vgl. McDonald, Emma, „The Global Games Market Will Reach \$108.9 Billion in 2017 With Mobile Taking 42%“, *newzoo*, <https://newzoo.com/insights/articles/the-global-games-market-will-reach-108-9-billion-in-2017-with-mobile-taking-42/> 20.04.2017, 18.01.2018.

⁶⁴ Vgl. Bhalla, Akshay, „Let's Face It; The Future Of Entertainment Is In Video Games Not In Movies & Here's Why“, *mensxp*, <https://www.mensxp.com/technology/gaming/36201-let-s-face-it-the-future-of-entertainment-is-in-video-games-not-in-movies-here-s-why.html> 13.04.2017 (Updated: 25.06.2017), 18.01.2018.

verlangt wird, wo man mühelos die größten Sensationen erlebt.“⁶⁵ Das Filmerlebnis kommt daher den Anforderungen der Masse entgegen.

⁶⁵ Altenloh, *Zur Soziologie des Kino*, S. 95.

3 Die Caligari-These im Zeitalter der Globalisierung

Diverse gesellschaftliche Umbrüche lassen unweigerlich die Frage aufkommen, wie und ob Kracauers Ansatz auf die moderne Zeit übertragbar ist. Welche Rolle nimmt der Superhelden-Film in der heutigen Gesellschaft ein? Und von welcher Gesellschaft ist im Zeitalter der Globalisierung überhaupt die Rede?

3.1 Kracauers Parameter

Kracauer untersuchte das Medium Film in Relation zum Menschen und seinem Verhalten, wobei er eine spezifische Bevölkerungsgruppe (das deutsche Volk) in einem abgegrenzten Raum (Weimarer Republik) zu einem festgelegten Zeitabschnitt (1919-1933) beobachtet hat. In seinen Analysen zur Gesellschaft und dem Film beachtet er bestimmte Richtlinien:

„Von der eigentümlichen Mentalität einer Nation zu sprechen, impliziert keineswegs den Begriff eines feststehenden Nationalcharakters. Das Interesse hier gilt ausschließlich solchen Kollektivdispositionen oder Tendenzen, die sich innerhalb einer Nation in einem gewissen Stadium ihrer Entwicklung durchsetzen. [...] diesem Buch ist nicht daran gelegen, ein beliebiges Grundmuster eines Nationalcharakters zu erstellen, das sich vorgeblich über Geschichte erhebt, sondern befaßt sich mit dem psychologischen Grundmuster eines Volkes in einer eingegrenzten Zeit.“⁶⁶

Sowohl der Film als auch die Menschen erlebten seit Kracauers Zeit etliche Veränderungen. Die Parameter für die Caligari-These müssen daher dem Zeitalter der Globalisierung angepasst werden, besonders in Bezug auf den Superhelden-Film.

Die amerikanischen Comicverfilmungen stammen zwar von den Hollywood-Studios, doch aufgrund des internationalen Vertriebes sind die Filme ein weltweites Massenphänomen. Die Untersuchung begrenzt sich daher nicht auf die Bevölkerung einer einzigen Nation (USA), sondern es müssen auch die psychologischen Veranlagungen außerhalb der amerikanischen Gesellschaft miteinbezogen werden.

⁶⁶ Kracauer, *Von Caligari zu Hitler*, S. 14.

3.2 Globalisierung und Weltgesellschaft

Zuerst muss zwischen der Weltgesellschaft⁶⁷ und der Globalisierung differenziert werden. Der Theoretiker Dirk Richter meint dazu: „Während die 'Weltgesellschaft' eher den *Zustand* der globalen Vernetzung beschreibt, wird unter dem Begriff 'Globalisierung' das *Prozeßhafte* dieses Umstandes beschrieben.“⁶⁸ Nun müssen diese beiden Elemente den Parametern von Kracauer angepasst werden.

3.2.1 Globalisierung

Der ständig fortschreitende Globalisierungsprozess wurde schon von Kracauer bemerkt: „Infolge der zivilisatorischen Annehmlichkeiten ist heute bereits nur der geringste Teil der Erdoberfläche terra incognita, die Menschen sind heimisch sowohl zuhause wie anderwärts oder auch nirgends zuhause.“⁶⁹

Besonders in den 1990iger Jahren intensivierte sich die Globalisierung. Aufgrund innovativer Technologien und Kommunikationsmittel erschuf der Mensch digitale Welten, in denen weder innerstaatliche noch kulturelle Barrieren existieren. Die Vernetzung der nationalen Gesellschaften durch die Medien führte dazu, dass sie enger zusammenrückten. Der Medientheoretiker Marshall McLuhan sprach von einem Global Village: „As electrically contracted, the globe is no more than a village. Electric speed in bringing all social and political functions together in a sudden implosion has heightened human awareness of responsibility to an intense degree.“⁷⁰ Diese Aussage trifft besonders auf die Etablierung des Internets zu.

Das allmähliche Verschwinden von Grenzen findet aber nicht nur in der virtuellen Welt statt, sondern ebenso in der realen. Migrationsbewegungen wirken sich sowohl politisch als auch wirtschaftlich auf die Entwicklung des Menschen aus. Vom europäischen Raum bis hin zum asiatischen und amerikanischen, sie alle wurden und werden weiterhin von Migration nachhaltig geprägt.

Laut den Vereinten Nationen befanden sich 2015 über 244 Millionen Menschen auf

⁶⁷ Der Begriff Weltgesellschaft ist auch synonym für die globale Gesellschaft zu verstehen. Vgl. Richter, Dirk, „Weltgesellschaft“, in: *Soziologische Gesellschaftsbegriffe. Konzepte moderner Zeitdiagnosen*, München: Wilhelm Fink Verlag 1997, S. 185.

⁶⁸ Richter, „Weltgesellschaft“, S. 185.

⁶⁹ Kracauer, Siegfried, „Die Reise und der Tanz“ (1925), in: *Das Ornament der Masse*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1963, S. 41.

⁷⁰ Vgl. McLuhan, Marshall, *Understanding Media. The extensions of man*, London/New York: Routledge Classics 2006, S. 5.

der Flucht oder lebten nicht mehr an ihren Heimatorten.⁷¹ Viele von ihnen wurden aufgrund von Kriegen oder veränderten klimatischen Bedingungen dazu gezwungen, ihre Umgebung zu verlassen, um anderswo eine neue Heimat zu finden. Besonders Europa, mit seinen zugänglichen Gebieten, ist diesen Völkerwanderungen ausgesetzt. Alleine zwischen 2015 und 2016 sind eine Million Menschen nach Europa geflohen.⁷² Diese Flüchtlingsbewegungen haben eine heftige Reaktion in den europäischen Staaten hervorgerufen. Sowohl in den Medien als auch im Alltag hat sich die Wahrnehmung einer globalen Migration verstärkt. Als Folge finden auf politischer Ebene unerbittliche Kämpfe zwischen den Globalisten und den Nationalisten statt. Die soziale und räumliche Verdichtung und Vernetzung verschiedener Kulturen trägt ein enormes Konfliktpotential mit sich. Gründe für diese Migrationsbewegungen müssen nicht unbedingt die Folge von humanitären Krisen sein, sondern können ebenfalls wirtschaftliche oder berufliche Ursachen haben. Die Hoffnung auf ein besseres Leben und der Glaube, dies in einem ökonomisch stärkeren Land zu erreichen, motiviert viele Menschen dazu ihre Heimat zu verlassen.

Wie Richter angemerkt hat, handelt es sich bei der Globalisierung um einen fortlaufenden Prozess.⁷³ Auch für den Politikwissenschaftler Ludger Kühnhardt bildet die Globalisierung eine stätig voranschreitende Entwicklung von Interdependenzen zwischen verschiedenen ökonomischen, politischen oder privaten Akteuren.⁷⁴ Der Prozess zu einer einheitlichen und globalen Gesellschaft ist bei weitem nicht abgeschlossen, insofern er es überhaupt jemals sein wird. Was jedoch als sicher gilt, ist die Tatsache, dass angesichts des Globalisierungsprozesses die Art und Weise, wie wir unsere Mitmenschen, unsere Umgebung, aber auch unsere Kulturen wahrnehmen, sich seit Kracauers Zeit wesentlich verändert hat.

3.2.2 Weltgesellschaft

Nach dem Zweiten Weltkrieg entwickelte der Politikwissenschaftler Linden A. Mander

⁷¹ Vgl. Edwards, Adrian, „Global forced displacement hits record high“, *UNHCR*, <http://www.unhcr.org/news/latest/2016/6/5763b65a4/global-forced-displacement-hits-record-high.html>, 20.06. 2016, 31.01.2018.

⁷² Vgl. ebd.

⁷³ Vgl. Richter, Dirk, „Weltgesellschaft“, S. 185.

⁷⁴ Vgl. Kühnhardt, Ludger, „Globalität. Begriff und Wirkung“, in: *Bonner Enzyklopädie der Globalität*, Hg. Ludger Kühnhardt/Tilman Mayer, Wiesbaden: Springer VS 2017, S. 22f.

in seinem Buch *Foundations of Modern World Society* ⁷⁵ die Idee einer allumfassenden Weltgesellschaft (world society). Darin werden Problematiken wie etwa Kriminalität, Arbeitsstandards, Gesundheit und das Geldwesen behandelt, die für Mander nur auf globaler Ebene zu lösen seien. Seine Weltgesellschaft basiere daher auf eine verständnisvolle Zusammenarbeit zwischen den Nationen. ⁷⁶ „Because interdependence, and not independence, is the fundamental characteristic of world society [...].“ ⁷⁷

In den sechziger und siebziger Jahren wurde die Idee einer gemeinsamen Weltgesellschaft von der Politikwissenschaft, der Soziologie und vielen weiteren Fachrichtungen diskutiert. ⁷⁸ Die Kunstszene setzt sich ebenfalls mit der Frage nach einer neuen Form der Gesellschaftsbildung auseinander. Für den französischen Kurator und Kunstkritiker Nicolas Bourriaud muss die derzeitige Kultur weitergedacht werden. „Nationen sind Abstraktionen, denen ich misstraue.“ ⁷⁹ Er erhoffe sich eine transnationale Kultur, die jede Form von Identität, Nationalität und Ethnien verwerfe. ⁸⁰ Die Loslösung des Einzelnen von nationalen oder traditionellen Ideen sei das Ziel. Dadurch würde ein globales Bewusstsein entstehen sowie neuartige Ausdrucksformen. ⁸¹

Für den Soziologen Rudolf Stichweh bedeutet Weltgesellschaft, „dass es auf der Erde nur (noch) ein einziges Gesellschaftssystem gibt, das alle Kommunikationen und Handlungen in der Welt einschließt.“ ⁸² Wobei diese Form der Gesellschaft für ihn nicht als Utopie zu verstehen sei. ⁸³ „Sie behauptet vielmehr das empirische Eintreten von gesellschaftsgeschichtlichen Umständen, die singulär sind und von einer weltweiten Vernetzung und Interdependenz abhängig, die der Qualität nach neuartig ist.“ ⁸⁴ Die Weltgesellschaft sollte nicht als eine Zusammenführung mehrerer Nationen in einen einzigen Staat verstanden werden. Nationale Grenzen und Nationalstaaten

⁷⁵ Mander, Linden A., *Foundations of Modern World Society*, Stanford: Stanford University Press 1947.

⁷⁶ Vgl. ebd., S. 67.

⁷⁷ Ebd., S. 813.

⁷⁸ Vgl. Stichweh, Rudolf, „Weltgesellschaft“, in: *Bonner Enzyklopädie der Globalität*, Hg. Ludger Kühnhardt/Tilman Mayer, Wiesbaden: Springer VS 2017, S. 553.

⁷⁹ Bourriaud, Nicolas, *Radikant*, Berlin: Merve-Verlag 2009, S. 7.

⁸⁰ Vgl. ebd., S. 16.

⁸¹ Vgl. ebd., S. 56f.

⁸² Stichweh, Rudolf, „Weltgesellschaft“, in: *Bonner Enzyklopädie der Globalität*, Hg. Ludger Kühnhardt/Tilman Mayer, Wiesbaden: Springer VS 2017, S. 549.

⁸³ Vgl. ebd.

⁸⁴ Ebd.

bestehen weiterhin.⁸⁵ Für ihn ist die Weltgesellschaft das Resultat verschiedener strukturbildender Funktionssysteme.⁸⁶ Dazu meint er:

„Weltgesellschaft ist viel treffender zu charakterisieren, wenn man sich die Strukturen anschaut, die im Maß der Herausbildung der Weltgesellschaft über alle regionalen Differenzen hinweg an Bedeutung gewinnen und die sich auch als die sozialen Strukturen erweisen, die bestimmend für die globale Sozialität der Weltgesellschaft sind.“⁸⁷

Einige dieser strukturbildenden Faktoren, die er nennt, sind unter anderem die Kommunikation, Bildung, Politik, Religion, Netzwerke, Sport sowie Erscheinungen wie die Massenmedien, Weltkriege oder die Weltstadt.⁸⁸ Jedoch behandelt er diese Strukturen als „offene Liste“⁸⁹ und meint, es sei, „laufend mit Neubildungen zu rechnen.“⁹⁰

3.3 Globale Parameter

Mittels dieser Strukturen, anhand derer Stichweh eine Weltgesellschaft definiert, lassen sich einige Übereinstimmungen zu Kracauers Ansatz erstellen.

3.3.1 Interaktion/Kommunikation

Kracauer vernachlässigt die unterschiedlichen Bevölkerungsschichten innerhalb der Weimarer Republik, denn für ihn beeinflusse die „permanente Beziehung“⁹¹ der Menschen untereinander die „Tiefen des Kollektivlebens“.⁹² Dementsprechend ist die Interaktion ein wesentliches Kriterium für ihn. Von welcher Art diese Beziehungen sind und auf welcher Weise sie stattfinden – auf persönlicher, beruflicher oder kommunikativer Ebene – wird von Kracauer nicht näher erläutert. Aufgrund der Globalisierung finden Beziehungen in der Weltgesellschaft auf mehreren Ebenen statt.

⁸⁵ Vgl. Stichweh, Rudolf, *Die Weltgesellschaft*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2000, S. 27.

⁸⁶ Vgl. Stichweh, Rudolf, „Das Konzept der Weltgesellschaft. Genese und Strukturbildung eines globalen Gesellschaftssystems.“, Working Paper, Luzern: Universität Luzern Januar 2009, S. 11-27.

⁸⁷ Stichweh, „Weltgesellschaft“, S. 554f.

⁸⁸ Vgl. Stichweh, „Das Konzept der Weltgesellschaft. Genese und Strukturbildung eines globalen Gesellschaftssystems.“, S. 11-22.

⁸⁹ Ebd., S. 15.

⁹⁰ Ebd., S. 15.

⁹¹ Kracauer, *Von Caligari zu Hitler*, S. 14.

⁹² Ebd., S. 15.

„Weltgesellschaft ruht auf Vernetzungen und auf Interdependenz“⁹³, meint Stichweh. Dank der modernen Transport- und Kommunikationsmöglichkeiten befinden sich diverse nationale Gesellschaftsschichten auf internationaler Ebene unter ständigem Austausch miteinander.⁹⁴ Anhand der Migrationsbewegungen wurde bereits angedeutet, dass diverse Gesellschaften freiwillig oder unfreiwillig Beziehungen zueinander aufnehmen. Eine Gesellschaft ist kein abgeschlossenes System. Sie war es in der Vergangenheit nicht und ist es heute, im 21. Jahrhundert, erst recht nicht. Gesellschaften stehen im ständigen wechselseitigen Austausch und nicht selten kommt es vor, dass sie miteinander verschmelzen, oder sogar (gewaltsam) übernommen werden. Eine klare Trennung zu vollziehen, wird zunehmend schwieriger, in manchen Fällen ist es unmöglich geworden. Aufgrund dieser Wandlung in der Bevölkerung ist die Untersuchung der unterschiedlichen Gesellschaftsschichten in Bezug auf den Einzelnen und seinem Milieu komplexer geworden.

Der Entwicklungssoziologe Peter Heintz definiert die Weltgesellschaft über die Interaktionen selbst. Die Gesellschaft basiere auf ein Interaktionsfeld, das jeden miteinbeziehen würde. Dadurch, dass es im modernen Zeitalter kaum noch isolierte Individuen oder Gruppen gäbe, wäre daher die Existenz einer solchen Weltgesellschaft gegeben.⁹⁵

Jedoch finden Beziehungen in der modernen Gesellschaft insbesondere über die Kommunikation statt. Der australische Akademiker John W. Burton deutet die Weltgesellschaft anhand der Kommunikation. „Communications, and not power, are the main organizing influence in world society.“⁹⁶

Auch für den deutschen Systemtheoretiker Niklas Luhmann bildet die Kommunikation die wesentliche Grundlage eines sozialen Systems.⁹⁷ Die deutsche Kommunikationswissenschaftlerin Miriam Meckel baut auf Luhmanns Konzept auf, und adaptiert sie für den globalen Raum. „Kommunikation ist die Grundoperation sozialer Systembildung - egal in welcher Dimension.“⁹⁸

⁹³ Stichweh, „Weltgesellschaft“, S. 549

⁹⁴ Vgl. Stichweh, „Das Konzept der Weltgesellschaft. Genese und Strukturbildung eines globalen Gesellschaftssystems.“, S. 20-22.

⁹⁵ Vgl. Heintz, Peter, *Die Weltgesellschaft im Spiegel von Ereignissen*, Diessenhofen: Rüegger 1982, S. 7f.

⁹⁶ Burton, John W., *World Society*, London: Cambridge University Press 1972, S. 45.

⁹⁷ Vgl. Luhmann, Niklas, *Soziale Systeme: Grundriss einer allgemeinen Theorie*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1987, S. 192.

⁹⁸ Miriam, Meckel, *Die globale Agenda. Kommunikation und Globalisierung*, Wiesbaden: Springer Fachmedien 2001, S. 18.

Aufgrund der Transportmöglichkeiten und der Kommunikation findet ein ständiger Austausch und weltweite Interaktion auf globaler Ebene statt. Kracauers Kriterium der permanenten Beziehungen ist deshalb auch auf die Weltgesellschaft übertragbar.

3.3.2 Exklusion/Inklusion

Kracauer weist darauf hin, dass „bestimmte Motive auf der Leinwand nur für einen Teil der Nation relevant sind.“⁹⁹ Das Ziel sei es, die Tendenzen herauszulesen.¹⁰⁰ Dieser Ansatz gilt auch für die Untersuchung der Weltgesellschaft. Stichweh meint, dass eine Weltgesellschaft selektiv sei, denn diese Vernetzungen und Interdependenzen würden nicht alles und jeden betreffen.¹⁰¹ Auch Richter ist der Meinung, dass die Weltgesellschaft kein allumfassendes System sei, das jeden einzelnen Menschen miteinbeziehe.¹⁰²

Einige Bevölkerungsgruppen haben es geschafft, sich dieser globalen Gesellschaft freiwillig oder unfreiwillig zu entziehen. Entweder aus ökonomischen Gründen, dem Mangel an Technologie oder aufgrund von Abschottungsmaßnahme. Die Untersuchungen bezüglich der Superhelden-Filme sowie der Weltgesellschaft und die daraus resultierenden Ergebnisse sind daher nicht für jeden zutreffend. Viel eher zeigen sie lediglich Trends und Entwicklungen all jener Menschen, die dieses Filmgenre auch rezipieren können.

3.3.3 Weltereignisse

Stichweh spricht von entscheidenden Ereignissen, die eine Weltgesellschaft formen und definieren. Für ihn gibt es Weltereignisse, die natürlich (Naturkatastrophen), historisch-moralisch (Kriege) oder geplant (z.B.: olympische Spiele) sind.¹⁰³

„Ein Weltereignis führt für einen bestimmten Sach- und Themenbereich an einem einzigen Ort (in der Regel einer Stadt) alle in der Welt als wichtig erachteten Partizipanten für einen geschlossenen Zeitabschnitt weniger Tage zusammen.“¹⁰⁴

⁹⁹ Kracauer, *Von Caligari zu Hitler*, S. 14.

¹⁰⁰ Vgl. ebd.

¹⁰¹ Vgl. Stichweh, „Weltgesellschaft“, S. 549.

¹⁰² Vgl. Richter, Dirk, *Nation als Form*, Wiesbaden: Springer Fachmedien Wiesbaden 1996, S. 94f.

¹⁰³ Vgl. Stichweh, „Weltgesellschaft“, S. 558f.

¹⁰⁴ Vgl. Stichweh, „Das Konzept der Weltgesellschaft. Genese und Strukturbildung eines globalen Gesellschaftssystems.“, S. 19.

Kracauer meint, dass seine Untersuchung nur für ein bestimmtes Entwicklungsstadium einer Gesellschaft gelte.¹⁰⁵ In seinem Fall handelte es sich um die Zeit der Weimarer Republik, die vom Ersten Weltkrieg geprägt war. Für Stichweh bildet ein Weltkrieg ein strukturbildendes Element einer Weltgesellschaft, denn er ist „eine Form des militärischen Konflikts, der nicht nur auf weitausgedehnten Territorien ausgefochten wird, der vor allem wegen seiner wahrgenommenen Weltbedeutsamkeit dazu tendiert, einen signifikanten Teil der Staaten der Welt dazu zu veranlassen, dem Konflikt auf einer der beiden Seiten beizutreten.“¹⁰⁶

Für Stichweh repräsentiert der Terroranschlag vom 11. September in New York ein „terroristisches Weltereignis“¹⁰⁷. In der Zeit nach dem Anschlag kam es zu einer zunehmenden Popularität sowie einer steigenden Produktion der Superhelden-Filme,¹⁰⁸ weshalb in dieser Arbeit größtenteils auf diese Zeitperiode (2001-2018) eingegangen wird.¹⁰⁹

3.3.4 Weltstadt

Für Stichweh ist die Weltstadt eine weitere Form der Strukturbildung einer Weltgesellschaft. Auch bei Kracauer nahm die Großstadt eine wichtige Rolle ein. Mehr dazu im Kapitel: *Die traumanalytische Untersuchung*.

3.4 Globales Kollektibewusstsein

Nach Kracauer „richten sich Filme an die anonyme Menge und sprechen sie an.“¹¹⁰ Diese Vereinfachung steht im Widerspruch zu den Sichtweisen der Cultural Studies. Eine Menschenmenge lässt sich nicht länger als eine uniforme Einheit betrachten, sondern sie sei in viele verschiedene Gruppierungen zu differenzieren wie Alter, Geschlecht, Klasse, Ethnien oder Sexualität. Die Ansicht, dass es eine gleichgestellte Identität unter den Zusehern gibt, sei daher nicht mehr zeitgemäß.¹¹¹

¹⁰⁵ Vgl. Kracauer, *Von Caligari zu Hitler*, S. 14.

¹⁰⁶ Stichweh, „Das Konzept der Weltgesellschaft. Genese und Strukturbildung eines globalen Gesellschaftssystems.“, S. 19.

¹⁰⁷ Stichweh, Rudolf, „Der 11. September 2001 und seine Folgen für die Entwicklung der Weltgesellschaft. Zur Genese des terroristischen Weltereignisses“, in: *Konflikte der Weltgesellschaft*. Hg. Thorsten Bonacker/Christoph Weller, Frankfurt/New York: Campus Verlag 2006, S. 285.

¹⁰⁸ Vgl. Quay, Sara E./Amy M. Damico, *September 11 in Popular Culture. A Guide*, Santa Barbara: ABC-CLIO 2010, S. 181.

¹⁰⁹ Aufgrund der langen und weitreichenden Geschichte des Superhelden-Genres werden auch Referenzen und Bezüge zu anderen Zeitabschnitten erstellt.

¹¹⁰ Kracauer, *Von Caligari zu Hitler*, S.11.

¹¹¹ Vgl. Marchart, *Cultural Studies*, S. 152-156, sowie 169-219, hier: S. 156.

Der Filmsoziologe Robert Winter hebt hervor:

„[...] daß die Aneignung eines Films entscheidend vom kulturellen Hintergrund der Rezipienten abhängt. Gerade bei Filmen, die von einer Vielzahl sozialer Gruppen gesehen werden, wird eine abweichende und uneinheitliche Dekodierung, in der der Film gemäß den jeweiligen Kodes der Rezipienten angeeignet wird, die Regel sein. Deshalb ist die Filmkommunikation grundsätzlich *polysem* strukturiert.“¹¹²

Kracauer beruht seinen Ansatz der Gesellschaftsanalyse auf die Idee des Kollektivs¹¹³. Die Idee, die psychische Verfassung einer ganzen Nation oder eines Volkes zu untersuchen, wurde vom Wilhelm Wundt und seiner Völkerpsychologie behandelt.¹¹⁴ Im Gegensatz zur Individualpsychologie, die sich mit der Psyche des Einzelnen beschäftigt, befasst sich die Völkerpsychologie mit den Prozessen, „die der allgemeinen Entwicklung menschlicher Gemeinschaften und der Entstehung gemeinsamer geistiger Erzeugnisse von allgemeingültigem Werte zugrunde liegen.“¹¹⁵ Die Sprache ist für Wundt wesentlicher Faktor. „In der Sprache spiegelt sich zunächst die Vorstellungswelt der Menschen.“¹¹⁶ Hier findet sich bereits der Ansatz, dass die Kommunikation von entscheidender Bedeutung für die Bildung einer Gemeinschaft ist.

Die Soziologie, zu der Kracauer eine hohe Affinität aufwies, war zu Beginn des 20. Jahrhunderts noch im Entstehungsprozess und wurde daher von diversen anderen Fachrichtungen, wie eben der Völkerpsychologie beeinflusst.¹¹⁷ Dieser psychologische Zweig gilt mittlerweile als obsolet und kam aufgrund der Ideologien des Nationalsozialismus in Verruf. Karsten Witte, der Herausgeber des Buches *Von Caligari zu Hitler*, schreibt, dass Kracauer nicht das veraltete Konzept der Völkerpsychologie angewendet habe.¹¹⁸ Wie sehr sich die Völkerpsychologie auf Kracauers Analysen tatsächlich ausgewirkt hat, lässt sich nicht feststellen.¹¹⁹

¹¹² Winter, Robert, *Filmsoziologie. Eine Einführung in das Verhältnis von Film, Kultur und Geschichte*, München: Quintessenz Verlag 1992, S. 71.

¹¹³ „Das Wort Kollektiv (lateinisch *colligere*, »zusammenlesen«, »sammeln«) steht für das Personal eines sozialen Systems. Beispiele sind Familien, Ethnien und Nationen. Ein Kollektiv umfasst eine abzählbare Vielheit von miteinander verbundenen Individuen.“ Antweiler, Christoph, „Kollektive Identität“, in: *Bonner Enzyklopädie der Globalität*, Hg. Kühnhardt, Ludger/Tilman Mayer Wiesbaden: Springer VS 2017, S. 443f.

¹¹⁴ Wundt, Wilhelm, *Völkerpsychologie. Eine Untersuchung der Entwicklungsgesetze von Sprache, Mythos und Sitte*, Bd. 1. Die Sprache, Leipzig: Verlag von Wilhelm Engelmann 1904.

¹¹⁵ Ebd., S. 1.

¹¹⁶ Ebd. S. 31.

¹¹⁷ Vgl. Später, *Siegfried Kracauer. Eine Biographie*, S. 110.

¹¹⁸ Vgl. Kracauer, *Von Caligari zu Hitler*, S. 607f.

¹¹⁹ Hierbei muss angemerkt werden, dass auch Freud sich mit Wundts Völkerpsychologie auseinandergesetzt hat. Vgl. Freud, Sigmund, „Totem und Tabu“ (1913), in: *Sigmund Freud. Gesammelte Werke*, Köln: Anaconda Verlag 2014, S. 611.

In seinem Buch *Von Caligari zu Hitler* verwendet Kracauer die Bezeichnungen Kollektivdispositionen, Kollektivmentalität und die Kollektivseele.¹²⁰ Die Idee einer kollektiven Mentalität stammt vom französischen Soziologen Émile Durkheim. Er entwickelte das Konzept des Kollektivbewusstseins: „Es ist der psychische Typus der Gesellschaft, [...]“¹²¹, der eine eigene Entwicklung durchlebt, ähnlich wie bei einem Individuum.¹²² „Die Gesamtheit der gemeinsamen [...] Überzeugungen und Gefühle im Durchschnitt der Mitglieder einer bestimmten Gesellschaft bildet ein umgrenztes System, das sein eigenes Leben hat; [...]“.¹²³ Der deutsche Ethnologe Christoph Antweiler spricht von einem „Bewusstsein von Globalität“¹²⁴, das sich für ihn mit der ersten Mondlandung 1969 entwickelt hat:

„Das Bewusstsein der Vernetzung und Einheit eines globalen Kollektivs manifestierte sich in der explosiven Ausbreitung der Rede von >Einer Welt<. Die ein Jahr vorher von Apollo 8 geschossenen Fotos der ganzen Erde im All führten auch medial zu einer globalen Wahrnehmungsänderung um Sinne der Menschheit als kollektive Einheit (overview effect).“¹²⁵

Nach diesen Kriterien besitzt somit auch eine Weltgesellschaft als umgrenztes System (Planet Erde) ein kollektives Bewusstsein. In dieser Arbeit wird deshalb von der Idee eines Kollektivbewusstseins der Weltgesellschaft ausgegangen, weshalb die Filmrezeption von Gruppierungen oder Gemeinschaften, die in die Kategorie der Cultural Studies fallen, vernachlässigt werden.

3.5 Der Superhelden-Film als Allegorie

Symbole, Metaphern und Allegorien nahmen eine zentrale Rolle in Kracauers Denken und Werken ein.¹²⁶ So betrachtete er den Detektiv-Roman, aufgrund seiner vernunftbetonten Thematiken und Figuren, als eine Allegorie seiner Zeit.¹²⁷ In seinem Werk *Der Detektiv-Roman. Ein philosophischer Traktat* schreibt er über den Detektiv-Roman, dass er ein „Zerrspiegel“¹²⁸ der „durchrationalisierten zivilisierten

¹²⁰ Vgl. Kracauer, *Von Caligari zu Hitler*, S. 12, 14, 81, 173.

¹²¹ Durkheim, Emile, *Über soziale Arbeitsteilung*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1992, S. 129.

¹²² Vgl. ebd.

¹²³ Ebd., S. 128.

¹²⁴ Antweiler, „Kollektive Identität“, S. 447.

¹²⁵ Ebd.

¹²⁶ Vgl. Stalder, Helmut, *Siegfried Kracauer. Das journalistische Werk in der "Frankfurter Zeitung" 1921 – 1933*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2003, S. 180-222, hier: S.184 sowie S. 194f.

¹²⁷ Vgl. Später, Jörg, *Siegfried Kracauer. Eine Biographie*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp¹² 2016, S. 115f.

¹²⁸ Kracauer, Siegfried, *Der Detektiv-Roman. Ein philosophischer Traktat*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag 1971, S. 10.

Gesellschaft“¹²⁹ sei, in der „der bindingslose Intellekt seinen Endsieg erfochten hat“¹³⁰.

Es stellt sich die Frage, ob Comicverfilmungen eine ähnliche allegorische Bedeutung in Bezug auf die globale Entwicklung der Gesellschaft einnehmen. Einige filmtechnische Methoden könnten dabei helfen, eine Antwort auf diese Frage zu finden.

3.5.1 Intertextualität

Der Begriff Intertextualität wurde in den 1970er Jahren von der bulgarischen Literaturkritikerin Julia Kristeva eingeführt und bezeichnet den Einfluss eines Mediums auf ein anderes. Im Filmbereich ist es „als Beziehungsgeflecht zwischen Werken bzw. Kunstsystemen zu verstehen, die Entsprechungen auf den verschiedensten Ebenen aufweisen.“¹³¹

Die Intertextualität des Superhelden-Genres findet auf mehreren Ebenen statt. Die Filme basieren zu einem großen Teil auf ihre bereits erfolgreichen Comic-Vorlagen, die wiederum von den Helden aus den Pulp-Magazinen, den antiken Mythen und von realen Ereignissen inspiriert wurden.¹³² Die Geschichten der Comic-Hefte dienen als Storyboard für eine Filmadaption.

Eine weitere intertextuelle Ebene des Superhelden-Films ist die Aneignung von unterschiedlichen Genregattungen und deren typischen Eigenheiten. Dabei muss ein Genre nicht als Ganzes in Anspruch genommen werden, stattdessen können einzelne Grundelemente integriert werden. Neben dem klassischen Heldentypus, zu dem die *Superman*-Filmreihe gehört, verwenden Superheldenfilme das Western-Genre *Jonah Hex* (USA 2010. R: Jimmy Hayward), das Übernatürliche *Dr. Strange* (USA 2016, R: Scott Derrickson), den Vampirmythos *Blade* (USA 1998. R: Stephen Norrington), die Komödie *Deadpool* (USA 2016, R: Tim Miller), den Thriller *Unbreakable* (USA 2000, R: M. Night Shyamalan), et cetera.

Diese mimetische Eigenheit des Superhelden-Films erzeugt ein vielseitiges Angebot, wodurch nicht nur die Gruppe der Comicfans angesprochen wird, sondern ein breites Spektrum an Zusehern, die selbst nie ein Comic-Heft gelesen haben.

¹²⁹ Ebd., S. 9.

¹³⁰ Ebd., S. 10.

¹³¹ Beicken, Peter, *Wie interpretiert man einen Film?*, Stuttgart: Philipp Reclam jun. GmbH 2004, S. 90.

¹³² Vgl. Jones, Gerard, *Men of Tomorrow. Geeks, Gangsters, and the Birth of the Comic Book*, London: Arrow Books 2006, S. 23-63.

3.5.2 Transmediale Erzählung

Der amerikanische Medienwissenschaftler Henry Jenkins definiert den Begriff der transmedialen Erzählung als: „process where integral elements of a fiction get dispersed systematically across multiple delivery channels for the purpose of creating a unified and coordinated entertainment experience.“¹³³

Mit *Iron Man* (USA 2008, R: Jon Favreau) erschuf das Marvel Studio sein eigenes Filmuniversum. Alle folgenden Filme finden in diesem Universum statt. Das sogenannte *Marvel Cinematic Universe* (MCU) umfasst mittlerweile 20 Filme.¹³⁴ Die einzelnen Filme werden dadurch zu Episoden, die eine einheitliche Geschichte erzählen, ähnlich wie bei einer Fernsehserie. Um den weiteren Verlauf der Geschichte und die Entwicklung der Figuren mitverfolgen zu können, muss der Zuseher alle Teile gesehen haben.¹³⁵

Jeder dieser Filme befasst sich mit einem bestimmten Protagonisten, jedoch gibt es Referenzen und narrative Verknüpfungen zu vergangenen und zukünftigen Filmen. Figuren aus verschiedenen Filmen treffen aufeinander, um entweder miteinander, *Marvel's The Avengers* (USA 2012, R: Joss Whedon), oder gegeneinander, *Captain America: Civil War* (USA 2016, R: Joe Russo, Anthony Russo), zu kämpfen.

Beide filmtechnischen Methoden, sowohl die Intertextualität als auch die transmediale Erzählform wurden vom Superhelden-Film für ein globales Publikum erfolgreich adaptiert. Die intertextuellen Kombinationsmöglichkeiten sowie die Fusionierung unterschiedlicher Genres finden parallel zu den sozialen und kulturellen Integrationsentwicklungen einer globalen Gesellschaft statt. Die transmediale Erzählform zeigt ebenfalls Ähnlichkeiten mit dem Globalisierungsprozess. Die Menschen im realen Leben, sowie die Filmfiguren auf der Kinoleinwand treffen aufeinander und tauschen sich miteinander aus. Superhelden leben nicht länger isoliert voneinander, sondern sie operieren gemeinsam und pflegen Kontakte mit anderen Leidensgenossen. Das zunehmende Wachstum des Marvel-Universums verläuft synchron zum fortlaufenden Globalisierungsprozess. Die formbare und

¹³³ Jenkins, Henry, „Transmedia Storytelling 101“, [henryjenkins.org](http://henryjenkins.org/blog/2007/03/transmedia_storytelling_101.html), http://henryjenkins.org/blog/2007/03/transmedia_storytelling_101.html, 21.03.2007, 10.05.2018.

¹³⁴ Stand 26.03.2018. Inkludiert alle Filme von 2018.

¹³⁵ Es gibt zwar auch TV-Serien, Comics und andere Medienformate in denen weitere Geschichten der Protagonisten erzählt werden, doch sie beinhalten nur Nebenerzählungen und sind kein Teil der Hauptgeschichte.

universelle Natur des Superhelden-Films verhält sich somit kongruent zur formbaren und universellen Natur einer globalen Gesellschaft.

4 Die Geschichte des Superhelden-Genres

„Diese Untersuchung geht von der Voraussetzung aus, daß jedes Medium einen spezifischen Charakter hat, der bestimmte Arten von Mitteilungen begünstigt, während er sich gegen andere sperrt.“¹³⁶

Das Medium Comic ringt seit seiner Entstehung um Anerkennung. Vielleicht liegt es an den manchmal absurden, komischen und verrückten Elementen oder den bunten Zeichnungen. Was genau die gesellschaftliche Akzeptanz eines Mediums fördert, lässt sich schwer beantworten. Tatsache ist jedoch, dass jedes Medium eine Existenzberechtigung besitzt, egal wie unbedeutend oder minderwertig es auf den ersten Blick erscheinen mag.

4.1 Die jüdische Herkunft

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts war Amerika für viele Menschen jüdischer Herkunft ein beliebtes Einwanderungsland.¹³⁷ Die Kinder dieser Immigranten würden mit ihren kreativen Impulsen die Unterhaltungsindustrie erobern und nachhaltig verändern.¹³⁸

Jerry Siegel und Joe Shuster, die Erfinder von Superman, gehörten zu jener Gruppe, die aus einer solchen jüdischen Immigrantenfamilie stammte. So auch die Schöpfer von Batman Milton Finger und Bob Kane, geboren als Robert Kahn. Harry Donenfeld immigrierte als Kind in die USA.¹³⁹ Mit dem Buchhalter Jack Liebowitz sollte er einer der treibenden Kräfte hinter DC Comics werden, einem der ältesten und erfolgreichsten Comicbuchunternehmen der Geschichte. Ihr größter Konkurrent Marvel Comics besitzt ebenfalls jüdische Wurzeln. Zwei ihrer bekanntesten Künstler, Stan Lee, geboren als Stanley Lieber, und Zeichner Jack Kirby, geboren Jakob Kurtzberg, sollten mit ihren Figuren wie Spider-Man, X-Men, Hulk, Fantastic Four, Iron Man, Captain America und Thor weltberühmt werden.¹⁴⁰ Doch bevor die Comicingustrie überhaupt ihren Erfolg feiern konnte, mussten die Superhelden erst einmal erfunden werden.

¹³⁶ Kracauer, *Theorie des Films*, S. 25.

¹³⁷ Vgl. Jones, Gerard, *Men of Tomorrow. Geeks, Gangsters, and the Birth of the Comic Book*, London: Arrow Books 2006, S. 2ff.

¹³⁸ Vgl. Ebd., S. 128f.

¹³⁹ Vgl. Ebd., S. 2ff.

¹⁴⁰ Vgl. ebd., S. xiv-xv.

4.2 Die Anfangsjahre

Während Deutschland sich von der Niederlage des Ersten Weltkrieges, der Inflation und den Reparationszahlungen nur schwer erholen konnte, kam es in den USA zu einem wirtschaftlichen Aufschwung.¹⁴¹ Technologische Errungenschaften sowie utopische Zukunftsvisionen prägten die amerikanische Gesellschaft, insbesondere die Medien.¹⁴² Die Print- und Verlagsbranche offerierte über 2000 verschiedene Magazine¹⁴³, die von einfachen Fachzeitschriften und Tageszeitungen bis hin zu Slick- und Pulp-Magazine reichten.¹⁴⁴

Ein Comic war für die damalige Zeit nichts Neues. Bereits im 19. Jahrhundert wurden gezeichnete Bildgeschichten, die sequentiell aneinandergereiht waren, als Comic-Strips¹⁴⁵ veröffentlicht. Die erste Comicfigur, genannt The Yellow Kid (1895), erlangte aufgrund des Konkurrenzkampfes zwischen den Verlegern Joseph Pulitzer und William Randolph Hearst an Bekanntheit.¹⁴⁶ Comic-Strips wurden entweder ein- oder mehrseitig und in Schwarz-Weiß oder Farbe gedruckt. Ihr Zweck diente lediglich als humorvolle Beilage zu den Tageszeitungen, weswegen sie den Namen *Funnies* bekamen. Neben dem witzigen Inhalt erzählten *Funnies* auch von den Abenteuern der Figuren wie Popeye, Buck Rogers, Dick Tracy, Tarzan, Flash Gordon, etc.¹⁴⁷

4.3 Das Schicksalsjahr 1933

Der ehemalige Lehrer und Schuldirektor Charles Gaines, geboren als Maxwell Charles Ginzberg, kam auf die Idee, den Comic-Strips ein Heft zu widmen. Die Funnies sollten nicht länger nur Beilage für die Tageszeitungen sein, sondern ein eigenes Format bekommen. Gaines, der nach der Wirtschaftsdepression als Verkäufer tätig war, konnte dem Comic-Verlag Dell Publishing davon überzeugen, ein 64-seitiges Heft mit dem Titel *Famous Funnies*¹⁴⁸ zu produzieren. *Famous Funnies* erschien im Februar 1934, war innerhalb von einigen Wochen ausverkauft, und sollte das erste erfolgreiche Comic-Heft der Geschichte werden.¹⁴⁹

¹⁴¹ Vgl. ebd., S. 24.

¹⁴² Vgl. ebd., S. 32.

¹⁴³ Vgl. ebd., S. 52.

¹⁴⁴ Benannt nach der Qualität des gedruckten Papiers. „Slicks“ wurde das teure Hochglanzpapier genannt, während die „Pulps“ ihre Namen aufgrund des rauen und billigen Papiers erhielten.

¹⁴⁵ Übersetzung: Comic-Streifen, Bildergeschichten.

¹⁴⁶ Vgl. Jones, *Men of Tomorrow*, S. 98.

¹⁴⁷ Vgl. ebd., S. 68, sowie S. 98f.

¹⁴⁸ *Famous Funnies*, Waterbury, Connecticut: Eastern Color Printing 1934.

¹⁴⁹ Vgl. Jones, *Men of Tomorrow*, S. 100f.

Das zweite Ereignis, das die Comic-Welt nachhaltig verändern würde, war die Erschaffung der Urversion des Superman. Wann genau Jerry Siegel die Idee zu Superman hatte, ist unklar. Der Schöpfer selbst hält sich diesbezüglich bedeckt. Aber es kann davon ausgegangen werden, dass die Figur um 1932/1933 von Siegel konzipiert wurde.¹⁵⁰

Inspirationen für Superman holte sich Siegel aus verschiedenen Pulp-Magazinen wie *Amazing Stories*¹⁵¹ oder vom spinatliebenden Seemann namens Popeye¹⁵². Auch reale Erlebnisse wie der Tod seines Vaters, der bei einem Raubüberfall erschossen wurde,¹⁵³ oder die Arbeit für die High-School-Zeitschrift,¹⁵⁴ hatten Einfluss auf Superman's Schöpfung. Bereits 1932 schrieb Siegel an einem frühen Konzept für die Figur. Inspiriert von Nietzsches Idee des Übermenschen, verfasste er die Kurzgeschichte „The Reign of the Superman“¹⁵⁵, die im Januar 1933 in ihrem eigenen selbstgemachten Magazin *Science Fiction: The Advance Guard of Future Civilization*¹⁵⁶ publiziert wurde.¹⁵⁷

„The Reign of the Superman“ handelt von einem verrückten Wissenschaftler, der ein mysteriöses Element aus einem Meteor entdeckt und es an einer Versuchsperson testet. Die betroffene Person erhält dadurch telepathische Fähigkeiten und wird so zum Supermann. Nachdem dieser Supermann den Wissenschaftler getötet hat, hegt er den Plan, mittels Gedankenkontrolle die Menschen zu manipulieren. Sie sollen sich gegenseitig bekriegen, damit er schließlich die Weltherrschaft an sich reißen kann. Allerdings verliert das mysteriöse Element nach einer gewissen Zeit seine Wirkung. Der Supermann wird wieder zu einem einfachen Menschen.¹⁵⁸

Offensichtlich handelte es sich hierbei nicht um den gutmütigen Superhelden mit rotem Umhang, so wie ihn jeder heute kennt. Erst einige Jahre später und mit der Hilfe des Zeichners Joe Shuster entwickelte sich die Figur des Superman zum aufrechten Helden, der für Gerechtigkeit kämpft und sich für die Schwachen einsetzt.

¹⁵⁰ Vgl. ebd., S. 109f.

¹⁵¹ Vgl. ebd., S. 29ff.

¹⁵² Vgl. ebd., S. 115f.

¹⁵³ Vgl. ebd., S. 38.

¹⁵⁴ Vgl. ebd., S. 63-67.

¹⁵⁵ Online: <https://archive.org/details/ReignOfTheSuperman>, Letzter Zugriff: 24.06.2018.

¹⁵⁶ Siegel, Jerry/Joe Shuster, *Science-Fiction. The Advance Guard of Future Civilization*, Nr. 3, Cleveland, Ohio: Joe Shuster & Jerry Siegel Jänner 1933.

¹⁵⁷ Vgl. Jones, *Men of Tomorrow*, S. 82.

¹⁵⁸ Vgl. ebd., S. 82-84.

4.4 Die vier Zeitalter

4.4.1 Das goldene Zeitalter¹⁵⁹ (1938 - 1954)¹⁶⁰

Im Juni 1938 erschien die erste Ausgabe von *Action Comics*, worin Superman sein Debüt feierte.¹⁶¹ Das Heft gab es damals für zehn Cent zu kaufen. 2014 wurde eine Originalausgabe für mehr als drei Millionen Dollar versteigert.¹⁶² Mit 900.000 verkauften Exemplaren der ersten Ausgabe war Superman ein großer Erfolg.¹⁶³ Tatsächlich sollte es die Figur des Superman sein, mit der die Ära der Superhelden¹⁶⁴ beginnt. Obwohl es zu dieser Zeit schon eine Reihe von Comic-Helden wie Flash Gordon, Dick Tracy und Popeye gab, die gegen kosmische Tyrannen oder Gangster gekämpft haben, sollte es ein Mann mit Umhang sein, der die Fantasie und Herzen von Millionen für sich gewinnt.

Aufgrund des kommerziellen Erfolges von Superman wollte jeder Verleger einen Superhelden für sich haben, was dazu geführt hat, dass Unmengen an neuen Superhelden das Licht der Welt erblickten und etliche neue Verlagshäuser gegründet wurden.¹⁶⁵ Ein Jahr nach Superman's Erscheinen wurde das erste Abenteuer von Batman veröffentlicht. Im Gegensatz zu Superman, der aus der Fantasie zweier Künstler entstammte, wurde Batman als vermarktbare Verkaufskonzept für den damaligen Verlag erschaffen.¹⁶⁶ Wobei auch in diesem Fall mehrere Figuren als Inspirationsquelle gedient haben. Das Vogelvolk aus den Geschichten der Flash Gordon-Reihe, der maskierte Rächer Zorro, der mysteriöse Shadow und der Pulp-Held Doc Savage halfen dabei, die Figur des Batman zu formen. Zusätzlich

¹⁵⁹ Anmerkung bezüglich des Ursprungs der Nomenklatur: „Indeed, according to fanzine historian Bill Schelly, »The first use of the words »golden age« pertaining to the comics of the 1940s was by Richard A. Lupoff in an article called »Re-Birth« in COMIC ART #1 (April 1960).« Silver Age has a more vague origin, but it came into common use sometime later, around 1965-66.“ Zitiert nach Quattro, Ken, „The New Ages: Rethinking Comic Book History“, 2004, Online: <https://web.archive.org/web/20150905115607/http://www.comicartville.com/newages.htm>, 05.09.2015, 21.03.2018.

¹⁶⁰ Die Jahresangaben für die jeweiligen Zeitabschnitte sind nur geschätzt. Es gibt keine genauen oder offiziellen Zahlen dafür.

¹⁶¹ Vgl. Shuster, Joe/Jerry, Siegel, „Superman“, in: *Action Comic #1*, New York: DC Comics, Juni 1938, S. 1-13.

¹⁶² Truitt, Brian, „Copy of 'Action Comics' No. 1 sells for \$3.21 million“, *USA Today*, <https://www.usatoday.com/story/life/2014/08/24/action-comics-no-1-most-expensive-comic-book/14545215/> 24.08.2014, 23.01.2018.

¹⁶³ Vgl. Jones, *Men of Tomorrow*, S. 155.

¹⁶⁴ Der Bezeichnung Superheld wurde zum ersten Mal 1932 in Bezug auf die amerikanische Heldenfigur The Shadow verwendet. Obwohl diese Figur für ein Radio-Drama, und nicht für ein Comic-Heft, konzipiert wurde, gilt sie bis heute als wesentliche Inspiration für weitere Heldenfiguren. Vgl. Jones, *Men of Tomorrow*, S. 74f.

¹⁶⁵ Vgl. Jones, *Men of Tomorrow*, S.155f.

¹⁶⁶ Vgl. ebd., S. 149.

beeinflussten die Filme des deutschen Expressionismus, insbesondere die von Fritz Lang, seine Schöpfung.¹⁶⁷

15 Millionen Comics mit den unterschiedlichsten Superhelden wurden zur damaligen Zeit pro Monat verkauft. Besonders Schüler konsumierten die bunten Hefte, aber auch Soldaten, die während des Zweiten Weltkrieges im Ausland stationiert waren.¹⁶⁸ Unter dem Befehl von Adolf Hitler wurden die Superhelden-Comics aufgrund ihrer jüdischen Herkunft verboten.¹⁶⁹ Für das *Look*-Magazin verfassten Siegel und Schuster eine zweiseitige Geschichte, in der Superman Hitler sowie Stalin besiegt und die beiden ihrer gerechten Strafe zuführt.¹⁷⁰ Die wöchentlich erscheinende Zeitung der nationalsozialistischen Schutzstaffel (SS), *Das schwarze Korps*, fand dementsprechend abwertende Worte gegenüber Superman und seinen jüdischen Schöpfern.¹⁷¹

Mit Kriegsende verlor das Superhelden-Genre an Leser und Zuspruch.¹⁷² Um ihr Umsätze wieder zu steigern, setzten die Verleger auf andere Genres wie Western, Horror, Krimis oder Romance. Dabei scheute man nicht vor expliziten Gewalt- und Erotikdarstellungen. Tatsächlich funktionierte die Strategie. In den 1950iger Jahren gab es 40 Verleger, die an die 50 Millionen Comics pro Monat verkauft haben.¹⁷³

Diese Erfolgsgeschichte sollte jedoch ein jähes Ende finden, als der Psychiater Frederic Werthman sich der Comicindustrie entgegenstellte. Für Werthman übten die Superhelden einen negativen Einfluss auf Kinder und Jugendliche aus.¹⁷⁴ Als praktizierender Arzt, der in Kliniken viele comiclesende Gewalttäter behandelt hat, kam er zur Schlussfolgerung, dass Superhelden Gewalt und sexuelle Obszönitäten verherrlichen würden. Für ihn war Superman eine faschistische Propagandafigur¹⁷⁵ und die Beziehung zwischen Batman und Robin würde eine unterschwellige,

¹⁶⁷ Vgl. ebd., S. 150f.

¹⁶⁸ Vgl. ebd., S. 170, 213.

¹⁶⁹ Vgl. ebd., S. 162.

¹⁷⁰ Vgl. Shuster, Joe/Jerry Siegel, „How Superman would End the War“, *Look*, Des Moines, USA: Cowles Media 27.02.1940, online: <http://www.archive.org/stream/HowSupermanWouldEndTheWar/look#page/n1/mode/2up>, Letzter Zugriff: 21.03.2018.

¹⁷¹ Vgl. o. A., „Jerry Siegel greift ein!“, *das schwarze Korps*, 25.04.1940, S. 8. Online: <http://research.calvin.edu/german-propaganda-archive/superman.htm>, Letzter Zugriff: 21.03.2018.

¹⁷² Vgl. Jones, *Men of Tomorrow*, S. 234.

¹⁷³ Vgl. ebd., S. 237.

¹⁷⁴ Vgl. Gilbert, James, *A Cycle of Outrage: America's Reaction to the Juvenile Delinquent in the 1950s*, New York: Oxford University Press 1986, S. 96-101.

¹⁷⁵ Vgl. Jones, *Men of Tomorrow*, S. 273.

homosexuelle Komponente beinhalten.¹⁷⁶

In seinem Buch *Seduction of the Innocent* (1954) schreibt er über die Verbindung zwischen Comics, Gewalt und Homosexualität:

„Homosexual childhood prostitution, especially in boys, is often associated with stealing and with violence. For all these activities children are softened up by comic books. Their super-ego formation with regard to sex is interfered with in a subtle way: everything is permitted to men in comic books and there is constant sex stimulation.“¹⁷⁷

Über ein 14-jähriges Mädchen mit antisozialem Verhalten verfasste er Folgendes:

„Her ideal was Wonder Woman. Here was a morbid model in action. For years her reading has consisted of comic books. There was no question but that this girl lived under difficult social circumstances. But she was prevented from rising above them by the specific corruption of her character development by comic-book seduction. The woman in her had succumbed to Wonder Woman. By reading many comic books the decent but tempted child has the moral props taken from under him.“¹⁷⁸

Zu jener Zeit war die Einstellung der Öffentlichkeit gegenüber den Comics bereits angespannt. Kirchen und einzelne Bundesstaaten haben zum Boykott ausgerufen und den Verkauf sogar verboten. Im Dezember 1948 berichtete die *Times* von organisierten Verbrennungen in Binghamton, New York. Studenten hatten an die 2000 Hefte zusammengetragen und sie auf dem Schulhof verbrannt.¹⁷⁹

Nachdem Wertham in einer öffentlichen Anhörung über die schädlichen Auswirkungen von Comics sprach, folgte im September 1954 die Bildung der Zensurstelle Comics Magazine Association of America (CMAA).¹⁸⁰ Zukünftig sollten alle Comic-Hefte der Comics Code Authority (CCA) unterliegen, was bedeutete, dass nur bestimmte Inhalte und Grafiken in den Heften veröffentlicht werden durften. So wurde die Verwendung von Wörtern wie Crime, Horror, oder Terror nicht länger erlaubt. Als Folge mussten viele Verleger und Comic-Studios schließen, da sie ihre Produkte nicht mehr auf den Markt bringen konnten.¹⁸¹ Damit endete das goldene Zeitalter des Comics und eine schwierige Wiedergeburt stand bevor.

¹⁷⁶ Vgl. Wertham, Frederic, *Seduction of the Innocent*, New York: Rinehart & Company² 1954, S. 189-191.

¹⁷⁷ ebd., S. 187.

¹⁷⁸ ebd., S. 167.

¹⁷⁹ Vgl. Sergi, Joe, „1948: The Year Comics Met Their Match“, *Comic Book Legal Defense Fund*, <http://cblidf.org/2012/06/1948-the-year-comics-met-their-match/> 08.06.2012, 24.01.2018. Siehe auch Jones, *Men of Tomorrow*, S. 238-241.

¹⁸⁰ Vgl. Jones, *Men of Tomorrow*, S. 278.

¹⁸¹ Vgl. ebd., S. 278f.

4.4.2 Das silberne Zeitalter¹⁸² (1954 - 1972)

Nachdem die Atombomben auf Hiroshima und Nagasaki abgeworfen wurden, etablierte sich ein neues Weltbild. Die Wissenschaft, die bisher als Hoffnungsträger für optimistische Zukunftsvisionen wie fliegende Autos galt, zeigte sich von ihrer zerstörerischen Seite.

Die Atomphysik sollte jedoch nicht der einzige dunkle Aspekt der Nachkriegszeit werden. So kam es etwa 1963 zum Mordattentat an Präsident John F. Kennedy, eine erhöhte Anzahl an Diskriminierungsvorfällen gegenüber der schwarzen Bevölkerung sowie einen Anstieg des Drogenhandels und der Bandenkriminalität in den Großstädten. Ein Comic-Studio konnte sich unter all diesen sozialen Wandlungen besonders profilieren: Marvel Comics.

Dem Autor Stan Lee und Zeichner Jack Kirby gelang es mit Helden wie Spider-Man, X-Men und Hulk, den damals vorherrschenden Zeitgeist einzufangen. Sie erschufen Charaktere, die Opfer der Wissenschaft und einer intoleranten Gesellschaft waren und somit nicht länger idealisiert Vorbilder darstellten, sondern Außenseiter, Geächtete und Missbildungen.¹⁸³

Der Einfluss des Superhelden und des Comicbuches wirkte sich ebenfalls auf die Popkultur aus. Künstler wie Andy Warhol verwendeten das Comic-Medium für die Pop-Art Szene. 1964 hat Warhol, ohne die Erlaubnis des DC Comic-Verlages, einen Film gedreht mit dem Titel: *Batman Dracula*.¹⁸⁴ Der Film wurde jedoch nie fertiggestellt und nur Ausschnitte davon kursieren im Internet.

4.4.3 Das bronzene Zeitalter¹⁸⁵ (1972 - 1986)

Mit dem anhaltenden Vietnam Krieg und dem Watergate-Skandal waren die Comics ebenfalls von Zynismus, schockierenden Todesfällen und Krisen geprägt.¹⁸⁶ Dementsprechend ist es nicht überraschend, dass in diesem Zeitabschnitt eine Figur

¹⁸² Reynolds, Richard, *Super Heroes. A Modern Mythology*, Jackson, Mississippi: University Press of Mississippi 1994, S. 9.

¹⁸³ Vgl. Morrison, Grant, *Supergods. What Masked Vigilantes, Miraculous Mutants, and a Sun God from Smallville Can Teach Us About Being Human*, New York City: Spiegel & Grau 2012, S. 95f.

¹⁸⁴ Crimp, Douglas, *Our Kind of Movie: The Films of Andy Warhol*, Cambridge, MA: MIT Press 2012, S. 115.

¹⁸⁵ Der Ursprung der Bezeichnung ist unbekannt.

¹⁸⁶ o. A., „The Bronze Age of Comics“, *TV Trope*, <https://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/UsefulNotes/TheBronzeAgeOfComicBooks>, Letzter Zugriff: 28.06.2018.

mit dem Namen „Punisher“ zum ersten Mal in Erscheinung tritt.¹⁸⁷

4.4.4 Das moderne Zeitalter¹⁸⁸ (1986 - bis heute)

1986 hat die Postmoderne das Superhelden-Genre erreicht. Geschichten wie Alan Moores *Watchmen*¹⁸⁹ und Frank Millers *The Dark Knight Returns*¹⁹⁰ hinterfragten die Existenzberechtigung des Superhelden. Die Sinnhaftigkeit von Moral und Ethik wurde angezweifelt. Vom Nihilismus geprägte Geschichten, in denen es weder gut noch böse gibt oder die Grenzen zwischen ihnen verschwimmen, dominierten den Comic-Markt.

In den 1990iger Jahren ereignete sich in der Comic-Industrie ähnlich, wie bei einem Immobilienmarkt, ein Crash. Verursacht wurde er einerseits durch Vertriebsprobleme, andererseits aufgrund der Überschwemmung des Marktes mit zu vielen Heften. Comics verloren dadurch ihren Sammlerwert. Die Verkaufszahlen sanken drastisch. Selbst Marvel Comics musste Konkurs anmelden.¹⁹¹

Auch wenn der Comic-Markt sich davon nie wirklich erholt hat, ging das Geschäft weiter. Nachdem Marvel Comics ihre finanziellen Probleme überwunden hatten, begann die Produktion der eigenen Filme. Schließlich akquiriert Disney das Unternehmen. Seitdem erleben die Superhelden auf der großen Leinwand einen noch nie dagewesenen Erfolg.

4.5 Vom Comic zum Film

Eine Eigenheit des Comic-Heftes ist seine duale Natur. Einerseits beinhaltet es Dialoge und Geschichten, andererseits werden diese mittels Bilder erzählt. Somit gehört ein Comic sowohl zu den literarischen als auch den visuellen Medien. Durch die bildlastige Darstellung ähnelt der Comic von der Funktionsweise und den Eigenschaften einer Fotografie. Im Foto wie auch im Comic können Bewegungen selbst nur angedeutet, nicht aber gezeigt werden. Kracauer meint: „Das Wesen der

¹⁸⁷ Conway, Gerry, *The Amazing Spider-Man* #129, New York: Marvel Comics 1974.

¹⁸⁸ Alternativ auch: „Das dunkle Zeitalter“ (Orig.: „The Dark Age“) genannt, oder Renaissance-Zeitalter. Vgl. Morrison, *Supergods. What Masked Vigilantes, Miraculous Mutants, and a Sun God from Smallville Can Teach Us About Being Human*, S. 265-413.

¹⁸⁹ Moore, Alan, *Watchmen*, Burbank CA: DC Comics 1986-1987.

¹⁹⁰ Miller, Frank, *The Dark Knight Returns*, Burbank CA: DC Comics 1986.

¹⁹¹ Vgl. Last, Jonathan, „The Crash of 1993“, *the weekly Standard*, <http://www.weeklystandard.com/crash-1993/article/573252?nopager=1>, 13.06.2011, 26.01.2018.

Fotografie lebt in dem des Films fort.“¹⁹² Wobei er sich hierbei auf den Realismus bezog, den eine Fotografie naturgetreu abbildet.¹⁹³ Eine Comiczeichnung scheint auf den ersten Blick genau das Gegenteil einer Fotografie zu sein. Statt der Realität zeigt sie eine bunte, manchmal surreal anmutende Ästhetik. Doch so wie der Film bedient auch der Comic sich einer narrativen Zeichensprache, die mit Hilfe von sequentiell aneinandergereihten Bildern eine Geschichte erzählt. Der Filmtheoretiker James Monaco spricht von einem Bedeutungskontinuum:

„Tatsache ist, daß der Film, anders als die geschriebene oder gesprochene Sprache, nicht aus Einheiten als solchen zusammengesetzt ist, sondern daß er eher ein Bedeutungskontinuum ist. Eine Einstellung enthält soviel Information, wie wir darin lesen wollen, und welche Einheiten auch immer wir innerhalb der Einstellung definieren, sie sind willkürlich festgesetzt.“¹⁹⁴

Nicht in der Darstellung der Realität sind sich die beiden Medien ähnlich, sondern in ihrer Erzählweise. Beide erstellen ein Bedeutungskontinuum, in dem „der Signifikant fast dem Signifikat entspricht.“¹⁹⁵

Die Bildkomposition ist ein weiterer Faktor, bei dem die Verwandtschaft zwischen den beiden zum Vorschein kommt. Die Bedeutung von Raum, Farbe, Ausdruck und Gestaltung bilden wesentliche Bestandteile der visuellen Präsentation ihrer Figuren und Handlungen.¹⁹⁶ Die Grundsprache bzw. das Vokabular von Film und Comic ist das Bild selbst. Die Schlussfolgerung daraus könnte daher lauten, dass nicht nur das Wesen der Fotografie, sondern auch das des Comics im Film fortlebt.

Der Übergang vom Comic zum Film, also die Umwandlung von gezeichneten Standbildern hin zu real bewegten Bildern, lässt sich bereits in der Anfangszeit des Filmes erkennen. Georges Méliès verwendete in seinem Filmklassiker *Die Reise zum Mond* (F 1902, R: Georges Méliès) gemalte Hintergründe, die eine Rakete oder ganze Landschaftsstriche darstellten. Méliès gehörte auch zu den ersten Filmemachern, die ein Storyboard nutzten.¹⁹⁷ Storyboards sind skizzenhafte Bilder, die den Ablauf einer Filmszene darstellen. Sie werden meist vor den eigentlichen Dreharbeiten angefertigt und sollen dabei helfen, Ideen und Konzepte aus dem

¹⁹² Kracauer, *Theorie des Films*, S. 53.

¹⁹³ Vgl. ebd., S. 53f.

¹⁹⁴ Monaco, James, *Film verstehen*, Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag³ 2001, S. 161.

¹⁹⁵ Ebd.

¹⁹⁶ Vgl. ebd. S. 187.

¹⁹⁷ Vgl. Gress, Jon, *Visual Effects and Compositing*, San Francisco: New Riders 2015, S. 23.

Drehbuch visuell darzustellen.¹⁹⁸

Auch die Filme des deutschen Expressionismus wurden von Zeichnungen aus der Malerei inspiriert. Hermann Warm, der als Szenenbildner für *Das Cabinet des Dr. Caligari* tätig war, sagte dazu: „Das Filmbild muß Graphik werden.“¹⁹⁹ Und was anderes sind Comics, wenn nicht Graphiken?

4.6 Der Superheld und das Kino

Superman and the Mole Men (USA 1951, R: Lee Sholem) mit George Reeves in der Hauptrolle war die erste DC-Comic Verfilmung, die in den Kinos erschien und als 58-minütiger Pilotfilm zur Fernsehserie diente.²⁰⁰ 1966 folgte *Batman* (USA 1966, R: Leslie H. Martinson) mit Adam West, dessen humorvolle Interpretation der Comic-Figur Kultstatus erlangte.

Obwohl diese Inszenierungen beim Publikum beliebt waren, sollte es erneut eine Adaption von Superman sein, die das Genre auf seriöse Art und Weise für die Kinoleinwand umsetzt. *Superman* (USA 1978, R: Richard Donner) mit Christopher Reeve wurde ein weltweiter Erfolg, weshalb drei Fortsetzungen produziert wurden. Es dauerte einige Jahre, bis auch Batman eine ernstzunehmende Kinofassung bekam. Verglichen mit seinem Vorgänger von 1966 inszenierte der Regisseur Tim Burton mit *Batman* (USA 1989, R: Tim Burton) und *Batmans Rückkehr* (USA 1992, R: Tim Burton) eine düstere Version der Figur.

In den kommenden Jahren folgten weitere mehr oder weniger erfolgreiche Comicverfilmungen. Aufgrund ihrer oft kostenintensiven und aufwendigen Produktionen war die Adaption der Superhelden für die große Leinwand eine Herausforderung. Dies änderte sich in den 1990er Jahren, als moderne Computeranimationen bisher ungeahnte Möglichkeiten der Bildbearbeitung eröffneten. Die Ära des Superhelden-Films konnte mit dem Eintritt in ein neues Millennium beginnen.

Die Geschichte des Superhelden zeigt bereits eine enge Verstrickung zwischen den sozialen Ereignissen der realen Welt und den Abenteuern der Superhelden. Über die

¹⁹⁸ Disneys Zeichentrickfilm *Three Little Pigs* (1933) war der erste Film, der komplett mit vorgezeichneten Storyboards umgesetzt wurde. Vgl. Tumminello, Wendy, *Exploring Storyboarding*, New York: Thomson Learning/Course Technology 2005, S. 20.

¹⁹⁹ Kurtz, Rudolf, *Expressionismus und Film*, Zürich: Chronos Verlag 2007, S. 66.

²⁰⁰ Vgl. Jones, *Men of Tomorrow*, S. 258f.

Jahrzehnte hinweg mussten sich die Helden neu erfinden und sich den äußeren Umständen anpassen, um nicht in Vergessenheit zu geraten. Mit Hilfe des Mediums Film wird diese Entwicklung fortgesetzt.

5 Die psychoanalytische Untersuchung

Sowohl in der Geschichte der Weimarer Republik als auch im Superhelden-Genre und in der Weltgesellschaft sind traumatische Ereignisse von entscheidender Bedeutung. Sie prägen das bewusste und unbewusste Handeln der Beteiligten, weshalb dieses Phänomen mit seinen Folgeerscheinungen genauer untersucht werden sollte.

5.1 Das Trauma

5.1.1 Allgemein

Aus seinem Vortrag „Über den psychischen Mechanismus hysterischer Phänomene“²⁰¹ von 1893 beschreibt Sigmund Freud die Kriterien eines Traumas wie folgt:

„Dieses Trauma muß gewisse Bedingungen erfüllen; es muß schwer sein, d. h. von der Art, daß die Vorstellung einer Lebensgefahr, der Bedrohung der Existenz damit verbunden ist; es darf aber nicht schwer sein in dem Sinne, daß die psychische Tätigkeit dabei aufhört; sonst entfällt der Effekt, den wir davon erwarten; [...]“²⁰²

In der modernen Wissenschaft wird zwischen einem psychologischen und einem medizinischen Trauma²⁰³ unterschieden. Bei einem medizinischen Trauma sind die Wunden physischer Natur (Kopfverletzung, schwere Erkrankung oder andere körperliche Schäden).²⁰⁴ Eine psychische Traumatisierung entsteht durch eine akute und lebensbedrohliche Stresssituation wie etwa ein Unfall, der plötzliche Tod einer nahestehenden Person, ein Gewaltverbrechen, Kriege, Naturkatastrophen, Terrorangriffe oder schwerwiegende körperliche Misshandlung wie Folter und

²⁰¹ Vgl. Freud, Sigmund, „Über den psychischen Mechanismus hysterischer Phänomene“ (1893) in: *Gesammelte Werke* Bd. 2, Hg. Jürgen Beck, Altenmünster: Jazzybee Verlag 2015, S. 1-9.

²⁰² Ebd., S. 1.

²⁰³ Lateinisch für „Wunde, Verletzung“.

²⁰⁴ Vgl. Robinson, Lawrence Russell, *Trauma Rehabilitation*, Seattle: Lippincott Williams & Wilkins 2006, S. 1.

Vergewaltigung.²⁰⁵ Physische und psychische Traumata treten manchmal in Wechselwirkung miteinander auf. So kann eine Gewalteinwirkung auf den Kopf auch einen Gedächtnisverlust verursachen.²⁰⁶ Menschen reagieren unterschiedlich auf ein Trauma. Faktoren wie das Alter, soziale Bindungen und die psychische Verfassung des Betroffenen können das Ausmaß der Auswirkungen eines Traumas beeinflussen.²⁰⁷

5.1.2 Das Trauma und der Superheld

Im Leben eines Superhelden spielen traumatische Ereignisse eine ausschlaggebende Rolle für seine Entwicklung und Entstehung. Im Film *Iron Man* (USA 2008, R: Jon Favreau) wird Tony Stark, ein genussüchtiger Frauenheld und Waffenhersteller, auf einer Dienstreise von Terroristen entführt, gefoltert und dazu gezwungen, für sie Waffen zu bauen. Um aus seiner Gefangenschaft zu entkommen, konstruiert er einen Kampfanzug und tötet damit seine Entführer. Er wird zum Iron Man.

In *Spider-Man* (USA 2002, R: Sam Raimi) wird der Onkel von Peter Parker von einem Dieb ermordet. Ein ähnliches Schicksal widerfährt dem jungen Bruce Wayne in *Batman Begins* (USA 2005, R: Christopher Nolan), der mit ansehen muss, wie seine Eltern während eines Raubüberfalls vor seinen Augen erschossen werden. Captain America kämpft im Zweiten Weltkrieg²⁰⁸ gegen das Nazi-Regime, während Wonder Woman²⁰⁹ im gleichnamigen Film von 2017 die Auswirkungen des Ersten Weltkrieges miterlebt. Im Film *Hulk* (USA 2003, R: Ang Lee) ist Dr. Bruce Banner nicht nur Opfer eines fehlgeschlagenen Experiments, sondern musste als Kind zusehen, wie seine Mutter von seinem Vater getötet wird.

Die Liste der Traumata, die ein Superheld durchlebt, ist umfangreich. Tragische Begebenheiten wie der gewaltsame Tod einer geliebten Person, ein Unfall oder ein terroristischer Akt führen dazu, dass der Protagonist einen neuen Sinn in seinem Leben sucht. Er widmet sich einer höheren Sache, in den meisten Fällen ist es die Verbrechensbekämpfung. Aber nicht nur ein Individuum wird von traumatischen

²⁰⁵ Vgl. *Internationale statistische Klassifikation der Krankheiten und verwandter Gesundheitsprobleme*, 10. Revision, German Modification (ICD-10-GM, 2016), Hg. Deutsche Institut für medizinische Dokumentation und Information, Köln 2015, S. 196ff.

²⁰⁶ Vgl. ebd., S. 179.

²⁰⁷ Vgl. Van der Kolk, Bessel A., *Psychological Trauma*, Washington DC/London: American Psychiatric Publishing Inc. 1985, S. 2.

²⁰⁸ Vgl. *Captain America: The First Avenger* (USA 2011, R: Joe Johnston).

²⁰⁹ Vgl. *Wonder Woman* (USA 2017, R: Patty Jenkins).

Geschehnissen beeinflusst, auch eine Gesellschaft wird von ihnen geformt.

5.1.3 Das Trauma und die Gesellschaft

Lebensbedrohliche Situationen wie Kriege, Terrorismus, Hungersnöte oder Naturkatastrophen sind Begebenheiten, die nicht nur auf ein Individuum schwere psychische Auswirkungen haben. Auch bei einer großen Anzahl von Menschen (Gruppe, Gemeinschaft, Bevölkerung) können diese Vorfälle ein Trauma auslösen. In diesem Fall wird von einem Massentrauma gesprochen;²¹⁰ „the impact of traumatic events that occur to many people at the same time.“²¹¹ Weitere synonyme Bezeichnungen für ein solches Massentrauma sind kollektives Trauma oder kulturelles Trauma. Der Soziologe Kai T. Erikson spricht von einem kollektiven Trauma in Verbindung mit dem Dammbbruch und der daraus resultierenden Überschwemmung der amerikanischen Gemeinde am Buffalo-Creek Becken in West Virginia 1972.²¹²

Der amerikanische Soziologe Jeffrey C. Alexander definiert ein kulturelles Trauma wie folgt:

„Cultural trauma occurs when members of a collectivity feel they have been subjected to a horrendous event that leaves indelible marks upon their group consciousness, marking their memories forever and changing their future identity in fundamental and irrevocable ways.“²¹³

Weitere kulturelle Traumata sind Ereignisse wie die Sklaverei in Amerika des 18. und 19. Jahrhunderts²¹⁴ und der Holocaust²¹⁵. Der Terroranschlag am 11. September wird sowohl als kollektives Trauma²¹⁶ als auch als kulturelles Trauma²¹⁷ klassifiziert. Zudem wird die weltweite Wirtschaftskrise von 2007 als ein traumatisierender Vorfall

²¹⁰ Vgl. Webb, Nancy Boyd, *Mass Trauma and Violence. Helping Families and Children Cope*, New York/London: The Guilford Press 2004, sowie, Chirman, Allan/Joseph Dougherty, „Mass Trauma. Disasters, Terrorism, War“, in: *Child Adolescent Psychiatric Clinic of North America*, Vol. 23, Ausgabe 2, April 2014, Hg. Uniformed Services University of the Health Sciences, US Department of Defense, Bethesda: 2014. S. 257-279.

²¹¹ Webb, *Mass Trauma and Violence. Helping Families and Children Cope*, S. 4.

²¹² Vgl. Erikson, Kai T., *Everything in Its Path: Destruction of Community in the Buffalo Creek Flood*, New York: Simon & Shuster Paperback 1978, S. 292.

²¹³ Alexander, Jeffrey C., et al., *Cultural Trauma and Collective Identity*, Los Angeles, CA: University of California Press 2004, S. 1.

²¹⁴ Vgl. ebd., S. 60-111.

²¹⁵ Vgl. ebd., S. 112-154.

²¹⁶ Wirth, Hans-Jürgen, *9/11 as a Collective Trauma and other Essays on Psychoanalysis and Society*, Gießen: Psychosozial-Verlag 2004, S. 13-55.

²¹⁷ Vgl. Smelser, Neil J., „Epilogue: September 11, 2001, as Cultural Trauma“, in: *Cultural Trauma and Collective Identity*, Los Angeles, CA: University of California Press 2004, S. 264-282.

angesehen.²¹⁸ In Ländern, die besonders schwer unter der Finanzkrise litten, wie Griechenland oder Spanien wurde ein Anstieg an Selbstmordvorfällen und mentalen Störungen beobachtet.²¹⁹ Die Weltgesellschaft kann somit als eine traumatisierte Gesellschaft interpretiert werden.

Eine Parallele dazu findet sich bei Siegfried Kracauer und der Zeit der Weimarer Republik. Für ihn stand die deutsche Bevölkerung unter einem Schockzustand, da sie unter anderem mit der Niederlage des Ersten Weltkrieges, diversen innenpolitischen Konflikten sowie wirtschaftlichen Krisen zu kämpfen hatte.²²⁰ Aus seinen Beobachtungen bezüglich des Gemütszustandes der damaligen Gesellschaft lässt sich erahnen, dass die deutsche Bevölkerung traumatisiert war. Kracauer schreibt: „Sie standen gleichsam unter dem Einfluß eines furchtbaren Schocks, der die gewohnten Beziehungen zwischen ihren äußeren und inneren Existenzen erschütterte. Nach außen hin lebten sie wie zuvor; psychologisch gesehen zogen sie sich nach innen zurück.“²²¹ Seine Aussage deckt sich mit dem Phänomen des Massentraumas bzw. dem des kollektiven oder kulturellen Traumas.

5.1.4 Die Folgen eines Traumas

Die Folgeerscheinungen eines Massentraumas sind dieselben, die bei einem Individuum auftreten. Der hauptsächliche Unterschied liegt bei der Anzahl der betroffenen Menschen.²²² Die Folgen eines Traumas können sich in Form von Panikattacken, Depressionen, Schlafstörungen oder Persönlichkeits- und Verhaltensstörungen zeigen.²²³ Zu Letzterem gehören Erkrankungen, die bewusstseinsverändernde Symptome aufweisen. In der modernen Psychologie werden sie wie folgt beschrieben:

„Sie verkörpern gegenüber der Mehrheit der betreffenden Bevölkerung deutliche Abweichungen im Wahrnehmen, Denken, Fühlen und in den Beziehungen zu anderen. Solche Verhaltensmuster sind meistens stabil und beziehen sich auf vielfältige Bereiche des Verhaltens und der psychologischen Funktionen. Häufig gehen sie mit einem unterschiedlichen Ausmaß persönlichen Leidens und gestörter sozialer

²¹⁸ Vgl. Van Hal, Guido, „The true cost of the economic crisis on psychological well-being: a review“, *Psychology Research and Behavior Management*, Auckland (NZ): Dove Press Ltd 2015; 8, S. 17-25.

²¹⁹ Vgl. ebd., S. 18.

²²⁰ Vgl. Kracauer, *Von Caligari zu Hitler*, S. 16f., sowie S. 65f.

²²¹ Ebd., S. 66.

²²² Vgl. Webb, *Mass Trauma and Violence. Helping Families and Children Cope*, S. 6ff.

²²³ Vgl. *Internationale statistische Klassifikation der Krankheiten und verwandter Gesundheitsprobleme*, 10. Revision, S. 171-227.

Funktionsfähigkeit einher.“²²⁴

In seinem Buch *Von Caligari zu Hitler* beschreibt Kracauer die psychologischen Zustände, die in der damaligen deutschen Gesellschaft herrschten, besonders in Bezug auf den Nationalsozialismus:

„Im Verlauf ihrer Geschichte entwickelt jede Nation Dispositionen, [...]. Diese Kollektivdispositionen gewinnen in Fällen extremer politischer Veränderungen an Bedeutung. Die Auflösung politischer Systeme schlägt sich im Verfall psychologischer Systeme nieder und in der Entfesselung traditioneller innerer Haltungen, die, einmal freigesetzt, nun zu Tage treten müssen, gleich, ob sie herausgefordert oder gutgeheißen wurden.“²²⁵

Aufgrund von Kracauers Beobachtungen bezüglich der psychischen Verfassung der Weimarer Bevölkerung²²⁶ gilt es daher, zwei Verhaltensstörungen zu untersuchen: die veränderte Realitätswahrnehmung sowie die Persönlichkeitsspaltung.

5.2 Veränderte Realitätswahrnehmung

5.2.1 Realitätersatz und Realitätsflucht

Traumatische Ereignisse können bei der betroffenen Person zu einem gestörten Verhältnis zur Realität führen.²²⁷ Freud spricht von einem Realitätsverlust und einem Realitätersatz.²²⁸ Beim Realitätsverlust komme es zur Verdrängung der äußeren Wirklichkeit; während beim Realitätersatz eine Fantasie- oder Wahnvorstellung die tatsächliche Realität ersetze. Der Realitätsverlust wird somit kompensiert.²²⁹ Freud betrachtet beide Phänomene als eine „Rebellion des Es gegen die Außenwelt, seiner Unlust oder, wenn man will, seine Unfähigkeit, sich der *realen* Not, [...], anzupassen.“²³⁰

Diese Flucht vor den realen Problemen deckt sich mit Kracauers Beobachtungen über das Verhalten des deutschen Volkes. Er stellte fest, dass aufgrund der innen-

²²⁴ *Internationale statistische Klassifikation der Krankheiten und verwandter Gesundheitsprobleme*, 10. Revision, German Modification (ICD-10-GM, 2016), S. 208.

²²⁵ Vgl. Kracauer, *Von Caligari zu Hitler*, S. 15f.

²²⁶ Vgl. ebd., S. 65 und S. 36ff.

²²⁷ Vgl. Freud, Anna, *Das Ich und die Abwehrmechanismen*, Wien: Internationaler psychoanalytischer Verlag, S. 94ff.

²²⁸ Vgl. Freud, Sigmund, „Der Realitätsverlust bei Neurosen und Psychosen“ (1924), in: *Gesammelte Werke*, Bd. 13, London: Imago Publishing Co., Ltd, 1988, S. 363-368.

²²⁹ Vgl. ebd., S. 365.

²³⁰ Ebd. S. 365.

und außenpolitischen Probleme des Landes die Bevölkerung den kollektiven Wunsch verspüre, sich vom Realismus abzuwenden.²³¹ Weshalb die Filme der Nachkriegszeit, bis vor 1924, mit ihren unwirklichen Figuren eine „introvertierte Tendenz“²³² zeigen. „Ihre Absicht war nicht, die Dinge aufzunehmen, wie sie sind.“²³³ Die Menschen flüchteten in die irrealen Filmwelten, die von Figuren wie die des Caligari und den bizarren Szenerien der expressionistischen Filme beherrscht wurden.²³⁴

Inwieweit diese Realitätsflucht auch in Bezug auf die globale Gesellschaft zutrifft, lässt sich daher vielleicht anhand der Superhelden-Filme und ihre Inszenierungen entschlüsseln.

5.2.2 Fantastische und realistische Inszenierungen

Kracauer erkannte, dass sich gleich zu Beginn der Filmgeschichte zwei Hauptrichtungen entwickelt haben. Zum einen der Realismus der Lumière Brüder, die mit ihren wirklichkeitsgetreuen Aufnahmen, die reale Welt auf die Leinwand projizierten, und zum anderen die fantastischen Filme von Méliès, die übernatürliche und unnatürliche Kulissenbilder enthielten.²³⁵ Die Superhelden-Filme mit ihren fantasievollen Charakteren und Geschichten lassen sich eher in letztere Kategorie einordnen.

„Filme sind sich selber treu, wenn sie physische Realität wiedergeben und enthüllen“²³⁶, schreibt Kracauer in *Theorie des Films – Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*. Mit physischer Realität meint Kracauer die reale Welt, in der wir leben, ohne, dass sie von künstlerischen Intentionen oder Interpretationen getrübt wurde.²³⁷ Er nennt diese Realität auch Wirklichkeit oder Kamera-Realität.²³⁸

Bei Kracauer beinhaltet der Begriff „Fantasie“ alle „[...] Welten jenseits der eigentlichen Kamera-Realität [...] – das Übermenschliche, Visionen aller Art, poetische Bilder, Halluzinationen, Träume usw.“²³⁹ Für ihn gibt es mehrere Möglichkeiten Realität und Fantasie miteinander zu kombinieren und darzustellen,

²³¹ Vgl. Kracauer, *Von Caligari zu Hitler*, S. 65f.

²³² Ebd., S. 65f, sowie, S. 62.

²³³ Ebd., S. 65.

²³⁴ Vgl. ebd.

²³⁵ Vgl. Kracauer, *Theorie des Films*, S. 57.

²³⁶ Ebd., S. 11.

²³⁷ Vgl. ebd., S. 389ff.

²³⁸ Vgl. ebd., S. 55.

²³⁹ Ebd., S. 121.

damit das Fantastische nicht befremdend oder sogar peinlich auf das Publikum wirkt:

- **Die fantastische Inszenierung**

Das Fantastische (Träume, Visionen, Halluzinationen, ...) müsse auf eine Art und Weise dargestellt werden, sodass für den Zuseher eine klare Trennung zwischen der Realität und der Fantasie sichtbar sei.²⁴⁰

- **Die spielerische Inszenierung**

Das Fantastische könne dem Zuseher mit Hilfe von Humor vermittelt werden. Filmische Darstellungsarten, die weit entfernt vom Realismus sind, wie die Aufnahmen in Zeitlupe oder übertriebene Mimik in der Schauspielerei, seien dabei hilfreich. Je irrealer, umso besser.²⁴¹

- **Die realistische Inszenierung**

Das Fantastische müsse mit dem Realen gleichgestellt werden. Die unrealistischen Elemente werden so naturgetreu wie möglich umgesetzt. Sie passen sich der Kamera-Realität an.²⁴²

Anhand der zahlreichen Batman-Verfilmungen lassen sich diese Umsetzungsmöglichkeiten anschaulich darstellen:

Der *Batman*-Film von 1966 mit Adam West hat sich als eine populäre Adaption des Comic-Helden etabliert, obwohl diese Interpretation im absoluten Widerspruch zum düsteren Charakter der Figur steht. Mit seinen farbenprächtigen Kostümen und Kulissen, den humorvollen Dialogen, den slapstickartigen Kampfszenen sowie den überzogenen Handlungen präsentiert der Film seine komödiantische Natur. Die Figur und die Welt des Batman werden als amüsant und harmlos angesehen, was wiederum dem Publikum entgegenkommt (spielerische Inszenierung).

Tim Burton verwendete in seiner Interpretation der Figur den Einfluss des deutschen Expressionismus, der bereits bei *Metropolis* (D 1927, R: Fritz Lang) und *Das Cabinet des Dr. Caligari* für Aufsehen gesorgt hat.²⁴³ Durch diese Kulissengestaltung wird

²⁴⁰ Vgl. ebd., S. 128f.

²⁴¹ Vgl. ebd., S. 128ff.

²⁴² Vgl. ebd., S. 128-134.

²⁴³ Vgl. o. A., „German Expressionism & Burton's Batman“, *batman-online.com*, <http://www.batman-online.com/features/2010/6/9/german-expressionism-and-tim-burtons-batman#sthash.4B8MevVp.dpbs>, 02.02.2010, 06.02.1018

eine künstliche und unwirkliche Umgebung erzeugt, die eine bedrohliche und beklemmende Stimmung vermittelt. Der Regisseur drehte größtenteils in Studios, wodurch ein eigenes imaginäres Milieu geschaffen wurde, das keinen Bezug auf einen bestimmten Ort oder Zeit in der realen Welt zulässt. Burtons *Batman*-Filme werden somit zu einem surrealen Erlebnis (fantastische Inszenierung).

Der Regisseur Joel Schumacher versuchte mit *Batman & Robin* (USA 1997), den Batman-Mythos mit einem ebenso surrealen Bühnenbild in Szene zu setzen. Er scheiterte bei der Umsetzung jedoch kläglich. Platter Humor, überdrehte schauspielerische Leistungen und eine wirre Geschichte wurden mit dramatischen Elementen vermengt, wodurch ein absurdes und bizarres Spektakel entstand. Durch diese Mischung der diversen Inszenierungsarten bildete sich ein inhomogenes Gesamtbild, womit der Film jede Art von Glaubwürdigkeit einbüßte. Dementsprechend war die Rezeption des Endproduktes beim Publikum, insbesondere bei den Fans, äußerst negativ. *Batman & Robin* gehört bis heute zu einen der schlechtesten (Superhelden-) Filmen, die jemals produziert wurden.

Es sollten fast acht Jahre vergehen, bis ein weiterer *Batman*-Film veröffentlicht wird. Mit *Batman Begins* gelang es dem Regisseur Christopher Nolan, die Titelfigur mit einem hohen Maß an Realismus darzustellen. Im Gegensatz zu Burton und Schumacher filmte Nolan in einer realen Stadt (Detroit) anstatt einer Studio-Umgebung. Die fiktive Stadt Gotham City wird somit in die wirkliche Welt versetzt, wodurch sie eine gewisse Authentizität erhält. Auch die Charaktere werden realistisch dargestellt und meiden ein überdrehtes comichaftes Auftreten. Nolans Version des dunklen Ritters entspricht daher am ehesten Kracaurs Idee von der Kamera-Realität (realistische Inszenierung). Übernatürliche Phänomene wie ein feuerspeiendes Pferd oder eine Dämonenfigur treten aufgrund halluzinogener Drogen in Erscheinung und werden mittels Verzerrungen im Filmbild visuell umgesetzt. Damit wird dem Rezipienten eine klare Trennung zwischen dem Realen und dem Fantastischen vermittelt (fantastische Inszenierung). Durch diese realitätsnahe Darstellung gewinnt die Batman-Figur an Glaubwürdigkeit, weshalb der Film vom Publikum mit großer Zustimmung aufgenommen wurde.

Die *Batman*-Filmreihe bestätigt Kracaurs Erkenntnis, dass die Art und Weise, wie die fantastischen Elemente im Film eingearbeitet werden, ausschlaggebend dafür ist, ob das Publikum sie akzeptiert oder nicht. Insbesondere die Anpassung des Irrealen an das Reale ist ein förderliches Element, um den Rezipienten eine veränderte

Realitätswahrnehmung zu vermitteln.

5.2.3 Realitätsflucht und Realitätersatz in der Gesellschaft

Realitätsflucht

In *Theorie des Films* schreibt Kracauer, dass das Medium Film aufgrund seiner naturgetreuen Darstellung der realen Welt (Kamera-Realität) die wahren und ungesesehenen Begebenheiten zum Vorschein bringe.²⁴⁴ Mit der Etablierung der visuellen Effekten wird diese Hoffnung getrübt. Die computergenerierten Tricktechniken erlauben eine fotorealistische Manipulation und Abbildung der Wirklichkeit, womit es dem Rezipienten nicht mehr möglich ist, einen Unterschied zwischen den künstlichen und den realen Bildern zu erkennen. Die realistische Inszenierung der Superhelden-Filme, wie sie etwa Christopher Nolan in seiner *Batman*-Trilogie anwendet, zeigt eine solche manipulierte und nur scheinbar reale Wirklichkeit. Trotz der realistischen Umsetzung sind diese Filme, aufgrund ihres irrealen Protagonisten, weiterhin im Bereich des Fantastischen angesiedelt. Die wirklichkeitsgetreue Inszenierung des Fantastischen erleichtert dem Zuseher die Flucht in die Welt der fiktiven Superhelden.

Ein gesellschaftliches Phänomen, das Kracauer in seinen Arbeiten wie dem Essay „Kult der Zerstreuung“ beschreibt, ist die wachsende Sehnsucht des Menschen nach Zerstreuung.²⁴⁵ Diese Lust nach Zerstreuung hat sich in den letzten Jahrzehnten nicht verändert. Wenn überhaupt so ist der Wunsch danach stärker als je zuvor. Laut der Motion Picture Association of America (MPAA) wurden 2017 im Unterhaltungssektor weltweit über \$88 Milliarden eingenommen, was einen Anstieg von 11% zum vorherigen Jahr bedeutet. Fast die Hälfte des Geldes kam durch Kinobesuche zustande.²⁴⁶

Der Film ist ein geeignetes Mittel um Wirklichkeitsflucht zu begehen, denn laut Kracauer führe das Medium zu einer Minderung des Bewusstseins.²⁴⁷ „Das Ich des Kinobesuchers, das die Quelle seiner Gedanken und Entscheidungen ist, zieht sich

²⁴⁴ Vgl. Kracauer, *Theorie des Films*, S. 389.

²⁴⁵ Vgl. Kracauer, Siegfried, „Kult der Zerstreuung“, in: *Das Ornament der Masse. Essays*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1963, S. 311-317.

²⁴⁶ Vgl. *Theatrical and Home Entertainment Market Environment report 2017*, Hg. Motion Picture Association of America (MPAA), April 2018. Online: <https://www.mpa.org/research-docs/2017-theatrical-home-entertainment-market-environment-theme-report/>, Letzter Zugriff: 12.06.2018.

²⁴⁷ Vgl. Kracauer, *Theorie des Films*, S. 217.

von der Szene zurück.“²⁴⁸ Doch es bleibt nicht nur bei der Verdrängung der Realität, letztendlich gilt es, diese auch zu ersetzen.

Realitätsersatz

Die Verknüpfung zwischen Wirklichkeit und Fantasie findet nicht nur in den kunstvollen Filmwelten statt. Bilder, Dokumente oder Videoaufnahmen, die gefälscht werden, um ein bestimmtes Narrativ zu erzählen, das die Masse glauben soll, ist durchaus kein neues Phänomen. Insbesondere die Medien machen sich diese Möglichkeit zu Nutze, wie etwa der Irakkrieg von 2003 gezeigt hat. Ein Krieg, der auf die falsche Annahme basierte, dass es in dem Land Massenvernichtungswaffen gibt.²⁴⁹ Für Sigmund Freud steht fest, dass die Masse anfällig für solche Betrügereien ist:

„Die Massen haben nie den Wahrheitsdurst gekannt. Sie fordern Illusionen, auf die sie nicht verzichten können. Das Irreale hat bei ihnen stets den Vorrang vor dem Realen, das Unwirkliche beeinflusst sie fast ebenso stark wie das Wirkliche. Sie haben die sichtliche Tendenz, zwischen beiden keinen Unterschied zu machen.“²⁵⁰

Das heißt, die Menschen weisen eine gewisse Prädisposition für Fantasievorstellungen und Märchengebilde auf. Aufgrund von traumatischen Ereignissen wie etwa dem Terroranschlag am 11. September erhöht sich die Akzeptanz für das Fantastische.²⁵¹ Der Bevölkerung fällt es schwerer, die Lügen und Täuschungen der Medien und Politik mit der Wahrheit zu unterscheiden. Doch bereits Kracauer warnte vor der medial dargestellten Realität, besonders wenn sie wirtschaftlichen Interessen dienen:

„Die Wirklichkeit ist eine Konstruktion. Gewiß muß das Leben beobachtet werden, damit sie erstehe. Keineswegs jedoch ist sie in der mehr oder minder zufälligen Beobachtungsfolge der Reportagen enthalten, vielmehr steckt sie einzig und alleine in dem Mosaik, das aus den einzelnen Beobachtungen auf Grund der Erkenntnis ihres Gehaltes zusammengestiftet wird.“²⁵²

²⁴⁸ Ebd., S. 217.

²⁴⁹ Vgl. Kagan, Robert, „It Wasn't Just Miller's Story“, *washingtonpost.com*, <http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2005/10/24/AR2005102401405.html>, 25.10.2005, 29.04.2018.

²⁵⁰ Freud, Sigmund, *Massenpsychologie und Ich-Analyse*, Hamburg: Nikol⁵ 2015, S. 19.

²⁵¹ Vgl. Sar, Vedata, „Parallel-Distinct Structures of Internal World and External Reality: Disavowing and Re-Claiming the Self-Identity in the Aftermath of Trauma-Generated Dissociation“, in: *Frontiers in Psychology*, Lausanne: Frontiers Media SA, 2017.

²⁵² Kracauer, Siegfried, *Die Angestellten. Aus dem neuesten Deutschland*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag¹⁴ 2016, S. 16

Im digitalen Zeitalter der Massenmedien können reale und fiktive Elemente täuschend echt manipuliert und ersetzt werden. Durch diese (medial vermittelte) Realität entsteht ein verändertes Wahrnehmungsbewusstsein. Die Wahrheit wird zur Lüge, und die Lüge zur Wahrheit. Die Grenze zwischen Fiktion und Fantasie verschwindet, sowohl im Alltag als auch auf der Kinoleinwand. Paranoide Verschwörungstheorien und sogenannten Fake-News können als Folgeerscheinung dieser Manipulationen angesehen werden.

Des Weiteren stellte Kracauer fest, dass die Weimarer Gesellschaft während der stabilen Jahre (1924-1929) ²⁵³ das Interesse an den Fantastereien auf der Kinoleinwand verloren haben. Die Menschen würden sich wieder der Außenwelt zuwenden.²⁵⁴ „Jetzt, wo das Leben wieder seinen normalen Gang nahm und die soziale Revolution nicht mehr drohte, schienen sich die phantastischen Figuren und Schauplätze des Nachkriegsfilms wie der Vampir in NOSFERATU in Luft aufzulösen. [...] Im Wesentlichen waren diese Filme realistisch.“²⁵⁵ Das bedeutet, dass die Filme, die nach dem Ersten Weltkrieg, also nach dem Trauma produziert und veröffentlicht wurden, das Fantastische hervorhoben. Während in den stabilen Jahren der Realismus vorherrschte. Der Kunsthistoriker Gustav Friedrich Hartlaub nannte es die Neue Sachlichkeit, die in einer Ausstellung 1925 mit dem Titel *Die neue Sachlichkeit. Deutsche Malerei seit dem Expressionismus* begann.²⁵⁶

Trotz der stabilen Wirtschaftslage und des derzeit herrschenden Friedens²⁵⁷ nimmt die Popularität der Superhelden-Filme zu. Nach Kracauers Beobachtungen sollte der Wunsch nach dem Fantastischen jedoch rückläufig sein. Was bedeuten würde, dass die Weltgesellschaft nicht der Außenwelt zugeneigt ist, sondern weiterhin introvertierte Tendenzen zeigt. Der Erfolg dieser Filme basiert daher vielleicht nicht nur auf ein Grundbedürfnis der Masse nach Zerstreuung. Wahrscheinlich sind sie eine weitere symptomatische Erscheinung einer traumatisierten Weltgesellschaft, die unter einer veränderten Realitätswahrnehmung leidet. Realität und Fiktion werden in den Comicverfilmungen, ähnlich wie in den Medien, überzeugend miteinander vermischt.

²⁵³ Vgl. Kracauer, *Von Caligari zu Hitler*, S. 139ff.

²⁵⁴ Vgl. ebd., S. 144.

²⁵⁵ Ebd., S. 144.

²⁵⁶ Vgl. Plumb, Steve, *Neue Sachlichkeit 1918-33. Unity and Diversity of an Art Movement*, Amsterdam/New York: Rodopi 2006, S. 11f.

²⁵⁷ Zumindest in vielen Teilen der Welt.

5.3 Die Persönlichkeitsspaltung

5.3.1 Die Spaltung

Im Film *Der Student von Prag* (D 1913, R: Paul Wegener) widerfährt dem jungen Mann Balduin eine Spaltung seiner Persönlichkeit. Sein eigenes Spiegelbild manifestiert sich zu einer realen Doppelgänger-Gestalt. Für Kracauer symbolisiert diese Spaltung des Protagonisten, die der deutschen Gesellschaft.²⁵⁸ Kracauer beruft sich auf den Begriff: „zwei Deutschlands“²⁵⁹. Eine für die damalige Zeit verwendete Redensart, die sich auf die Konflikte zwischen der Mittelschicht und der kaiserlichen Regierung bezog.²⁶⁰ Die psychologische Ebene des Films versteht Kracauer als erstes Vorzeichen für die zukünftige Entwicklung des Landes und der Bevölkerung, die sich immer mehr in Fantasiewelten zurückzog.²⁶¹ Zwar spricht Kracauer von einer Persönlichkeitsspaltung, unter der die Filmfigur Balduin leide, jedoch bleibt diese Beschreibung zu allgemein und undifferenziert.²⁶²

Sigmund Freud sprach in seinem Beitrag „Die Ichspaltung im Abwehrvorgang“²⁶³ ebenfalls von dem Phänomen der Spaltung. Für ihn sind die Folgen eines Traumas eine Steigerung des „Nervensystems“²⁶⁴, weshalb die menschliche Psyche gewisse Abwehrmechanismen einsetzt, um sich vor solchen traumatischen Erfahrungen zu schützen. Die Spaltung ist ein solcher Mechanismus.²⁶⁵ Diese Ichspaltung basiere auf den Konflikt zwischen dem Bedürfnis nach Triebbefriedigung (Es) und den restriktiven, sogar lebensgefährlichen Bedingungen der Wirklichkeit.²⁶⁶ Um diesen Konflikt zu lösen, wird ein Kompromiss angestrebt (Fetischbildung),²⁶⁷ um sowohl die Befriedigung des Triebes als auch die Anforderungen der Realität erfüllen zu

²⁵⁸ Er bezieht sich diesbezüglich sowohl auf die Bevölkerung des Deutschen Kaiserreichs (1871-1918) als auch die der Weimarer Republik (1919-1933). Vgl. Kracauer, *Von Caligari zu Hitler*, S. 36f.

²⁵⁹ Ebd., S. 36.

²⁶⁰ Vgl. ebd., S. 36f.

²⁶¹ Vgl. ebd. S. 37.

²⁶² Vgl. ebd., S. 36.

²⁶³ Vgl. Freud, Sigmund, „Die Ichspaltung im Abwehrvorgang“ (1938), in: *Gesammelte Werke*, Bd. 17, London: Imago Publishing Co. 1993, S. 59-62.

²⁶⁴ Freud, Sigmund, „Über den psychischen Mechanismus hysterischer Phänomene“, S. 7.

²⁶⁵ Seine Tochter Anna Freud hat diese Abwehrmechanismen in ihrem Buch zusammengefasst. Vgl. Freud, Anna, *Das Ich und die Abwehrmechanismen*, Wien: Internationaler psychoanalytischer Verlag 1936.

²⁶⁶ Vgl. Freud, „Die Ichspaltung im Abwehrvorgang“, S. 59ff.

²⁶⁷ Bei der Bildung eines Fetischs kommt es zu einer Wertverschiebung, auf ein Objekt oder anderes Körperteil. Somit kann der Betroffene seine Triebe befriedigen, ohne selbst davon Schaden zu nehmen. Vgl. Freud, „Die Ichspaltung im Abwehrvorgang“, S. 61.

können.²⁶⁸ Laut Freud folgt diese Lösung „auf Kosten eines Einrisses im Ich, der nie wieder verheilen, aber sich mit der Zeit vergrößern wird. Die beiden entgegengesetzten Reaktionen auf den Konflikt bleiben als Kern einer Ichspaltung bestehen“²⁶⁹.

Anhand von Freuds Konzept der Ichspaltung kann eine Verbindung mit Kracauers Filmanalyse erstellt werden. So schreibt der Filmtheoretiker:

„Offenbar ist der Doppelgänger nichts anderes als eine Projektion einer der beiden Seelen, die in Balduin wohnen. Das gierige Ich, das ihn den teuflischen Versuchungen anheimfallen lässt, behauptet ein ihm eigenes Leben und ist darauf aus, das andere und bessere Ich, das er verraten hat zu zerstören.“²⁷⁰

Hier findet sich Freuds Konzept vom Es (gierige Ich) und dem Über-Ich (bessere Ich) wieder. Dieser Konflikt endet für Balduin in einem Einriss des Ichs (Doppelgänger), der schließlich zu seinem Tod führt.

In der modernen Psychologie wird dieses Spaltungsphänomen multiple Persönlichkeitsstörung (MPS), oder auch dissoziative Identitätsstörung (DIS) genannt.²⁷¹ Bei dieser Störung leidet die betroffene Person an einer veränderten Identitätswahrnehmung. Die Person erschafft sich eine oder mehrere Persönlichkeiten. Diese neue Identität kann bewusst oder unbewusst wahrgenommen werden.²⁷² DIS wird häufig durch einen Missbrauchsvorfall im Kindesalter hervorgerufen.²⁷³ Wie bei der Figur des Balduin in *der Student von Prag* findet sich auch bei den Superhelden dieses Spaltungs-Motiv wieder.

5.3.2 Die Spaltung und der Superheld

Im Laufe der Geschichte nimmt der Superheld neben seiner bürgerlichen Identität eine zweite Identität an. Die Anwendung einer Doppelidentität beruht nicht unbedingt auf einer dissoziativen Identitätsstörung. Viel eher ist es eine bewusste Entscheidung, denn sie gewährleistet dem Helden Anonymität, was ihm wiederum ermöglicht, ein

²⁶⁸ Vgl. ebd., S. 60.

²⁶⁹ Ebd. S. 60.

²⁷⁰ Kracauer, *Von Caligari zu Hitler*, S. 35.

²⁷¹ Vgl. Hirsch, Mathias, *Psychoanalytische Traumatologie. Das Trauma in der Familie*, Stuttgart/New York: Schattauer 2004, S. 51.

²⁷² Vgl. Ringrose, Jo L., *Understanding and Treating Dissociative Identity Disorder (or Multiple Personality Disorder)*, London: Karnac Books 2012, S. 3f.

²⁷³ Vgl. Gast, Ursula et al., „Die dissoziative Identitätsstörung – häufig fehldiagnostiziert“, in: *Deutsches Ärzteblatt*, Köln: Deutscher Ärzte-Verlag 2006, <https://www.aerzteblatt.de/archiv/53608>, 24.11.2006, 12.02.2018.

normales Leben zu führen. Zusätzlich beschützt er damit seine Familie und Freunde vor seinen Feinden. Diese zweite Identität dient dem Superhelden daher nicht zum Selbstzweck, sondern er nützt sie als Schutz und zur Weltverbesserung. Zumindest trifft das in den meisten Fällen zu. Manche der in der Tabelle aufgeführten Helden weisen jedoch Symptome einer dissoziativen Identitätsstörung auf, wie etwa der Milliardär Bruce Wayne.

Normale Identität	Superhelden-Identität
Clark Kent	Superman
Bruce Wayne	Batman
Anthony Stark	Iron Man
Diana Prince	Wonder Woman
Berry Allen	Flash
Steve Rogers	Captain America
Hank Pym	Ant-Man
Arthur Curry	Aquaman
Peter Parker	Spider-Man
Frank Castle	Punisher
Oliver Queen	Green Arrow

Tabelle 1: Superhelden und ihre zwei Identitäten.

Nachdem er im Kindesalter zusehen musste, wie ein Dieb seine Eltern erschossen hat, schwört er, Kriminelle auf eigene Faust zu bekämpfen. Der gewaltsame Tod seiner Eltern (Trauma) erzeugt einen Konflikt zwischen dem Bedürfnis nach Rache (Es) und seinem Gerechtigkeitssinn (Über-Ich).

Bruce Wayne erschafft sich eine zweite Identität, die des Batman (Einriss des Ichs, Identitätsstörung). Während er tagsüber den unbekümmerten Playboy-Milliardär spielt, patrouilliert er nachts durch die Straßen von Gotham City und bekämpft das Böse. Somit ist es ihm möglich, beides auszuleben, sowohl die Rachelust (Es) als auch die Bestrafung (Über-Ich). Der Kompromiss tritt in Form der Batman-Figur (Ichspaltung) in Erscheinung, wodurch er die Verbrecher verprügeln und sie hinter Gitter bringen kann. Dies bestätigt Freuds Beobachtung, dass die Ichspaltung den

inneren Konflikt der betroffenen Person nicht beendet, sondern ihn weiterführt.²⁷⁴

Die Figur des Bruce Wayne/Batman stellt selbst für das Superhelden-Genre einen Extremfall dar. Peter Parker, der ebenfalls durch den Verlust eines Familienmitgliedes die Identität des Superhelden Spider-Man annimmt, überspielt seine wahre Persönlichkeit nicht. Als Spider-Man denkt, fühlt und spricht er weiterhin wie er selbst, im Gegensatz zu Bruce Wayne, der seine Stimme sowie seine Wesensart verstellt. Waynes Verhalten und sein Auftreten, die für eine Persönlichkeitsstörung typisch sind, zeigen sich durch „[...] eine feindliche oder misstrauische Haltung gegenüber der Welt, durch sozialen Rückzug, Gefühle der Leere oder Hoffnungslosigkeit, ein chronisches Gefühl der Anspannung wie bei ständigem Bedrohtsein und Entfremdungsgefühl.“²⁷⁵

Bruce Waynes Motiv sich in ein Kostüm zu zwängen und auf Verbrecherjagd zu gehen ist schwer nachvollziehbar. Als Milliardär könnte er mit seinen finanziellen Mitteln andere Methoden anwenden, um positive Veränderungen in der Gesellschaft zu bewirken. Dass er sich jedoch selbst in Gefahr begibt und sich als Fledermausmensch verkleidet, zeigt seine tiefsitzende Störung, die er mittels der Figur des Batman auslebt.

5.3.3 Die Spaltung und die Weltgesellschaft

Für Kracauer spiegelte sich in der Figur des Balduin aus *Der Student von Prag* der psychische Zustand der deutschen Bevölkerung wieder und zieht dabei einen Vergleich auf die politische Situation der damaligen Zeit.²⁷⁶ Ein ähnlicher Versuch soll mit der Superhelden-Figur und der Weltgesellschaft unternommen werden. Ist es jedoch überhaupt möglich, anhand einer individuellen psychischen Verfassung auf eine ganze Gesellschaft zu schließen?

In seiner Schrift *Das Unbehagen in der Kultur* von 1930 vertritt Freud die Ansicht, dass nicht nur das Individuum, sondern auch eine Gemeinschaft ein Über-Ich ausbilden würde, ein sogenanntes Kultur-Über-Ich.²⁷⁷ Das Kultur-Über-Ich stelle, wie das Über-Ich in der Individualpsychologie, ebenfalls idealistische Anforderungen an

²⁷⁴ Vgl. Freud, „Die Ichspaltung im Abwehrvorgang“, S. 60.

²⁷⁵ *Internationale statistische Klassifikation der Krankheiten und verwandter Gesundheitsprobleme*, 10. Revision, 2016, S. 211.

²⁷⁶ Vgl. Kracauer, *Von Caligari zu Hitler*, S. 37.

²⁷⁷ Vgl. Freud, „Das Unbehagen in der Kultur“ in: *Sigmund Freud. Gesammelte Werke*, Köln: Anaconda Verlag 2014, S. 938.

die Gesellschaft. Es manifestiert sich in Form der Ethik oder des Gewissens.²⁷⁸ Er meint, dass die Kulturentwicklung ein Prozess sei, mit dem Ziel der Vereinigung aller Menschen.²⁷⁹ Anhand dieser Idee lässt sich das Konzept einer Weltgesellschaft erkennen. Außerdem sei nach Freud, „der kulturelle Entwicklungsprozess der Menge und der eigene des Individuums regelmäßig mit einander [sic!] verklebt.“²⁸⁰ Der Antagonist der Kulturentwicklung ist der Aggressionstrieb des Menschen.²⁸¹

Des Weiteren wirft Freud folgende Frage auf:

„Wenn Kulturentwicklung so weitgehende Ähnlichkeit mit der Einzelnen hat und mit denselben Mitteln arbeitet, soll man nicht zur Diagnose berechtigt sein, daß manche Kulturen - oder Kulturepochen, - möglicherweise die ganze Menschheit, - unter dem Einfluß der Kulturstrebungen »neurotisch« geworden sind?“²⁸²

Basierend auf diese Fragestellung²⁸³ und unter der Voraussetzung, dass der Globalisierungsprozess ein wesentlicher Teil der Kulturentwicklung des Menschen ist, werden soziale Phänomene, bei denen eine Persönlichkeitsspaltung seitens der Weltgesellschaft stattfindet, näher betrachtet.

In viele Nationen findet derzeit auf politischer und sozialer Ebene eine Spaltung der Gesellschaft statt. Linksorientierte Globalisten kämpfen gegen rechtsorientierte Nationalisten um die Macht. Während die Globalisten eine Utopie mit offenen Grenzen erstreben, versprechen die Nationalisten einen traditionellen Heimatstaat. Das linke Parteienspektrum beansprucht für sich einen moralischen Imperativ, der sich besonders in Form der Political Correctness (Ethik) ausdrückt. Die linke Bewegung könnte somit als eine Art Vertreter des Freudschen Kultur-Über-Ichs angesehen werden. Den rechtsorientierten Gruppierungen könne die Rolle des Aggressionstriebes zugesprochen werden, der sich in Form des Fremdenhasses zeigt. Die breite Masse findet sich inmitten dieses Konfliktes zwischen den beiden Fraktionen wieder. Durch die traumatischen Ereignisse (Terrorismus, Wirtschaftskrise) kommt es zu einer zunehmenden Polarisierung innerhalb der Bevölkerung, was wiederum eine Intensivierung der Spaltung in der Gesellschaft

²⁷⁸ Vgl. ebd., S. 938ff.

²⁷⁹ Vgl. ebd., S. 922.

²⁸⁰ Ebd., S. 939.

²⁸¹ Vgl. ebd., S. 922.

²⁸² Ebd., S. 940.

²⁸³ Für Freud ergeben sich diesbezüglich einige Probleme. Im Gegensatz zur Individualpsychologie gebe es in der neurotischen Gemeinschaft keinen Vergleich zu ihrem Normalzustand, der als Anhaltspunkt für eine Therapie dienen könnte. Außerdem könne niemand die Masse dazu zwingen, sich therapieren zu lassen. Er lässt jedoch die Möglichkeit offen, dass jemand dieses Unterfangen versuchen würde. Vgl. ebd. S. 940.

bedeutet.

Ein solcher Bruch in einer Gesellschaft ist keineswegs ein neues Phänomen. Wie Kracauer festgestellt hat, litt die deutsche Bevölkerung bereits vor der Weimarer Republik unter einem ähnlichen Zwiespalt.²⁸⁴ In der Weimarer Republik sah sich das deutsche Volk nach der Niederlage des Ersten Weltkrieges und den Wirtschaftskrisen gleich mit mehreren traumatischen Ereignissen konfrontiert.²⁸⁵ Regierungsbildungen fanden unter erschwerten Bedingungen statt, es kam zu mehrfachen Neuwahlen und zu einem ständigen Wechsel der Parteispitzen. Auf die Bedürfnisse des Bürgertums wurde, wenn überhaupt, nur bedingt eingegangen. Die politischen Kräfte der damaligen Zeit konnten den Mittelstand nicht erreichen.²⁸⁶ Der politische Stillstand wiederum leitete das Ende der gemäßigten Mitte ein. Woraufhin eine Stärkung der extremen Rechts- und Linksgруппierungen folgte, was schließlich zum Aufstieg des Faschismus führte.²⁸⁷ Kracauer erkannte diesen inneren Konflikt seiner Zeit und beschrieb ihn als „Zerrissenheit des depossidierten Mittelstandes“²⁸⁸, die „in die Romantik flüchtet und zwischen Gewalt und Vernunft hin- und hergeworfen wird.“²⁸⁹ Kracauers Ausdruck der Zerrissenheit ähnelt dem Freudschen Einriss. Der Konflikt zwischen Gewalt (Es) und Vernunft (Über-Ich) führt zur Flucht in die Romantik (Einriss, Realitätsflucht).

Die Spaltung der Weltgesellschaft hat sich seit jener Zeit bis heute in unterschiedlichster Form und Intensität fortgeführt. Der Kalte Krieg und der Eisernen Vorhang hatten den Bruch zwischen östlichen und westlichen Weltmächten zur Folge. Die Berliner-Mauer trennte buchstäblich eine ganze Stadt in zwei Hälften. Selbst Amerika wird von zwei Parteien, den Demokraten und den Republikanern, beherrscht. Diese Fortsetzung der Spaltung deckt sich erneut mit Freuds Beobachtung, dass der innere Konflikt durch die Ichspaltung nicht endet, sondern weitergeführt wird.

Für den Soziologen Stichweh ist eine Weltgesellschaft ebenfalls gespalten.²⁹⁰ „In der

²⁸⁴ Vgl. Kracauer, *Von Caligari zu Hitler*, S. 36.

²⁸⁵ Vgl. Möller, Horst, *Weimar. Die unvollendete Demokratie*, München: Deutscher Taschenbuch Verlag⁶ 1997, S. 139.

²⁸⁶ Vgl. ebd., S. 106-109.

²⁸⁷ Vgl. ebd., S. 215.

²⁸⁸ Kracauer, Siegfried, „Aufruhr der Mittelschicht“, in: *Das Ornament der Masse. Essays*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1963, S. 101.

²⁸⁹ Ebd.

²⁹⁰ Vgl. Stichweh, Rudolf, „Weltgesellschaft (Spaltung der Welt, globale Asymmetrien)“, Paper, Bonn: Universität Bonn 11/2007, https://www.fiw.uni-bonn.de/demokratieforschung/personen/stichweh/pdfs/57_weltgesellschaft-handbuch.pdf, Letzter Zugriff: 25.06.2018.

Weltgesellschaft sind alle Funktionssysteme globale Produzenten von Spaltungen und Asymmetrien.“²⁹¹ Die Ungleichheit auf regionaler, sozialer und ökonomischer Ebene führe zu einer asymmetrischen Entwicklung der Länder.²⁹² Eine Lösung für diese Problematik gebe es noch nicht. „Es ist eine offene Frage, wie die Weltgesellschaft diese Unifizierung von Risiken bewältigt.“²⁹³

Die Tatsache, dass sowohl zu Kracauers Zeiten, als auch in den folgenden Epochen eine Spaltung in der Gesellschaft zu erkennen ist, lässt die Schlussfolgerung zu, dass es sich hierbei vielleicht um einen Dauerzustand handelt. Die Spaltung und der Doppelgänger waren schon vor den untersuchten Zeitabschnitten ein populäres Motiv. Der Begriff des Doppelgängers in Assoziation mit der Spaltung tritt bereits gegen Ende des 18. Jahrhunderts in Erscheinung.²⁹⁴ Der Superhelden-Film reflektiert daher eine psychologische Disposition, die seit längerer Zeit in der Gesellschaft vorhanden ist.

²⁹¹ Ebd., S. 3.

²⁹² Vgl. ebd., S. 3f.

²⁹³ Ebd. S. 3.

²⁹⁴ Im Roman *Siebenkäs* von Jean Paul aus dem Jahr 1796. Vgl. Bär, Gerald, *Das Motiv des Doppelgängers als Spaltungsphantasie in der Literatur und im deutschen Stummfilm*, New York/Amsterdam: Rodopi 2005, S. 9.

6 Die sozialkritische Untersuchung (Teil 1): Der Verstand

Aufgrund ihrer moralischen Grundsätze nehmen die Superhelden eine Vorbildfunktion ein. Sie lehren, wie wir uns selbst verbessern können, und wie wir uns richtig verhalten sollen. Diese Heldenfiguren sind jedoch das geistige Eigentum von Großkonzernen, deren einziges Ziel die Profitmaximierung ist. Wie lassen sich diese gegensätzlichen Standpunkte miteinander vereinbaren? Insofern dies überhaupt möglich ist.

6.1 Der kapitalistische Produktionsprozess

Die Industrialisierung und die damit einhergehende Massenkultur führten zu einer neuen Dynamik des Kapitalismus. Die Auswirkung dieser vom Geld getriebenen Entwicklung auf die Gesellschaft war besonders für Verhaltensforscher und Philosophen der damaligen Zeit von Interesse. Oswald Spengler sprach von einem „Denken in Geld“²⁹⁵ und nannte es sogar eine „Diktatur des Geldes“²⁹⁶. In seinem Essay „Das Ornament der Masse“ (1927) schreibt Kracauer über das „Prinzip des kapitalistischen Produktionsprozesses“²⁹⁷. Dieser kapitalistische Produktionsprozess diene nur seinem eignen Zweck; dem des Profits.²⁹⁸ Der Mensch selbst sei dabei ausgegrenzt.²⁹⁹ Tatsächlich sei dieser Produktionsprozess darauf ausgerichtet, die Persönlichkeit und Individualität des Menschen zu unterdrücken, um ihn zu einer austauschbaren und universell einsetzbaren Arbeiterdrohne zu formen.³⁰⁰ Seine Beobachtung über die Wirtschaftsbetriebe und deren Mitarbeitern beschreibt er ausführlich in seinem Buch *Die Angestellten* aus dem Jahr 1930. Darin schildert er, wie sich diese neuen ökonomischen Veränderungen auf die Gesellschaft auswirken. Maschinelle Massenproduktion, sowie wirtschaftliche Krisen resultierten in eine ständig wachsende Rationalisierung eines kalkulierenden Wirtschaftsprozesses. Selbst die Kunst sei davon betroffen, denn Kracauer meint: „Der Film ist innerhalb der

²⁹⁵ Spengler, *Der Untergang des Abendlandes*, S. 820.

²⁹⁶ Ebd., S. 821, sowie S. 1430-1431, hier. S. 1430.

²⁹⁷ Kracauer, Siegfried, „Das Ornament der Masse“ (1927), in: *Das Ornament der Masse*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1963, S. 53.

²⁹⁸ Vgl. ebd., S. 53.

²⁹⁹ Vgl. ebd., S. 57.

³⁰⁰ Vgl. ebd., S. 53.

kapitalistischen Wirtschaft eine Ware wie andere Waren auch.“³⁰¹

In der Nachkriegszeit kommen die Soziologen Theodor Adorno und Max Horkheimer zu einer ähnlich ernüchternden Schlussfolgerung. In ihrem Werk *Dialektik der Aufklärung* (1944) verwenden sie den Begriff Kulturindustrie, um die Beziehung zwischen Kunst/Kultur und Kapitalismus zu beschreiben.³⁰² Die Bezeichnung Industrie wird in diesem Fall als Synonym für einen standardisierten Prozess verwendet.³⁰³ Das Kunstwerk ist als seriell massenangefertigte Ware zu verstehen, dessen Ziel nicht die Emanzipation des Rezipienten sei, sondern lediglich den kritiklosen Konsum fördere.³⁰⁴ Die Kulturindustrie diene zur Kontrolle und der Unterdrückung des Menschen und seiner Bedürfnisse.³⁰⁵ Im Film triumphiert der Held und geht siegreich aus der Schlacht hervor. Das Gute besiegt das Böse. Die Ordnung wurde wieder hergestellt. Aber nur auf der Kinoleinwand und in fiktiver Form, nicht jedoch in der Realität, in der weiterhin Ungerechtigkeit herrscht. Aufgrund der Konfliktlösung, die im Film stattfindet, verspüre der Zuseher nicht länger das Bedürfnis nach wirklicher Veränderung im realen Leben.³⁰⁶ Der Film sei also eine Ersatzbefriedigung und fungiere als Sedativa, um die Masse zu beruhigen, um so etwaige revolutionäre Impulse zu unterdrücken.³⁰⁷

6.2 Der Superheld als Werkzeug des Kapitalismus

Anhand der Entstehungsgeschichte von Superman lässt sich die manipulative Natur der Kulturindustrie anschaulich erklären. Jerry Siegel und Joe Shuster, die Erfinder von Superman, verkauften die Nutzungsrechte für die Comic-Figur um 130 Dollar an den Verleger.³⁰⁸ Ein folgenschwerer Fehler, denn Superman entwickelte sich zu einer lukrativen Franchisefigur. Über Jahrzehnte hinweg wurde durch Merchandising-Artikel sowie Fernseh- und Filmproduktionen ein hoher Geldbetrag eingenommen. Siegel und Shuster sahen, trotz der Versprechungen seitens des Verlages, von dem

³⁰¹ Kracauer, Siegfried, „Über die Aufgabe des Filmkritikers“ (1932), in: *Kino: Essays, Studien, Glossen zum Film*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp⁵ 1996, S. 9.

³⁰² Vgl. Adorno/Horkheimer, „Kulturindustrie - Aufklärung und Massenbetrug“ in: *Dialektik der Aufklärung*, Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch²⁵ 1988, S. 128-176.

³⁰³ Vgl. Adorno, W. Theodor, „Résumé über Kulturindustrie“, in: *Kulturkritik und Gesellschaft I. Prismen ohne Leitbild*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag 2003, S. 339.

³⁰⁴ Vgl. Adorno/Horkheimer, „Kulturindustrie - Aufklärung und Massenbetrug“, S. 129-134.

³⁰⁵ Vgl. ebd., S. 148ff.

³⁰⁶ Vgl. ebd., S. 165.

³⁰⁷ Vgl. ebd., S. 153.

³⁰⁸ Vgl. Jones, *Men of Tomorrow*, S. 125.

Geld so gut wie nichts. Für einige Zeit lebten sie sogar in relativer Armut.³⁰⁹ Erst nach langjährigem Rechtsstreit wurde ihnen von Time Warner³¹⁰ eine jährliche Rente zugebilligt.³¹¹

Am Beispiel von Superman zeigt sich die manipulative Qualität der Kulturindustrie. In der Öffentlichkeit wird Superman als Symbol für Wahrheit und Gerechtigkeit an die Masse verkauft, aber letztendlich dient er lediglich als gewinnbringende Galionsfigur eines Großkonzerns. Der Mann aus Stahl bekämpft zwar seinen Erzfeind, den skrupellosen Kapitalisten Lex Luthor, doch im realen Leben hilft er solchen Menschen dabei, sich finanziell zu bereichern. Die Kunstfigur des Superman fördert damit die Aufrechterhaltung des kapitalistischen Produktionsprozesses. Als idealisierte Identifikationsfigur sorgt er dafür, dass die potentiell aufrührerische Masse beschwichtigt wird. Superman kämpft im Film gegen den Kapitalismus, weshalb der Zuseher es selbst nicht mehr tun muss. Die Ideale des Superhelden werden somit von der Kulturindustrie pervertiert und für die eigenen Zwecke missbraucht.

6.3 Der Superheld und die manipulative Elite

Während das Medium Film sich zu Kracauers Zeit noch am Anfang seiner Entwicklung befand, wuchs es in den letzten Jahrzehnten zu einem Multi-Milliarden-Geschäft heran. Diese Erfolgsgeschichte beruht nicht nur auf gut produzierten und unterhaltsamen Filmen. Viel eher verbirgt sich dahinter eine manipulative Maschinerie einer herrschenden Macht, dessen Handeln von kapitalistischen Motiven gelenkt wird. Edward Bernays, Neffe von Sigmund Freud und Großonkel von Marc Bernays Randolph, dem Mitbegründer von Netflix,³¹² schrieb in seinem Werk *Propaganda* (1928):

„Die bewusste und zielgerichtete Manipulation der Verhaltenweisen und Einstellungen der Massen ist ein wesentlicher Bestandteil demokratischer Gesellschaften. Organisationen, die im Verborgenen arbeiten, lenken die gesellschaftlichen Abläufe. [...] Wir werden von Personen regiert, deren Namen wir noch nie gehört haben. Sie beeinflussen unsere Meinungen, unseren Geschmack, unsere Gedanken.“³¹³

³⁰⁹ Vgl. ebd., S. 316f.

³¹⁰ Der Eigentümer von DC Comics.

³¹¹ Vgl. Jones, *Men of Tomorrow*, S. 319-323.

³¹² Keating, Gina, *Netflixed. The Epic Battle for America's Eyeballs*, New York: Portfolio Verlag 2012, S. 17.

³¹³ Bernays, Edward, *Propaganda. Die Kunst der Public Relations*, Berlin: orange press 2007, S. 19.

Die Idee, dass eine elitäre Gruppe „die Lenkung der unselbständigen Massen“³¹⁴ übernehmen sollte, vertrat auch Bernays Onkel Sigmund Freud.³¹⁵

Marketing sowie PR (Public Relations) verfolgen die Aufgabe, die Bedürfnisse des Publikums zu erkennen und das Produkt an die Leute zu bringen. Besonders die Filmindustrie, die von der öffentlichen Meinung und Anerkennung abhängig ist, bedient sich dieser Praktiken. Aufgrund der hohen Investitionen, die eine Filmproduktion benötigt, wollen die Studios einen finanziellen Misserfolg verständlicherweise vermeiden. Eine bekannte Methode, um dieses Risiko zu verringern, sind sogenannte Test-Screenings. Bei diesen speziellen Vorführungen wird einer ausgewählten Gruppe die Rohfassung eines Filmes gezeigt. Danach müssen die Beteiligten einen Fragebogen ausfüllen, um anzugeben, welche Teile des Filmes ihnen gefallen haben und welche nicht. Der Film wird daraufhin den Testresultaten entsprechend zusammengeschnitten.³¹⁶ Der Zweck dieser Test-Screenings dient der Erstellung eines Filmproduktes, das optimal an den Geschmack der Masse angepasst ist. Die Vision des Künstlers, also des Regisseurs, wird den Wünschen des Zusehers untergeordnet. In Zeiten des Internets findet die Manipulation auch auf diversen Blogs und Webseiten statt. Die absichtliche Verbreitung von positiven Kritiken und Meinungen in den sozialen Medien soll den potentiellen Kunden ins Kino locken. Insbesondere Studios wie Disney entwickeln Marketingstrategien, bei denen loyale Konsumenten sich darum bemühen, für das Unternehmen zu werben.³¹⁷

Kracauer war sich der manipulativen Methoden Hollywoods bewusst.³¹⁸ Zudem erwähnt er die Bestrebungen von Filmen, die der Propaganda dienten, „innere Dispositionen“³¹⁹ der Menschen zu steuern. Im Gegensatz zu Adorno und Horkheimer erachtet er den Einfluss solcher Methoden als begrenzt, da sich am Ende immer die Nachfrage der Masse durchsetzen würde. Auch Hollywood müsse

³¹⁴ Freud, Sigmund, *Das Unbehagen in der Kultur und Warum Krieg?*, Wiesbaden: marixverlag 2010, S. 123.

³¹⁵ Wobei in diesem Fall diese Elite aus unabhängigen und wahrheitsliebenden Menschen bestehen sollte, um Sorge zu tragen, dass die Masse sich nicht von ihren kriegerischen Trieben leiten lässt. Vgl. ebd., S. 123.

³¹⁶ Vgl. Yewdall, David Lewis, *Practical Art of Motion Picture Sound*, Oxford: Focal Press³ 2007, S. 167ff.

³¹⁷ Vgl. Richwine, Lisa, „Disney's powerful marketing force: social media moms“, *Reuters*, <https://www.reuters.com/article/us-disney-moms-insight/disneys-powerful-marketing-force-social-media-moms-idUSKBN0OV0DX20150615>, 15.06.2015, 29.03.2018.

³¹⁸ Vgl. Kracauer, *Von Caligari zu Hitler*, S. 11f.

³¹⁹ Kracauer, *Theorie des Films*, S. 219.

sich danach richten, wenn es erfolgreich sein möchte.³²⁰ Selbst die Propaganda sei nur dann wirksam, insofern bereits ein vorherrschender Wunsch nach dem propagierten Material bestehe.³²¹ Die steigende Popularität der Superhelden-Filme kann daher nicht alleine den manipulativen Machenschaften der Filmunternehmer zugesprochen werden. Seitens des Publikums muss eine gewisse Sympathie, sogar Sehnsucht nach diesem Genre vorhanden sein. Es sei dementsprechend falsch, dem Zuseher die Rolle des passiven Opfers zuzusprechen. Auch Adorno hat beobachtet, dass die Sehnsucht nach der Täuschung und der Lüge schlussendlich größer sei, als die eigenen Bedenken.³²²

„Der Satz die Welt wolle betrogen sein, ist wahrer geworden, als wohl je damit gemeint war. Nicht nur fallen die Menschen, wie man so sagt, auf den Schwindel herein, wenn er ihnen sei's noch so flüchtige Gratifikation gewährt; sie wollen bereits einen Betrug, den sie selbst durchschauen; sperren krampfhaft die Augen zu und bejahen in einer Art Selbstverachtung, was ihnen widerfährt, und wovon sie wissen, warum es fabriziert wird. Uneingestanden ahnen sie, ihr Leben werde ihnen vollends unerträglich, sobald sie sich nicht länger an Befriedigungen klammern, die gar keine sind.“³²³

Adornos Erkenntnis deckt sich mit Freuds Aussage, dass die Allgemeinheit sich nicht wirklich um den Unterschied zwischen Realität und Illusion kümmert.³²⁴

6.4 Der Superhelden-Film als Massenware

Adorno und Horkheimer meinen, dass für die Kulturindustrie neue Ideen und Originalität ein Risiko wären.³²⁵ Die Ware sei daher geprägt von „Ähnlichkeiten“³²⁶, da der Hersteller für seine Produkte immer dieselben Thematiken und Motive anwende.³²⁷ Ein Beispiel diesbezüglich wäre die narrative Erzählweise moderner Blockbuster-Filme, die sich an der Heldenreise orientiert. Die Heldenreise erzählt von den Abenteuern und Prüfungen, die der Protagonist bestehen muss, bevor er am Ende der Geschichte triumphieren kann. Diese Reise des Helden entstammte aus den Untersuchungen des Historikers Joseph Campbell, der Mythen und Legenden aus den verschiedensten Kulturen miteinander verglichen hat. Dabei erkannte er in

³²⁰ Vgl. Kracauer, *Von Caligari zu Hitler*, S. 11f., sowie, „Die kleinen Ladenmädchen gehen ins Kino“, S. 279.

³²¹ Vgl. Kracauer, *Von Caligari zu Hitler*, S. 12.

³²² Vgl. Adorno, „Résumé über Kulturindustrie“, S. 342.

³²³ Ebd., S. 342.

³²⁴ Vgl. Freud, *Massenpsychologie und Ich-Analyse*, S. 19.

³²⁵ Adorno/Horkheimer, *Dialektik der Aufklärung*, S.142.

³²⁶ Ebd., S. 128.

³²⁷ Vgl. ebd., S. 133.

den Geschichten ein gemeinsames Muster, in denen sich bestimmte Figurentypen und Motive wiederholten.³²⁸ Basierend auf Campbells Erkenntnissen erstellte der Drehbuchautor Christopher Vogler 1985 ein mehrseitiges Memo mit dem Titel *A Practical Guide to The Hero With a Thousand Faces by Joseph Campbell*. Dieses Memo diente Disney als Anleitung, um diese Heldenreise für ihre Filme zu adaptieren.³²⁹ Einige Jahre später veröffentlichte Vogler ein Buch *The Writer's Journey: Mythic Structure for Storytellers and Screenwriters* in dem er schreibt: „The patterns of myth can be used to tell the simplest comic book story or the most sophisticated drama.“³³⁰

Dieses sich wiederholende Muster der Heldenreise wird seither als populäre Blaupause für den modernen Hollywood-Film verwendet. Insbesondere die Filme von Disney/Marvel folgen diesem Schema, weshalb es dem Studio möglich ist, gleich mehrere Superhelden-Filme in einem Jahr zu veröffentlichen. Durch die wiederholte Anwendung ähneln sich die Abenteuer und Prüfungen und somit auch die Helden dieser Filme. Der Protagonist verliert dadurch seinen individuellen Charakter und wird zum austauschbaren Objekt.

Adorno und Horkheimer sprechen von einer gekünstelten Pseudoindividualität, denn das Individuum ist für die Kulturindustrie nur scheinbar existent. Die tatsächliche Individualität, also die Einzigartigkeit, wird dadurch nur vorgetäuscht, da die Standardisierung für die Masse das eigentliche Ziel sei.³³¹

Der amerikanische Soziologe George Ritzer schreibt in seinem Buch *The McDonaldization of Society* über den zunehmenden Standardisierungsprozess, der nicht nur in Amerika und den Fast Food-Restaurants abläuft, sondern ein weltweites Phänomen darstellt, das alle soziale und ökonomische Bereiche betrifft.³³²

Ein dominanter Katalysator und Vertreter dieses Prozesses ist Hollywood.³³³ Der Einfluss von US-Produktionen wurde von Kracauer nach dem Ersten Weltkrieg bemerkt.³³⁴ Jedoch befanden sich die deutschen Kinobesucher von damals erst am

³²⁸ Vgl. Campbell, Joseph, *Der Heros in tausend Gestalten*, Frankfurt a. M.: Insel Verlag 1999.

³²⁹ Vgl. Hiebert, Paul, „Are All Movie Heroes the Same Person?“, *Pacific Standard*, <https://psmag.com/social-justice/movie-heroes-person-joseph-campbell-monomyth-83796>, 20.06.2014, 15.06.2018.

³³⁰ Vogler, Christopher, *The Writer's Journey: Mythic Structure for Storytellers and Screenwriters*, Studio City, USA: Michael Wiese Production³ 1985, S. 20.

³³¹ Vgl. Adorno/Horkheimer, *Dialektik der Aufklärung*, S.163f.

³³² Vgl. Ritzer, George, *The McDonaldization of Society*, Thousand Oaks, CA: SAGE Publications 2004, S. 1f.

³³³ Vgl. Croteau, David/William Hoynes/Stefania Milan, *Media/Society. Industries, Images, and Audiences*, Thousand Oaks, CA: SAGE Publication 2012, S. 333.

³³⁴ Vgl. Kracauer, *Von Caligari zu Hitler*, S. 10, sowie S. 145.

Anfang dieses Prozesses. Heute, 100 Jahre später, hat sich die Amerikanisierung in den verschiedensten Kulturen weltweit eingebürgert und ist in manchen Fällen aus dem Alltag nicht mehr wegzudenken. Die Rede ist von einer globalen Kultur oder einem Homogenisierungsprozess.³³⁵ 2009 kamen noch 55% aller in Europa ausgestrahlten Filme aus Amerika. Der Marktanteil des europäischen Filmes in den USA lag bei lediglich 7%.³³⁶ 2014 ist der Marktanteil des amerikanischen Filmes im europäischen Raum auf fast 70% gestiegen.³³⁷

„Hollywood film is the American ideological medium of mass communication, it has influences to the movie industries in several countries as well. This process is called Hollywoodization, in which the Hollywood affect the movie industries in Asia to adopt the production style, dressing, or even imitate the name of Hollywood, as such.“³³⁸

Nicht nur die Produkte sind Opfer einer Vereinheitlichung, sondern auch der Rezipient. Kracauer bezeichnet die Berliner-Kinogänger als „das *homogene Weltstadt-Publikum*“³³⁹. Trotz ihres unterschiedlichen sozialen Werdegangs würden sich die Bürger für einen Moment der Zerstreuung in eine Masse auflösen.³⁴⁰ Das Bedürfnis nach Zerstreuung sei eine Sucht, die jeden betreffe.³⁴¹ Für Kracauer und seinen Zeitgenossen, die den Beginn der Filmindustrie miterlebt haben, steht fest, dass die Wirkung des Mediums Film mit dem eines Suchtmittels vergleichbar sei.³⁴² Die Menschen gehen ins Kino, um sich berauschen zu lassen. Daraus kann die Schlussfolgerung gezogen werden, dass diese Sucht nach Zerstreuung sich wie jede andere Suchtkrankheit verhält. Sie differenziert nicht zwischen nationaler, religiöser, kultureller oder beruflicher Herkunft. Als Folge vereinheitlicht diese Sucht heterogene Menschengruppen zu einer homogenen Masse. Aufgrund der interkontinentalen und digitalen Vernetzung umfasst dieses „*homogene Weltstadt-Publikum*“³⁴³ nicht länger

³³⁵ Jennings, Justin, *Globalizations and the Ancient World*, New York: Cambridge University Press 2011, S. 30ff.

³³⁶ VGL. Croteau, /Hoynes/Milan, *Media/Society. Industries, Images, and Audiences*, S. 333.

³³⁷ Katsarova, Ivana, „An overview of Europe 's film industry“, Briefing, Brüssel: European Parliamentary Research Service (EPRS) Dezember 2014, S. 2. [http://www.europarl.europa.eu/RegData/etudes/BRIE/2014/545705/EPRS_BRI\(2014\)545705_REV1_EN.pdf](http://www.europarl.europa.eu/RegData/etudes/BRIE/2014/545705/EPRS_BRI(2014)545705_REV1_EN.pdf), letzter Zugriff: 24.06.2018.

³³⁸ Ibbi, Andrew Ali, „Hollywood, The American Image and The Global Film Industry“, *Cinej Cinema Journal*, Vol. 3.1 2013, S. 95., online: <https://cinej.pitt.edu/ojs/index.php/cinej/article/viewFile/81/261>, Letzter Zugriff: 14.06.2018.

³³⁹ Kracauer, Siegfried, „Kult der Zerstreuung“ (1926), in: *Das Ornament der Masse. Essays*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1963, S. 313.

³⁴⁰ Vgl. ebd., S. 313.

³⁴¹ Vgl. ebd., S. 313.

³⁴² Vgl. Kracauer, *Theorie des Films*, S. 218.

³⁴³ Kracauer, „Kult der Zerstreuung“, S. 313.

nur die Zuseher in Berlin, sondern eine Weltgesellschaft.

6.5 Infantilisierung oder Idealisierung der Gesellschaft

Kracauer beobachtete die Entstehung einer Mittelschicht, die sich aus dem Berufsstand der Angestellten entwickelt hatte. Die Bildung dieses Bürgertums sorgte für eine Neuorientierung des Konsums. Diese „ökonomischen Strukturwandlungen“³⁴⁴ galten nicht länger dem Luxus oder dem blanken Überleben, sondern der Zerstreuung.³⁴⁵ Mit der zunehmenden Globalisierung und dem daraus folgenden Massenkonsum bildete sich in den letzten Jahrzehnten eine neue Gesellschaftsschicht, die ein noch größeres Verlangen nach Zerstreuung verspürt: der Fan.³⁴⁶

Comic-Fans treffen sich regelmäßig zu Veranstaltungen, um sich untereinander auszutauschen. Eine dieser Veranstaltungen, die besonders für Anhänger der Comic-Branche von Interesse ist, nennt sich die *San Diego Comic-Convention*. Zum ersten Mal wurde sie 1970 unter den Namen *Golden State Comic Book Convention* aufgeführt.³⁴⁷ Mit mehr als 100.000 Besuchern pro Jahr und einem wirtschaftlichen Ertrag von \$162 Millionen gehört diese Convention zu den größten Messeveranstaltungen im Unterhaltungssektor.³⁴⁸ Auf diesen Events werden die neuesten Merchandising-Produkte aus der Comic-Industrie angeboten, zudem bieten sie den Fans die Möglichkeit, Vertreter aus der Comic-Branche sowie Schauspieler aus Film- und Fernsehserien zu treffen. An diesen Massenveranstaltungen beteiligen sich nicht nur Kinder, sondern auch Erwachsene. Der durchschnittliche Comic-Fan ist männlich und im Alter zwischen 30 und 50 Jahren.³⁴⁹ Obwohl das eigentliche Zielpublikum Kinder und Jugendliche sind, spricht die Kunstfigur des Superhelden im hohen Maße den Erwachsenen an. Wie lässt sich dies erklären?

Kracauer hat beobachtet, dass der Mangel an sozialen sowie religiösen Strukturen

³⁴⁴ Kracauer, „Über Erfolgsbücher und ihr Publikum“, S. 68.

³⁴⁵ Vgl. Kracauer, „Kult der Zerstreuung“, S. 311ff.

³⁴⁶ Der Begriff »Fan« wird vom Wort Fanatiker, lateinischen »fanaticus«, abgeleitet, was so viel wie »rasend« bedeutet.

³⁴⁷ Smith, Matthew J./Ben, Bolling, *It Happens at Comic-Con: Ethnographic Essays on a Pop Culture Phenomenon*, Jefferson (USA): McFarland & Company Inc. 2014, S. 10.

³⁴⁸ San Diego Union-Tribune-Redaktion, „Comic-Con is truly one in the millions“, *The San Diego Union-Tribune*, <http://www.sandiegouniontribune.com/sdut-comic-con-is-truly-one-in-the-millions-2011jul15-story.html>, 05.07.2011, 29.03.2018.

³⁴⁹ Alverson, Brigid, „A Demographic Snapshot of Comic Buyers. Who Is Buying What, and Where?“, *icv2.com*, <https://icv2.com/articles/news/view/38709/nycc-insider-sessions-powered-icv2-a-demographic-snapshot-comics-buyers>, 19.10.2017, 29.05.2018.

und das Fehlen von klaren Machtverhältnissen in der Gesellschaft dazu führen.³⁵⁰

„[...] daß es für das Individuum immer schwieriger wird, die Kräfte, Mechanismen und Prozesse zu verstehen, die in der modernen Welt operieren und auch sein eigenes Schicksal bedingen. Die Welt ist so komplex geworden, politisch und anderweitig, daß sie sich nicht mehr vereinfachen läßt. [...] Daher ein weitverbreitetes Gefühl der Ohnmacht angesichts von Einflüssen, die unkontrollierbar sind, weil sie sich der Definition entziehen. Zweifellos leiden viele von uns, bewußt oder unbewußt, darunter, diesen Einflüssen, hilflos ausgesetzt zu sein. So suchen wir nach Kompensation. Und der Film, so scheint es, ist imstande, zeitweilige Erleichterungen zu bringen.“³⁵¹

Dieses Gefühl der Ohnmacht ist auch nach einem Trauma stark ausgeprägt.³⁵² 9/11 und die Wirtschaftskrise von 2007 waren solche traumatischen Ereignisse, auf die der einfache Bürger keinen Einfluss hatte, und er sich folglich verwundbar und machtlos fühlte.

Superhelden hingegen besitzen Macht und Kontrolle. Sie sind die Herren ihres eigenen Schicksals, weshalb sie seit ihrer Entstehung bevorzugte Identifikationsfiguren für die Hilflosen und Schwachen sind.³⁵³ Zu dieser Gruppe gehören speziell Kinder und Jugendliche, da sie in der Gesellschaft über kein Mitentscheidungsrecht oder irgendeine Machtposition verfügen. Nach einem Trauma zählen sogar die Erwachsenen zu den Entmündigten und Hilfesuchenden.

Die Autorität, die ein Superheld ausstrahlt, sowie sein Handeln, das sich nach moralischen und ethischen Prinzipien richtet, werden von vielen bewundert. Captain America war ein Produkt des traumatischen Zweiten Weltkrieges. Als dürrer Jüngling, der zum Kriegshelden mutiert, entspricht er den Idealvorstellungen eines amerikanischen Bürgers und zeigt alle Eigenschaften, die einen guten Soldaten ausmachen. Er ist loyal, mutig, ehrlich und rechtschaffend. Ebenso Prinzessin Diana, die durch ihre Erlebnisse im Krieg den Titel Wonder Woman übernimmt und für Freiheit und Frieden kämpft. Während Captain America zum Sinnbild der USA und den demokratischen Prinzipien hochstilisiert wird, personifiziert Wonder Woman den Emanzipationsgedanken des weiblichen Geschlechts. Beide Charaktere werden zu idealistischen Projektionsflächen. „Der Zuschauer identifiziert sich mit dem Helden als »Ideal-Ich.«“³⁵⁴

³⁵⁰ Vgl. Kracauer, *Theorie des Films*, S. 232.

³⁵¹ Ebd., S. 232.

³⁵² *Trauma-Informed in Behavioral Health Services. A Treatment Improvement Protocol (TIP)*, Series, No. 57. Rockville (MD): Hg. Substance Abuse and Mental Health Services Administration (US) 2014. S. 7, sowie, S. 62 und S. 70.

³⁵³ Vgl. Jones, *Men of Tomorrow*, S. 124, 202, 232.

³⁵⁴ Beicken, Peter, *Wie interpretiert man einen Film?*, Stuttgart: Philipp Reclam 2004, S. 82.

1913 verglich Philosoph Georg Lukács den Film mit einem Märchen oder einem Traum.³⁵⁵ Für den Schriftsteller Hugo von Hofmannsthal bietet das Medium Film die Möglichkeit, die kindlichen Träumereien der Menschen weiterzuführen.³⁵⁶ Kracauer stimmt dem Wiener Autor zu, und spricht von einem Traumprozess: „Sobald das organisierte Ich des Zuschauers abgedankt hat, dringen seine unterbewußten oder unbewußten Erfahrungen, Befürchtungen und Hoffnungen an die Oberfläche und streben danach, die Führung zu übernehmen. Infolge ihrer Unbestimmbarkeit sind Filmbilder besonders geeignet, als zündender Funke zu wirken.“³⁵⁷ Er schreibt, dass dadurch beim Rezipienten ein Gefühl der kindlichen Allmacht entstehe.³⁵⁸ Jedoch könnte gerade diese traumähnliche Wirkung, die der Film auf den Zuseher ausübt, ein Problem sein. Freud meint:

„Das Träumen sei im ganzen ein Stück Regression zu den frühesten Verhältnissen des Träumers, ein Wiederbeleben seiner Kindheit, der in ihr herrschend gewesenen Triebregungen und verfügbar gewesenen Ausdrucksweisen.“³⁵⁹

Der Superheld als idealisierte Identifikationsfigur und der Film als Medium zur Wunscherfüllung scheinen einen regressiven Effekt auf die Psyche des Zusehers auszuüben. Für Freud ist die Regression ein Abwehrmechanismus, bei der sich die betroffene Person in eine frühzeitige Entwicklungsstufe zurückziehe, also ein kindliches oder sogar infantiles Verhalten aufweise.³⁶⁰ Wie im vorherigen Kapitel bereits angesprochen wurde, kann eine Traumatisierung einen solchen Abwehrmechanismus auslösen, da die Person sich nicht mit den realen Problemen auseinandersetzen will (vgl. Spaltung). Die Schlussfolgerung daraus könnte lauten, dass der Superhelden-Film und das Trauma sich gegenseitig Ergänzen und zu einem verstärkten regressiven Verhalten animieren. Dies mag eventuell die enorme Popularität der Comic-Hefte unter den amerikanischen Soldaten während des Zweiten Weltkrieges erklären.³⁶¹

Laut Adorno macht sich die Kulturindustrie dieses regressive Verhalten zu Nutze, denn die Entmündigung des Konsumenten sei das Ziel. Er spricht von einer

³⁵⁵ Vgl. Kracauer, *Von Caligari zu Hitler*, S. 34.

³⁵⁶ Vgl. Kracauer, *Theorie des Films*, S. 228.

³⁵⁷ Ebd. S. 225

³⁵⁸ Vgl. ebd., S. 232.

³⁵⁹ Freud, Sigmund, *Die Traumdeutung*, Hamburg: Nikol Verlag⁵ 2015, S. 573

³⁶⁰ Vgl. Laplanche/Pontalis, *The Language of Psycho-Analysis* S. 388.

³⁶¹ Vgl. Jones, *Men of Tomorrow*, S. 213.

Herabsetzung des Bewusstseins auf ein kindliches Niveau.³⁶² Er meint, dass diese Anti-Aufklärung zu einem regressiven Denken und Handeln der Masse führe.³⁶³ Der Superheld und seine Filme bilden somit das ideale Werkzeug der Kulturindustrie zur Infantilisierung der traumatisierten Gesellschaft.

Jedoch finden sich gerade unter den Fans, nicht nur passive und infantilisierte Konsumenten, sondern auch kritische und positive Vertreter, die es zu beachten gilt. Denn wie der Journalist und Autor Matthew A. Cicci feststellt:

„Exploring fan audiences means exploring people's engagement with multiple texts, in multiple forms, across multiple communities, made up of multiple constituents. No fandom is a monolith; it is a complex web of interests, productions, language, and so on.“³⁶⁴

Auch konstruktive Beiträge wie Wohltätigkeitsveranstaltungen und Spendenaktion werden von den Fan-Gemeinden organisiert.³⁶⁵ Die Idealisierung mit dem Superhelden führt somit zur Imitation. Wobei diese Imitation sogar extreme Formen annehmen kann, wie es beim realen Superhelden Phoenix Jones der Fall war. Nachdem der Texaner Benjamin Fodor das Opfer eines Gewaltverbrechens wurde und er keine polizeiliche Hilfe bekam, beschloss er, sich als Superheld zu verkleiden und selbst das Verbrechen zu bekämpfen. Mit seinen Martial-Arts Erfahrungen, einer kugelsicheren Weste, Pfefferspray und diversen anderen Verteidigungswerkzeugen ausgerüstet, ging er auf Verbrecherjagd. Er verwendete den Namen Phoenix Jones und führte sogar eine eigene Liga von Superhelden an, die Rain City Superhero - Bewegung. Tatsächlich hat Phoenix Jones mehrere Verbrechen verhindert, und der Polizei dabei geholfen, kriminelle Elemente zu verhaften.³⁶⁶

³⁶² Vgl. Adorno, „Résumé über Kulturindustrie“, S. 344.

³⁶³ Vgl. ebd., S. 345.

³⁶⁴ Online Interview, „The State of Fandom Studies 2018: Matthew A. Cicci & Alexandra Edwards (Pt. 2)“, henryjenkins.org, <http://henryjenkins.org/blog/2018/5/2/the-state-of-fandom-studies-2018-matthew-a-cicci-alexandra-edwards-pt-2>, 04.05.2018, 13.06.2018.

³⁶⁵ Eine Liste von diversen comicbezogenen Wohltätigkeitsinitiativen findet sich unter: [Comicspectrum.com](http://www.comicspectrum.com/comics-charities.html), <http://www.comicspectrum.com/comics-charities.html>, Letzter Zugriff: 16.06.2018.

³⁶⁶ Vgl. Veselinovic, Milena, „Caped crusaders on patrol - meet the real life superheroes“, *CNN*, <https://edition.cnn.com/2013/06/20/showbiz/comic-book-real-life-superheroes-phoenix-jones/index.html>, 20.06.2013, 16.02.2018.

7 Die sozialkritische Untersuchung (Teil 2): Der Körper

Der kapitalistische Produktionsprozess nutzt nicht nur den Verstand, sondern auch den Körper für seine eigenen Zwecke. Besonders der Körper nimmt eine zentrale Rolle im Superhelden-Film und der globalen Gesellschaft ein.

7.1 Der idealisierte Körper

Zeitgleich mit der zunehmenden Mechanisierung herrschte in den 1930er Jahren ein neues Körperbewusstsein. Hitler und seine Bestrebung eine rein arische Herrenrasse zu erschaffen, – einen Übermenschen –, sollte der tragische Höhepunkt der damaligen Körperkultur bilden. Aber der Diktator war nicht der Einzige, der sich mit der Idee der körperlichen Perfektion auseinandergesetzt hat. In den USA erforschten mehrere Einrichtungen, wie die Harvard-Universität, die Möglichkeiten der Eugenik.³⁶⁷

In der amerikanischen Gesellschaft begann die Verbreitung dieser neuen Körperkultur bereits 1899. In diesem Jahr veröffentlichte Bernarr MacFadden³⁶⁸ (1868-1955) die Zeitschrift *Physical Culture*, die sich mit Krafttraining und gesunder Ernährung befasste. Mit dem Erfolg des Fitnessmagazins konnte er ein Medienimperium aufbauen.³⁶⁹ Diese Bodybuilder-Kultur sollte nachhaltigen Einfluss auf die Welt der Comics und ihre Superhelden haben. Insbesondere die gezeichnete Darstellung von Tarzan, dem König des Dschungels, wurde von der neuen Körperkultur beeinflusst.³⁷⁰ Joe Shuster, der Zeichner von Superman, war ein Tarzan-Fan und praktizierte selbst Krafttraining.³⁷¹ Die Zurschaustellung eines halbnackten, athletischen Männerkörpers faszinierte nicht nur die männlichen Comiczeichner, auch das weibliche Geschlecht zeigte Interesse. Frauen schienen auf diesen Körpertyp besser anzusprechen, als sie es bei Cowboys oder Soldaten taten.³⁷²

³⁶⁷ Cohen, Adam S., „Harvard’s Eugenics Era“, *harvardmagazine.com*, <https://harvardmagazine.com/2016/03/harvards-eugenics-era>, März-April 2016, 05.02.2018.

³⁶⁸ Geboren als Bernard Adolphus McFadden. Er änderte seinen Vornamen, damit er dem Gebrüll eines Löwen ähnlich klingt. Vgl. Jones, *Men of Tomorrow*, S. 53.

³⁶⁹ Vgl. Jones, *Men of Tomorrow*, S. 53.

³⁷⁰ Vgl. ebd., S. 75f.

³⁷¹ Vgl. ebd., S. 69, 75.

³⁷² Vgl. ebd., S. 76.

In den modernen Superheldenverfilmungen wird die Zurschaustellung des Körpers weitergeführt. Eine Heldenfigur, bei der die Entwicklung des Körpers eine essentielle Rolle einnimmt, ist Steve Rogers alias Captain America. Durch ein geheimes Serum wird er zu einem übermenschlichen Super-Soldaten, der Nazis bekämpft. Die Verwandlung vom schwächlichen Mann zu einer muskulösen Kampfmaschine konnte dank modernster Computertechnik in der Comicverfilmung *Captain America: The First Avenger* (USA 2011, R: Joe Johnston) effektiv umgesetzt werden. Etwa neun Jahre zuvor durchlief Peter Parker, gespielt von Tobey Maguire, eine ähnliche Transformation im Film *Spider-Man* (USA 2002, R: Sam Raimi). Nachdem Parker von einer genetisch veränderten Spinne gebissen wurde, erlangte der Teenager über Nacht nicht nur Muskeln, sondern auch geschärfte Sinneswahrnehmungen. Am nächsten Morgen posiert Peter vor dem Spiegel und bewundert seinen durchtrainierten Oberkörper. Dass diese körperliche Veränderung ebenso ins Extreme ausarten kann, zeigt der Film *Hulk* (USA 2003, R: Ang Lee), indem sich Dr. Bruce Banner durch den Kontakt mit radioaktiver Strahlung in ein grünhäutiges Muskelpaket verwandelt. Ein Held, der seinen Körper aufgrund eines langjährigen Trainings und harter Arbeit erworben hat, ist Bruce Wayne alias Batman (*Batman Begins*). Ob in *Iron Man* (USA 2008, R: Jon Favreau), *Thor* (USA 2011, R: Kenneth Branagh) oder *Guardians of the Galaxy* (USA 2014, R: James Gunn), in jedem dieser Filme findet sich zumindest eine Aufnahme, die den halbnackten, muskulösen Körperbau der männlichen Hauptfigur zeigt. Der durchtrainierte Körper des Superhelden ist ein Zeichen für Vitalität und Kraft, gleichzeitig dient er einem höheren Zweck, nämlich der Verbesserung der Gesellschaft und der Verbrechensbekämpfung. Der kapitalistische Produktionsprozess macht sich diesen vitalen Körper auf zwei Arten zu Nutze: als Arbeitskraft und als Mittel zur Zerstreuung.

Zu Beginn arbeiteten die Menschen in den Fabriken, um die Maschinen zu betätigen. Mittlerweile kann in vielen Fällen der Computer diese Aufgabe übernehmen. Die fortschreitende Digitalisierung führt dazu, dass die Dienste der Menschen nicht länger in diesem Ausmaß benötigt werden. Der Körper und somit der Mensch selbst werden allmählich aus diesem Produktionsprozess entfernt. Mit jedem technischen Fortschritt werden die Beseitigungsmethoden des Wirtschaftssystems radikaler und effektiver. Anfangs waren es das Fließband sowie die Maschine, im 21. Jahrhundert sind es Roboter und künstliche Intelligenzen. Zwar beteuert die Wirtschaft, dass der

technologische Fortschritt das Leben aller erleichtern würde, doch diese Beschwichtigungen wurden bereits zu Kracauers Zeiten mit Skepsis entgegengenommen.³⁷³ Die Technik diene nur bedingt der Allgemeinheit, viel eher ver helfe sie den Wirtschaftsmächten in ihrem Bestreben nach Profitmaximierung.³⁷⁴ Insbesondere für die Alten hat die Industrie keine weitere Verwendung in der Arbeitswelt. Diese Verachtung der Wirtschaft gegenüber älteren Menschen hat Kracauer ebenfalls zu seinen Lebzeiten beobachtet.³⁷⁵ „Es müßten freilich alle Möglichkeiten erschöpft werden, denn das eigentliche Pech der Älteren ist, daß man sie kaum mehr einstellt, nachdem sie einmal freigesetzt worden sind. Als seien sie mit einem Aussatz behaftet, so verschließt man vor ihnen die Pforten der Betriebe.“³⁷⁶ Die moderne Körperkultur könnte auf den ersten Blick als eine unbewusste Gegenreaktion zum Verlust der Funktion des Menschen in der Arbeitswelt interpretiert werden. Der Mensch realisiert, dass er allmählich als Arbeitskraft überflüssig wird. Doch wie Kracauer festgestellt hat, ist diese Körperkultur ein gewolltes Phänomen seitens der Wirtschaft. Jung sein, bedeutet produktiv zu sein, weshalb gerade dieser Körpertypus für den kapitalistische Produktionsprozess von Bedeutung ist. Die zunehmende Verehrung der Jugend dient noch einem anderen Zweck. Der Zerstreuung der Masse, denn die „herrschende Wirtschaftsweise will nicht durchschaut sein, darum muß die bloße Vitalität obsiegen.“³⁷⁷ Der Superheld, der vor Vitalität strotzt, ist daher ein geeignetes Reklamemittel. Aber eben nur vitale Körper besitzen einen Marktwert für die Wirtschaft. Laut Kracauer führe dies dazu, dass auch die Gesellschaft eine negative Einstellung zum älteren Körper einnimmt:

„Nicht nur die Arbeitgeberschaft - das gesamte Volk hat sich von ihm [Alter] abgewandt und verherrlicht auf eine bestürzende Weise die Jugend an sich. Sie ist der Fetisch der illustrierten Zeitungen und ihres Publikums, die Älteren umwerben sie und Verjüngungsmittel solle sie halten. Wenn Altern dem Tod entgegengehen heißt, so ist dieser mit der Jugend getriebene Götzendienst das Zeichen der Flucht vor dem Tod.“³⁷⁸

Kracauer meint, dass indem die Wirtschaft den jungen Körper und die Sehnsucht nach ihm in den Mittelpunkt stellt, der Gedanke an den eigenen Tod von der

³⁷³ Vgl. Kracauer, *Die Angestellten*, S. 34.

³⁷⁴ Vgl. ebd., S. 28-34.

³⁷⁵ Vgl. ebd., S. 49-52.

³⁷⁶ Ebd., S. 49.

³⁷⁷ Ebd., S. 52.

³⁷⁸ Ebd., S. 51.

Gesellschaft verdrängt würde. Dies erfolge jedoch auf Kosten eines oberflächlichen und materialistischen Lebens ohne tieferen Sinn.³⁷⁹ Doch es ist nicht nur die Jugend, die sich die Industrie zu eigen macht.

7.2 Der industrialisierte Körper

Für Kracauer geben unscheinbare Oberflächenäußerungen, aufgrund ihrer unbewussten und daher unzensierten Natur, aussagekräftige Hinweise über den Gemütszustand der Gesellschaft.³⁸⁰ Mit seinen Worten: „[...] der Zugang zur Wahrheit ist jetzt im Profanen“,³⁸¹ äußerte er diese Idee 1925 noch direkter.

Als Beispiel für diese Oberflächenäußerungen nennt er die Tillergirls, eine Tanzgruppe, die mit geometrischen Bewegungen und Choreografien für internationales Aufsehen gesorgt hat. Aufgrund der geometrischen Muster, die sie durch ihre Tanzeinlagen formen, werden die einzelnen Tänzerinnen zu „unauflösbare Mädchenkomplexe“³⁸². Sie bilden für Kracauer ein Massenornament, in dem ihre menschliche Natur verloren geht.³⁸³ So beschreibt er die Tillergirls als „Ornamente aus Tausenden von Körpern [...], Körpern in Badehosen ohne Geschlecht.“³⁸⁴ Ein Ornament habe keinen tieferen Sinn und fungiere einzig als Zierde, weshalb es für Kracauer ein entscheidendes Kriterium für seine Zeit symbolisiert.³⁸⁵ Die Menschen werden vom kapitalistischen Produktionsprozess ebenfalls zu solchen Massenornamenten geformt, denn „Volksgemeinschaft und Persönlichkeit vergehen, wenn Kalkulabilität gefordert ist; der Mensch als Massenteilchen allein kann reibungslos an Tabellen emporklettern und Maschinen bedienen.“³⁸⁶ Der Mensch verliere damit seine Individualität und sei universell austauschbar. In den Mustern der Tillergirls erkennen die Angestellten und Fabrikarbeiter ihre eigenen mechanischen Arbeitsschritte wieder. „Den Beinen der Tillergirls entsprechen die Hände der Fabrik.“³⁸⁷ Das Wirtschaftssystem betreibt eine geistige Konditionierung, in der sich Arbeit und Vergnügen gleichen. Es kommt zu einer körperlichen und geistigen

³⁷⁹ Vgl. ebd., S. 52.

³⁸⁰ Vgl. Kracauer, „Das Ornament der Masse“, S. 50.

³⁸¹ Kracauer, Siegfried „Die Bibel auf Deutsch“, in: *Das Ornament der Masse. Essays*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1963, S. 186.

³⁸² Kracauer, „Das Ornament der Masse“, S. 50.

³⁸³ Vgl. ebd., S. 51.

³⁸⁴ Ebd., S. 51.

³⁸⁵ Vgl. ebd., S. 52.

³⁸⁶ Ebd., S. 53.

³⁸⁷ Ebd., S. 54.

Fungibilität zwischen Mensch und Maschine. Adorno und Horkheimer weisen ebenfalls auf diese Konditionierung hin:

„Zugleich aber hat die Mechanisierung solche Macht über den Freizeitler und sein Glück, sie bestimmt so gründlich die Fabrikation der Amüsierwaren, daß er nichts anderes mehr erfahren kann als Nachbilder des Arbeitsvorganges selbst. Der vorgebliche Inhalt ist bloß verblaßter Vordergrund: was sich einprägt, ist die automatisierte Abfolge genormter Verrichtungen.“³⁸⁸

In *Iron Man* muss dem Großindustriellen Tony Stark aus medizinischen Gründen ein Energiegenerator in die Brust implantiert werden. Dieses Gerät nützt er als Energiequelle für seinen mechanischen Anzug. Die Maschine und der Mensch verschmelzen miteinander. Mit den Worten, – „I am Iron Man“³⁸⁹ –, ist die Identifizierung mit dem Kampfanzug, also der Maschine selbst, vollzogen. Somit ist er zum personifizierten Symbol des Mensch/Maschinen-Hybriden geworden.

Ähnlich wie Tony Stark gründete in der realen Welt der Großunternehmer Elon Musk eine Firma, die sich auf die Mensch/Maschinen-Hybridisierung auf neuronaler Ebene spezialisiert hat. Mit der Firma Neuralink möchte der Milliardär Gehirnimplantate (brain-computer interfaces, BCI) entwickeln, um Gehirnschäden zu bekämpfen. Diese BCIs könnten in Zukunft Bewegungs- und Sinnesstörungen wie Lähmung und Blindheit beheben.³⁹⁰

Jedoch verbergen sich hinter solchen technologischen Verschmelzungen auch wirtschaftliche Interessen. Die schwedische Firma Epicenter hat in 150 ihrer Mitarbeitern Mikrochips implantiert, mit denen sich elektronische Türen öffnen oder Zahlungen betätigen lassen.³⁹¹ Die Implantierung von Radio-frequency identification - Chips (RFID) in den menschlichen Körper kann auch zu Überwachungszwecken verwendet werden. In einer sogenannten Überveillance bestehe die Möglichkeit, persönliche Daten zur Gesundheit und dem Privatleben bis hin zum Aufenthaltsort auf einen Chip zu speichern und den zuständigen Behörden zu übermitteln.³⁹²

³⁸⁸ Adorno/Horkheimer, „Die Kulturindustrie“, S. 145.

³⁸⁹ *Iron Man*, Regie: Jon Favreau, DVD-Video, Concorde Video 2008 (Orig. *Iron Man*, USA 2008), Filmmmin. 01:57:10.

³⁹⁰ Vgl. Urban, Tim, „Neuralink and the Brain’s Magical Future“, *Wait but why*, <https://waitbutwhy.com/2017/04/neuralink.html>, 20.04.2017, 15.06.2018.

³⁹¹ Vgl. Brooks, James, „Cyborgs at work: employees getting implanted with microchips“, *The Associated Press*, <https://apnews.com/4fdcd5970f4f4871961b69eeff5a6585/cyborgs-work-employees-getting-implanted-microchips>, 03.04.2017, 15.06.2018.

³⁹² Vgl. Michael, M. G./Katina Michael. *Überveillance and the Social Impact of Microchip Implants*. *Emerging Technologies*, Hershey, PA: Information Science Reference (IGI Global) 2014, S xxiv.

7.3 Der digitalisierte Körper

Doch die Körper werden auch in digitale Formate konvertiert, transferiert und ornementalisiert. Im Superhelden-Film findet die Digitalisierung des realen Körpers in Form des so genannten CGI-Doubles³⁹³ oder Digital Doubles statt.³⁹⁴ Dabei ersetzen die computeranimierten Doppelgänger den natürlichen Körper. Gründe für die Verwendung dieser Doubles gibt es viele. Einerseits, um Zeit und Kosten zu sparen, da keine Statisten mehr engagiert werden müssen. Andererseits erlauben sie eine größere Bewegungsfreiheit, womit Stunts durchgeführt werden können, die im realen Leben zu gefährlich oder nicht realisierbar wären. Die Superheldenfilme der letzten Jahre stellen diese CGI-Doubles in etlichen Variationen zur Schau. Ganze Armeen von Menschen, Aliens und Robotern laufen, fliegen oder sterben auf der Leinwand. In *Avengers: Age of Ultron* (USA 2015, R: Joss Whedon) kämpfen die Helden gegen eine künstliche Intelligenz genannt Ultron, dessen Ziel es ist, die gesamte Menschheit zu vernichten. In scheinbar endlosen Kampfszenen, die durchgehend animiert sind, ähneln die Bewegungen der computergenerierten Heldenkörper denen der feindseligen Maschinenkrieger. Der Unterschied zwischen Mensch und Roboter ist rein oberflächlich. Ihre rhythmischen Kampfchoreographien, die aus einem Computeralgorithmus errechnet wurden, wirken affektiert. Der reale Schauspieler und damit auch der Mensch selbst werden von einem digitalen Doppelgänger ersetzt. Der Superheld ist nicht mehr länger übermenschlich, sondern unmenschlich. In der finalen Massenschlacht von *Age of Ultron*, in der hunderte Roboter gegen die Avengers kämpfen, kommt das Massenornament zum Vorschein. Großaufnahmen werden vermieden, denn das Massenornament, bestehend aus Menschen, Robotern und Superhelden, benötigt die gesamte Bildbreite, um sich zu entfalten. Zwar bilden diese Ornamente keine geometrischen Formen, wie es bei den Tillergirls der Fall ist, trotzdem verliert sich der Held in einem bildgewaltigen Muster, in dem jegliche Art von Realismus und Natürlichkeit fehlt. Wenn überhaupt, so fördert das chaotische Treiben auf der Leinwand die Zerstreuung des Publikums.

Im Alltag erscheint die Digitalisierung und Ornementalisierung der Körperkultur in Form von Fotocollagen, wie sie auf den diversen Social-Media Kanälen wie Instagram oder Snapchat zu sehen sind. Celebrities und Normalbürger präsentieren

³⁹³ CGI ist eine Abkürzung für „Computer Generated Images“, also computergenerierte Bilder.

³⁹⁴ Allen, Peter, „A genuinely believable CGI actor? It won't be long“, *The Conversation*, <http://theconversation.com/a-genuinely-believable-cgi-actor-it-wont-be-long-71410>, 17.01.2017, 16.06.2018.

nicht nur ihre Körper (-teile), sondern auch alltägliche Gegenstände. Sie werden bildlich festgehalten und für die breite Masse zur Schau gestellt. Diese oberflächlichen Momentaufnahmen entlarven jedoch die „ideologische Obdachlosigkeit des Kleinbürgertums“³⁹⁵, denn sämtliche noch so triviale Aktionen, vom Urlaub bis hin zum Essen, werden in Szene gesetzt und mit einem digitalen Filter bearbeitet. Es gilt, die Ästhetik der Hochglanzmagazine zu imitieren. Kracauer kritisierte, dass die Medien „die Menge durch den Similiglanz der gesellschaftlichen Scheinhöhen betäuben.“³⁹⁶ In der heutigen Zeit eifern die Menschen diesem Similiglanz nach. Die Unterhaltungsindustrie mindert den Körper zu einem Schau- und Sexualobjekt und passt ihn einem Schönheitsideal, der unter anderem von Hollywood propagiert wird, an. Der inszenierte Körper wird zum Werbeobjekt, und dadurch zu einer Ware reduziert. Die „immer wiederkehrende Bildmotive“³⁹⁷ in Zeitungen und Illustrationen seien „magische Beschwörungsformeln“³⁹⁸, die der Verdrängung und der Zerstreuung dienen.³⁹⁹ „Die Flucht der Bilder ist die Flucht vor der Revolution und dem Tod.“⁴⁰⁰

Diese seriell aneinandergereihten Bilderserien auf den Social-Media Seiten weisen Ähnlichkeiten mit den Panels eines Comicheftes auf. Durch diese Präsentation stellt sich der Mensch selbst in den Mittelpunkt und wird sozusagen der Held seiner eigenen Realität. Tatsächlich reduziert sich der Benützer dieser Internet-Plattformen zu einem Verkaufsprodukt, da die eigentlichen Profiteure dieser zur Schaustellung die Konzerne der jeweiligen Webseiten sind. Kracauer meint: „Absolute Autorität behauptet sich dadurch, daß sie die ihr unterworfenen Menschen zu gefälligen Mustern anordnet.“⁴⁰¹ Auch im digitalen Zeitalter hat sich die geistige Konditionierung des kapitalistischen Produktionsprozesses im Denken der Menschen erfolgreich eingebürgert.

³⁹⁵ Kracauer, *Theorie des Films*, S. 75.

³⁹⁶ Kracauer, *Die Angestellten*, S. 99.

³⁹⁷ Ebd., S. 99.

³⁹⁸ Ebd.

³⁹⁹ Vgl. ebd., S. 99.

⁴⁰⁰ Ebd., S. 99.

⁴⁰¹ Kracauer, *Von Caligari zu Hitler*, S. 103.

8 Die traumanalytische Untersuchung

Die Großstadt ist nicht nur im Superhelden-Film ein wichtiger Schauplatz, sondern sie bildet auch einen sozialen Knotenpunkt für eine globale Gesellschaft.

8.1 Die Weltstadt als Modellsystem

Die technische Reproduzierbarkeit, die parallel mit dem Wachstum der Großstädte einherging, begünstigte den Aufstieg des Kinos.⁴⁰² Ebenso wie das Kino ist der Superheld ein Resultat des urbanen Lebensraumes. Vor dem Superhelden galt der Cowboy als die beliebteste Verkörperung des amerikanischen Heldenmythos. Als jedoch das Automobil das Pferd abgelöst hat, und Flugzeuge, U-Bahnen, Trambahnen sowie gepflasterte Straßen folgten, wirkte der Cowboy in dieser technokratischen Umgebung deplatziert. Seine Heimat ist die offene Prärie. Für die Weltstadt und ihre Bürger wurde eine andere Art von Held gebraucht. Einer, der zu diesem asphaltierten und fortschrittlichen Milieu passte. Dieser neue Heldentypus sollte der Superheld sein.⁴⁰³

Die Großstadt bietet die Möglichkeit sich auf ökonomische, politische sowie kulturelle Art und Weise zu entfalten, weshalb sie ein Anziehungspunkt für Menschen aus den unterschiedlichsten Bevölkerungsgruppen und Nationen ist. „*Weltgeschichte ist die Geschichte des Stadtmenschen*“⁴⁰⁴, meint Spengler, denn „Völker, Staaten, Politik und Religion, alle Künste, alle Wissenschaften beruhen auf *einem* Urphänomen menschlichen Daseins: der Stadt.“⁴⁰⁵ Auch Kracauer betrachtet Großstädte wie Berlin als Sammelpunkt für eine Vielzahl an Gesellschaftsschichten, die er das „*Weltstadt-Publikum*“⁴⁰⁶ nennt.

Für den Soziologen Rudolf Stichweh bilden Weltstädte Strukturen, die eine Weltgesellschaft charakterisieren, denn sie ist „eine räumlich abgegrenzte

⁴⁰² Vgl. Später, Jörg, *Siegfried Kracauer. Eine Biographie*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp¹² 2016, S. 142f.

⁴⁰³ Im Laufe der Zeit wurden Superhelden erschaffen, die andere Lebensräume besetzen wie die Natur (*Swamp-Thing*) oder den Weltraum (*Guardians of the Galaxy*). Auch gibt es Superhelden, die im Western-Genre (*Jonah Hex*) angesiedelt sind. Der ursprüngliche Geburtsort des Superhelden bleibt jedoch die Großstadt (Superman).

⁴⁰⁴ Spengler, *Der Untergang des Abendlandes*, S. 809.

⁴⁰⁵ Ebd., S. 809.

⁴⁰⁶ Kracauer, Siegfried, „Kult der Zerstreuung“ (1926), in: *Das Ornament der Masse. Essays*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1963, S. 313.

Repräsentation von Welt.“⁴⁰⁷ Eine Metropole stellt somit einen sozialen Knotenpunkt dar, in der sich eine weltweite Gemeinschaft wiederfindet. Sie ist ein Phänomen des Globalisierungsprozesses. Die Soziologin Saskia Sassen spricht von Global Citys und meint damit:

„Global Citys around the world are the terrain where a multiplicity of globalization processes assume concrete, localized forms. These localized forms are, in good part, what globalization is about. [...] The large City of today has emerged as a strategic site for a whole range of new types of operations - political, economic, »cultural,« subjective. It is one of the nexi where the formation of new claims, by both the powerful and the disadvantaged, materializes and assumes concrete forms.“⁴⁰⁸

Die Weltstadt und ihre Einwohner bieten sich daher als ein ideales Modellsystem an, um das soziale Verhalten der globalen Gesellschaft zu untersuchen.

8.2 Die Weltstadt als Ort der Traumbilder

Kracauer, der selbst Architektur studiert hat, war gleichfalls von dem Phänomen der Großstadt und ihrem Bezug zur Gesellschaft fasziniert. Die Idee der unbewussten und bewussten Vorgänge findet sich bei ihm in der Raumgestaltung wieder. Er schreibt:

„Jeder typische Raum wird durch typische gesellschaftliche Verhältnisse zustande gebracht, die sich ohne die störende Dazwischenkunft des Bewußtseins in ihm ausdrücken. Alles vom Bewußtsein verleugnete, alles, was sonst geflissentlich übersehen wird, ist an seinem Aufbau beteiligt.“⁴⁰⁹

In seinem nächsten Satz geht er einen Schritt weiter und erstellt eine Analogie zum Traum selbst:

„Die Raumbilder sind die Träume der Gesellschaft. Wo immer die Hieroglyphe irgendeines Raumbildes entziffert ist, dort bietet sich der Grund der sozialen Wirklichkeit dar.“⁴¹⁰

Raumbilder, wie Straßen oder Gebäude und ihre Innenräume, setzt er somit mit den

⁴⁰⁷ Stichweh, Rudolf, „Das Konzept der Weltgesellschaft. Genese und Strukturbildung eines globalen Gesellschaftssystems.“, S. 20.

⁴⁰⁸ Sassen, Saskia, „The Global City. Introducing a concept.“, Providence, Rhode Island: *Brown Journal of World Affairs* Vol. 11 Ausgabe 2, Winter/Spring 2005, S. 40.

⁴⁰⁹ Kracauer, Siegfried, „Über Arbeitsnachweis“, in: *Siegfried Kracauer Aufsätze 1927-1931*, Hg. Inka Müller-Bach, Bd. 5.2., Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1990, S. 186

⁴¹⁰ Ebd., S. 186.

Traumbildern gleich. Noch direkter erwähnt er diesen Gedanken im folgenden Satz: „Die Erkenntnis der Städte ist an die Entzifferung ihrer traumhaft hingesagten Bilder geknüpft.“⁴¹¹

Für den Autor Helmut Stalder lässt sich dadurch ein Bezug zu Freuds Traumanalyse erstellen.⁴¹² So erläutert er:

„Die Raumbilder sind laut Kracauer die Träume der Gesellschaft, weil sich in ihnen das Sein der Gesellschaft unbewusst darstellt. Der springende Punkt, [...], ist die Unbewusstheit der beobachteten Oberfläche. Die Unbewusstheit war bereits im *Ornament der Masse* der Grund, weshalb Kracauer die Oberflächenphänomene als Zugang zur Grundstruktur verstand, und sie ist auch der Grund, weshalb er die Oberfläche als Traumbild und die Oberflächenanalyse als Traumdeutung auffassen kann.“⁴¹³

Sowohl die Raumbilder als auch die Traumbilder kommen aus dem Unterbewussten, die an die Oberfläche drängen. Neben dem Kamerabild und dem Ornament enthüllt somit das Raumbild ebenfalls unbewusste Dispositionen einer Gesellschaft. Im Superhelden-Film treffen nun diese drei Elemente aufeinander.

8.3 Der Superheld als traumhafte Wunschvorstellung

In seinem Buch *Die Traumdeutung* (1900) befasst sich Sigmund Freud mit der Untersuchung der Träume und ihren Bedeutungen. Er verweist auf spezielle Methoden, die der Traum anwendet, um Informationen auf möglichst ökonomische Art und Weise zu verarbeiten und weiterzugeben. So bediene sich der Traum etwa einer symbolreichen Bildsprache (Traumsymbolik).⁴¹⁴ Bei der Methode der Verdichtung würden verschiedene Elemente wie Worte, Personen, Orte oder Gegenstände miteinander vereint.⁴¹⁵ Die Verschiebung entstelle diese Elemente in eine andere Erscheinungsform.⁴¹⁶ Der Traum ist für Freud „nichts anderes als eine Wunschvorstellung“⁴¹⁷ und „hinter dem Traum verberge sich Sinn und psychischer

⁴¹¹ Kracauer, Siegfried, „Aus dem Fenster gesehen“, in: *Straßen in Berlin und anderswo*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2009, S. 55.

⁴¹² Vgl. Stalder, Siegfried Kracauer. *Das journalistische Werk in der "Frankfurter Zeitung" 1921 – 1933*, S. 167.

⁴¹³ Ebd., S. 169.

⁴¹⁴ Vgl. Freud, Sigmund, *Die Traumdeutung*, Hamburg: Nikol 2015, S. 373ff.

⁴¹⁵ Vgl. Freud, Sigmund, „Die Traumdeutung“ in: *Sigmund Freud. Gesammelte Werke*, hrsg. v. Köln: Anaconda Verlag 2014, S. 215ff.

⁴¹⁶ Vgl. ebd., S. 234ff.

⁴¹⁷ Freud, Sigmund, „Die Traumdeutung“, in: *Sigmund Freud. Gesammelte Werke*, Köln: Anaconda Verlag 2014, S. 356.

Wert“⁴¹⁸.

Dass der Superheld eine Wunschvorstellung, insbesondere der Wunsch nach kindlicher Allmacht, darstellt, wurde bereits in Verbindung mit der Kulturindustrie angeführt. Wie der Traum bedient sich auch der Film einer symbolischen Bildsprache. „Der Kinobesucher folgt den Bildern auf der Leinwand in einem traumartigen Zustand“,⁴¹⁹ meint Kracauer und ergänzt: „Die blödsinnigen und irrealen Filmphantasien sind die *Tagträume der Gesellschaft*, in denen ihre eigentliche Realität zum Vorschein kommt, ihre sonst unterdrückten Wünsche sich gestalten.“⁴²⁰ Da der Film und die Raumbilder in ihrer Funktionalität mit dem Traum und den Traumbildern vergleichbar sind, lässt sich der Superheld sowohl in der Filmebene als auch in seiner Beziehung zur Weltstadt als eine symbolische Traumfigur interpretieren. Als eine solche Traumfigur stellt er die Wunschvorstellungen des Filmrezipienten als auch des Stadtbewohners dar.⁴²¹ Welche Wünsche das sind, und was sie über die Weltgesellschaft aussagen, muss genauer untersucht werden.

8.4 Die Weltstadt als Ort des kapitalistischen Traumbildes

In *Von Caligari zu Hitler* erläutert Kracauer den Einfluss der damaligen Architektur auf die Filme der Weimarer Republik und ihre symbolische Bedeutung:

„Die Fassaden und Räume des Architekten waren nicht nur Hintergrund, sondern Hieroglyphen. Sie drücken Struktur der Seele in Raumverhältnissen aus.“⁴²²

Hieroglyphen sind als Symbole zu verstehen, nicht als die eigentliche altägyptische Schrift.⁴²³ In der modernen Filmwissenschaft wird von der Filmsemantik gesprochen, die sich mit den Zeichen und Codes des Filmes auseinandersetzt.⁴²⁴ Kracauer stellt somit eine symbolische Beziehung zwischen der räumlichen Darstellung und dem Rezipienten her. Gebäude, Filmkulissen und jede Art von Installationen sind für ihn daher nicht nur simple Räumlichkeiten, die als Behausung oder Unterbringung dienen, sondern sie stellen symbolträchtige Objekte dar, die psychologische Neigungen der Menschen widerspiegeln.

⁴¹⁸ Ebd., S. 356.

⁴¹⁹ Kracauer, *Theorie des Films*, S. 393.

⁴²⁰ Kracauer, „Die kleinen Ladenmädchen gehen ins Kino“, in: *Das Ornament der Masse*, S. 280.

⁴²¹ Wobei in vielen Fällen der Stadtbewohner auch der Kinobesucher ist.

⁴²² Vgl. Kracauer, *Von Caligari zu Hitler*, S. 82.

⁴²³ Vgl. Stalder, *Siegfried Kracauer. Das journalistische Werk in der "Frankfurter Zeitung" 1921 – 1933*, S. 174f.

⁴²⁴ Vgl. Beicken, Peter, *Wie interpretiert man einen Film?*, Stuttgart: Philipp Reclam 2004, S. 34.

Bestimmte Bauwerke heben sich durch ihren symbolischen Charakter als Wahrzeichen hervor und vertreten spezifische ideologische Ideen. Die Zerstörung solcher Gebäude bedeutet zugleich die Zerstörung des Ideals, die sie repräsentieren. 1933 brannte das Reichstagsgebäude in Berlin, das als Symbol für die Demokratie der damaligen Weimarer Republik galt. Als Folge des Brandes wurde die Weimarer Verfassung durch neue Verordnungen außer Kraft gesetzt, womit Hitlers totale Machtübernahme nichts mehr im Weg stand. Der Anschlag auf das Reichstagsgebäude war ein Angriff auf eine demokratische Einrichtung und symbolisierte damit das Ende der Demokratie und den Anfang einer Diktatur.

Konstruktionen wie die Twin Towers des World Trade Centers oder die Freiheitsstatue haben ebenfalls diesen symbolischen Status erlangt. Das World Trade Center, wie der Name bereits andeutet, steht für den internationalen Wirtschaftshandel. Die New Yorker Zwillingtürme repräsentierten somit den globalen kapitalistischen Produktionsprozess schlechthin. Doch die Menschen betrachteten diese Gebäude nicht länger als ein Wirtschaftsinstitut. Sie wurden als Touristenattraktion wahrgenommen, deren spektakulärer Ausblick von der obersten Aussichtsplattform der Zerstreuung diente. Der Kulturkritiker Walter Benjamin teilte Kracauers Ansicht bezüglich der symbolbeladenen Bedeutung von Gebäuden: „Die Architektur bot von jeher den Prototyp eines Kunstwerks, dessen Rezeption in der Zerstreuung und durch das Kollektivum erfolgt. Die Gesetze ihrer Rezeption sind die lehrreichsten.“⁴²⁵ Die eigentliche Aufgabe der Twin Towers, die des Wirtschaftshandels, wurde von der Öffentlichkeit kaum noch registriert. Dieses Phänomen deckt sich mit Kracauers Aussage, dass der kapitalistische Produktionsprozess „öffentlich im Verborgenen ab [läuft].“⁴²⁶ Der funktionelle Zweck der Türme wurde durch einen visuellen verdrängt. Kracauer stellt fest, dass dies beabsichtigt sei, denn das „Massenornament ist der ästhetische Reflex der von dem herrschenden Wirtschaftssystem erstrebten Rationalität.“⁴²⁷

Die Kollision der Flugzeuge mit den Zwillingtürmen am 11. September führte zum Zusammenbruch dieses Massenornaments in seine einzelnen Masseteilchen. In diesem Fall bestand die Masse aus Angestellten, Managern, Fachkräften und Arbeitern. Die Bilder von Menschen, die aus den Fenstern sprangen und 300 Meter

⁴²⁵ Benjamin, Walter, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt a. M.: edition Suhrkamp 1963, S. 40.

⁴²⁶ Kracauer, „Das Ornament der Masse“, S. 54.

⁴²⁷ Ebd., S. 54.

in die Tiefe stürzten, um sich vor dem Feuer zu retten, bezeugen den Auflösungsprozess des Ornaments. Der „Strom des organischen Lebens“⁴²⁸ hörte auf zu fließen.

Der Terroranschlag brachte die eigentliche kapitalistische Funktion der Twin Towers zurück ins Bewusstsein der Gesellschaft. Das Trauma riss die Menschen aus ihrer Zerstreuungssucht. Die Türme waren nicht mehr länger einfache Unterhaltungstempel für die Massen. Ihre ursprüngliche Bedeutung als Symbol des global agierenden Kapitalismus kam wieder zum Vorschein.

8.5 Spider-Man und die Kastration des Kapitalismus

Amerika, die stärkste Macht des Westens, wurde in ihrer größten Metropole angegriffen. Die traumatisierten Menschen des Landes waren verunsichert und verwundbar. Diesbezüglich lässt sich die Kollektivmentalität einer globalen Gesellschaft anhand von *Spider-Man* (USA 2002, R: Sam Raimi) untersuchen. Denn im Gegensatz zu den anderen Comicverfilmungen des 21. Jahrhunderts ist dieser kurz vor dem Anschlag des 11. Septembers produziert worden. Die Filme danach, wie Christopher Nolans *Batman*-Trilogie, zeigen bereits in der Inszenierung eine „kollektive Intentionalität“⁴²⁹ bezüglich des Terroranschlages.⁴³⁰

8.5.1 Raumbild/Filmbild/Traumbild-Analyse

Die Geschichte des New Yorker Schülers Peter Parker, der von einer genetisch veränderten Spinne gebissen wird, und sich daraufhin über Nacht von einem brillentragenden Schwächling zu einem durchtrainierten Superhelden verwandelt, begeisterte ein internationales Massenpublikum. Der offensichtlichste Grund ist die Identifikation mit dem Protagonisten, denn genau so schwach und hilflos wie Peter Parker, fühlten sich die Amerikaner nach dem Anschlag. Der Wunsch nach Sicherheit, Stärke und Schutz manifestierte sich in der Gestalt des Spider-Man. Jedoch gewährt Kracauers Raumbild/Traumbild-Analogie einen alternativen Ansatz der Filmanalyse.

⁴²⁸ Kracauer, „Das Ornament der Masse“, S. 51.

⁴²⁹ Eder, Jens, *Die Figur im Film*, Marburg: Schüren Verlag² 2008, S. 71.

⁴³⁰ Auch *Spider-Man* wurde bereits vor der Veröffentlichung von dem Anschlag beeinflusst, doch die eigentliche Handlung des Films blieb unverändert. Zwei Szenen wurden nach 9/11 hinzugefügt: New Yorker Bürger, die dem Helden im Kampf gegen seinen Erzfeind beiseite stehen, und Spider-Man, der an einem Fahnenmast sitzt, an der eine amerikanische Flagge befestigt ist. Vgl. IMDB.com, https://www.imdb.com/title/tt0145487/trivia?ref_=tt_trv_trv, Letzter Zugriff: 11.06.2018.

In einer Szene des Filmes zerstört der Bösewicht Green Goblin den Balkon eines Gebäudes und verursacht Panik unter den Teilnehmern einer Parade. Das Szenario erinnert an den 11. September. Bruchstücke der Fassade drohen auf panische Menschengruppen zu fallen und sie zu erschlagen. Der Schauplatz des Angriffs ist eine Parade/Festival. Weshalb sich eine Parallele zu *Das Cabinet des Dr. Caligari* erstellen lässt, denn auch in *Caligari* tritt der Antagonist zum ersten Mal auf einem Fest (Jahrmarkt) in Erscheinung. Kracauer interpretiert den Jahrmarkt als einen Ort, wo Realität und Fantasie zusammentreffen, und das Chaos herrscht.⁴³¹ „Der Jahrmarkt ist nicht Freiheit, sondern Anarchie, die Chaos brütet.“⁴³² Beide Beobachtungen stimmen mit *Spider-Man* überein. Das Festival wird mit der Ankunft des Green Goblin und Spider-Man zu einem irrealen und chaotischen Ereignis. Die Raumbilder symbolisieren den Zustand der „sozialen Wirklichkeit“,⁴³³ weshalb die Parade die Zerstreuung der Masse darstellt. Ähnlich wie die Zwillingstürme, die der Zerstreuung dienten, bevor sie gewaltsam zerstört wurden.

Am Ende kommt jedoch Spider-Man zur Rettung und verhindert das Schlimmste. Die Ordnung ist wieder hergestellt. Der Bösewicht wurde besiegt. Der Held hat den Tag und damit auch New York gerettet. Den beträchtlichen finanziellen Erfolg des Filmes nahm der kapitalistische Produktionsprozess der Kulturindustrie nur allzu gerne entgegen.⁴³⁴ Die Zerstreuung der Masse ist vollbracht. Zumindest scheint es so. Anhand der Raum/Film/Traumbild-Analogie lässt sich in *Spider-Man* eine einfache und klare Interpretationsmöglichkeit entschlüsseln: Der Kapitalismus ist die Ursache allen Übels.

Spider-Man's Rivale ist der Großunternehmer und Milliardär Norman Osborn. Um die Zukunft seiner Firma sowie seine Stellung als CEO zu sichern, wird er zur wahnsinnigen und dämonenhaften Figur namens Green Goblin. Auch hier findet sich eine Parallele zu *Caligari*. Sowohl Green Goblin als auch Caligari sind davon besessen andere Menschen zu kontrollieren und für ihre eigenen Zwecke zu manipulieren. Um weiterhin die Kontrolle über seinen Konzern zu behalten, tötet Osborn in der Gestalt des Green Goblin die Vorstandsmitglieder der Firma sowie einige Vertreter des Militärs. Ähnlich wie die Terroristen mit den Passagierflugzeugen verbreitet auch er auf seinem Gleiter Tod und Verderben aus der Luft. Doch Green

⁴³¹ Kracauer, *Von Caligari zu Hitler*, S. 80.

⁴³² Ebd., S. 80.

⁴³³ Kracauer, Siegfried, „Über Arbeitsnachweis“, S. 186.

⁴³⁴ Vgl. o.A., Spider-Man Box-Office Numbers (Kinoeinnahmen), [boxofficemojo.com](http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=spiderman.htm), <http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=spiderman.htm>, Letzter Zugriff: 11.06.2018.

Goblin wird nicht von religiösen Motiven angetrieben. Seine Beweggründe sind finanzieller Natur. Passenderweise trägt Osborn als Green Goblin ein grünes Kostüm. Grün wie die Farbe des amerikanischen Geldscheins.

Unter Anwendung von Kracauers Filmbild/Traumbild-Analogie und in Bezug auf Sigmund Freuds Traumsymbolik ergeben sich weitere Interpretationsmöglichkeiten. Freud meint: „Der Traum bedient sich [...] dieser Symbolik zur verkleideten Darstellung seiner latenten Gedanken.“⁴³⁵ Was sind diese latenten Gedanken in Bezug auf *Spider-Man* und dem 11. September? Die Antwort darauf findet sich bei Freud: „Alle in die Länge reichenden Objekte, Stöcke, Baumstämme, Schirme, [...], alle länglichen und scharfen Waffen: Messer, Dolche, Piken, wollen das männliche Glied vertreten.“⁴³⁶ Aufgrund seiner in die Höhe ragenden Form symbolisiert ein Wolkenkratzer demzufolge einen Phallus. Die Zwillingstürme als zwei Phalli repräsentierten damit die Potenz der globalen Wirtschaft. Susan Faludi zitiert in ihrem Buch *The Terror Dream: Myth and Misogyny in an Insecure America* einen ehemaligen US-Offizier, der den Einsturz der Gebäude als Kastration der amerikanischen Großmacht interpretiert: „The phallic symbol of America had been cut off“⁴³⁷. Bezüglich Kracauers Raumbild/Traumbild-Ansatzes bedeutet der Zusammenbruch der Gebäude die Kastration des globalen Wirtschaftssystems.

Auf der Filmebene finden sich in *Spider-Man* ebenfalls mehrere Verbindungen mit dem Phallus. Die Firma Oscorp Industries von Norman Osborn befindet sich im Oscorp Tower, einem Wolkenkratzer (Phallus). Osborn stirbt durch seine eigene Hand, in dem er, getrieben von seiner Mordlust, sich selbst mit einer Klinge (Phallus) ersticht. Die niederen Triebe werden zum Verhängnis für den Kapitalisten. Der Superheld hingegen fliegt oder gleitet über die Wolkenkratzer hinweg, was bedeutet, dass er über die Massenornamente und somit über dem Geldsystem steht. Der Sieg von Spider-Man gegen Osborn versinnbildlicht den Triumph der humanen Prinzipien über die kastrierte Geldelite.

Anhand von *Spider-Man* und der Raum-/Film-/Traumbild-Analogie lässt sich damit eine wesentliche Interpretation über die Machtverhältnisse und Motive des Terrors in Bezug zur Geldwirtschaft erstellen. Der wahre Feind der Weltgesellschaft ist nicht irgendein religiöser Fanatiker, sondern eine Elite, die rücksichtslos ihre

⁴³⁵ Freud, Sigmund, *Die Traumdeutung*, Hamburg: Nikol Verlag⁵ 2015, S. 374

⁴³⁶ Ebd., S. 375.

⁴³⁷ Zitiert nach: Faludi, Susan, *The Terror Dream: Myth and Misogyny in an Insecure America*, New York: Picador 2007, S. 11.

kapitalistischen Ziele verfolgt. 9/11 und *Spider-Man* bilden somit eine Konvergenz aus Architektur (Raumbilder), Film (Filmbilder), Traum (Traumbilder) und Massenornament (Zwillingstürme).

8.6 Weitere Interpretationsmöglichkeiten

„Irgendein [...] Bild kann im Kinobesucher Kettenreaktionen auslösen – ein [sic!] Flucht von Assoziationen, die nicht mehr um ihre ursprüngliche Quellen kreisen, sondern aus seiner erregten Innenwelt aufsteigen. Dieser Vorgang führt den Zuschauer vom gegebenen Bild fort zu subjektiven Träumereien; das Bild selbst tritt zurück, nachdem es die vorher unterdrückten Angstgefühle des Zuschauers freigesetzt oder ihn dazu veranlaßt hat, in der Erfüllung eines Wunschtraumes zu schwelgen.“⁴³⁸

8.6.1 Der Zwang nach spektakulären Angsttraumbildern

Aufgrund der hohen Einwohnerzahl, des hektischen Treibens, der enormen Infrastruktur, des unaufhaltsamen Verkehrs sowie der üppigen Unterhaltungsangebote bildet die Großstadt einen Raum der Sensationen und des Spektakels. Kracauer war selbst ein begeisterter Beobachter des Stadtlebens. Stalder spricht in seinem Werk *Siegfried Kracauer. Das journalistische Werk in der "Frankfurter Zeitung" 1921 – 1933* davon, dass Großstädte wie Paris auch Gefühle der Angst und Anspannung in ihm wecken würden.⁴³⁹

Für den Soziologen Georg Simmel führt das Leben in der Stadt zu einer „*Steigerung des Nervenlebens*“.⁴⁴⁰ Das rastlose Milieu überwältige die Sinneswahrnehmung des Menschen, und es bestehe die Gefahr einer Reizüberflutung. Um sich davor zu schützen, agiere der Stadtmensch mehr mit dem Verstand als mit den Gefühlen.⁴⁴¹ In dieser Hinsicht gibt es Übereinstimmungen mit Freud, der ebenfalls von einem Schutz des Bewusstseins sprach: „Solche Erregungen von außen, die stark genug sind, den Reizschutz zu durchbrechen, heißen wir traumatische“.⁴⁴² Demzufolge sei das Trauma nach Freud eine Form der Reizüberflutung, bei der die Schutzfunktion des Bewusstseins versagt und überwältigt wird.⁴⁴³ Der Terroranschlag am 11.

⁴³⁸ Kracauer, *Theorie des Films*, S. 225.

⁴³⁹ Vgl. Stalder, *Siegfried Kracauer. Das journalistische Werk in der "Frankfurter Zeitung" 1921 – 1933*, S. 252f.

⁴⁴⁰ Simmel, Georg, „Die Großstädte und das Geistesleben“, in: *Georg Simmel. Die Abenteuer und andere Essays*. Hg. Christian Schärf, Frankfurt a. M.: S. Fischer Verlag 2010, S. 9.

⁴⁴¹ Vgl. ebd., S. 10f.

⁴⁴² Freud, Sigmund, *Jenseits des Lustprinzips*, Leipzig/Wien/Zürich: Internationaler psychoanalytischer Verlag³ 1923, S. 37.

⁴⁴³ Vgl. ebd., S. 40.

September in New York City entspricht dem Kriterium der traumatischen Reizüberflutung.

Die Videoaufnahmen der Passagierflugzeuge, die mit den Zwillingstürmen des World Trade Centers kollidiert sind, gingen um die Welt und prägten seither das kollektive Gedächtnis der Gesellschaft. Bilder von den einstürzenden Wolkenkratzern und Menschen, die mit Asche bedeckt durch die Straßen laufen; Szenen, die eine panische Masse zeigen, oder Bauwerke, die in tausend Einzelteile zerlegt werden, gehören zum Standardrepertoire eines Superheldenfilms. Je größer die Stadt, desto mehr Opfer sind involviert, was wiederum das Risiko und infolgedessen auch den Nervenkitzel erhöht. Der Superheld tritt in Erscheinung, wenn das verbrecherische Spektakel ihn dazu zwingt. Die Ereignisse einer Großstadt, die von Action, Aufregung und Unterhaltung geprägt sind, entsprechen den Sujets des Superhelden-Genres.

Die Bilder des 11. Septembers gleichen denen auf der Kinoleinwand. Terroranschläge, ausgeführt von verrückten Psychopathen wie dem Joker in *The Dark Knight* (USA 2008, R: Christopher Nolan), Alien-Invasionen wie in *The Avengers* (USA 2012, R: Joss Whedon) oder *Man of Steel* (USA 2013, R: Zack Snyder), die in absurd anmutenden Zerstörungssorgien enden, sind nur einige Beispiele, wie sich Krieg und Terror in den Heldenfilmen als Spektakel präsentieren. Anstatt sich angewidert von der gezeigten Zerstörung und dem Terror abzuwenden, erfreut sich der Zuseher an ihr. Wie lässt sich dieses Verhalten erklären?

Ein Trauma kann nachhaltige Auswirkungen auf den Betroffenen haben. In der modernen Psychologie wird dieses Symptom als posttraumatische Belastungsstörung bezeichnet.⁴⁴⁴

„Diese entsteht als eine verzögerte oder protrahierte Reaktion auf ein belastendes Ereignis oder eine Situation kürzerer oder längerer Dauer, mit außergewöhnlicher Bedrohung oder katastrophenartigem Ausmaß, die bei fast jedem eine tiefe Verzweiflung hervorrufen würde.[...] Typische Merkmale sind das wiederholte Erleben des Traumas in sich aufdrängenden Erinnerungen (Nachhallerinnerungen, Flashbacks), Träumen oder Albträumen, die vor dem Hintergrund eines andauernden Gefühls von Betäubtsein und emotionaler Stumpfheit auftreten.“⁴⁴⁵

Menschen, die Opfer eines Traumas wurden, verspüren daher das Bedürfnis, diese

⁴⁴⁴ Vgl. *Internationale statistische Klassifikation der Krankheiten und verwandter Gesundheitsprobleme*, 10. Revision, S. 196.

⁴⁴⁵ Ebd.

tragischen Umstände erneut zu erleben.⁴⁴⁶ Für Freud ist dieser Wiederholungszwang⁴⁴⁷ ein Bewältigungsmechanismus, um den erlebten Schmerz zu überwinden.⁴⁴⁸ In Bezug auf 9/11 und den Medien meint die Autorin Kathy Smith dazu:

„In terms of repetition compulsion, the connection between Freud's theory and the media representation of September 11 is clear. One of the lasting images of the events of September 11 is the image of the second plane impacting on the second tower, replayed again and again throughout the day and over the days which followed, in a global attempt to admit its possibility and to come to terms with the act.“⁴⁴⁹

Die Zerstörung der Stadt auf der Leinwand könnte daher das unbewusste Bedürfnis des Rezipienten sein, ein vergangenes Trauma zu wiederholen. Die ständige Wiederholung des bereits Bekannten wird von der Kulturindustrie forciert.⁴⁵⁰ Dramatische und schockierende Filme unterhielten bereits das Publikum zu Kracauers Zeiten. Für den Filmtheoretiker besteht in der Zurschaustellung dieser Bilder eine Möglichkeit, die Menschen mit Gräueltaten und Katastrophen zu konfrontieren, die sie ansonsten verdrängen würden.⁴⁵¹ „Das Kino zielt also darauf ab, den innerlich aufgewühlten Zeugen in einen bewußten Beobachter umzuwandeln.“⁴⁵² Ob sich Kracauers bewusster Beobachter auch im Zeitalter der Kulturindustrie entwickeln kann, ist zu bezweifeln, denn sie „sublimiert nicht, sondern unterdrückt“⁴⁵³. Wie im Stadtleben so kommt es auch auf der Kinoleinwand zu einer wiederholten Reizüberflutung, wodurch ein traumatisierendes Ereignis zu einem unterhaltsamen Spektakel entstellt wird.

8.6.2 Die Wunscherfüllung nach Recht und Ordnung

Ein wiederkehrendes Thema im Superhelden-Genre ist die ausufernde Ungerechtigkeit, die besonders in den Weltstädten in Erscheinung tritt. Durch die

⁴⁴⁶ Vgl. Hirsch Mathias, *Psychoanalytische Traumatologie. Das Trauma in der Familie*, Stuttgart/New York: Schattauer 2004, S. 17ff., sowie, Van der Kolk, Bessel A., „The Compulsion to Repeat the Trauma Re-enactment, Revictimization, and Masochis“, in: *Psychiatric Clinics of North America*, Vol. 12, Nr. 2, Amsterdam: Elsevier Juni 1989, S. 389-411.

⁴⁴⁷ Vgl. Freud, Sigmund, *Jenseits des Lustprinzips*, Leipzig/Wien/Zürich: Internationaler psychoanalytischer Verlag³ 1923, S. 21ff.

⁴⁴⁸ Vgl. Laplanche/Pontalis, *The Language of Psycho-Analysis*, S. 77-80.

⁴⁴⁹ Smith, Kathy, „Reframing Fantasy: September 11 and the Global Audience“, in: *The Spectacle of the Real : From Hollywood to 'Reality' TV and Beyond*. Hg. Geoff King, Bristol, UK: Intellect 2005, S. 67.

⁴⁵⁰ Vgl. Adorno/Horkheimer, „Kulturindustrie - Aufklärung und Massenbetrug“, S. 128f.

⁴⁵¹ Vgl. Kracauer, *Theorie des Films*, S. 92.

⁴⁵² Ebd., S. 92.

⁴⁵³ Adorno/Horkheimer, „Kulturindustrie - Aufklärung und Massenbetrug“, S. 148.

enorme Menge an Menschen, die in den städtischen Ballungsräumen leben, kommt es zu einem Anstieg an Straftaten.

Die staatlichen Instanzen, wie Politiker oder Polizisten, die eigentlich für die Einhaltung der Ordnung und des Rechts verantwortlich sind, haben die Kontrolle über die kriminellen Elemente verloren, oder sie sind selbst durch die Macht des Geldes korrumpiert worden. Die Führer des Landes sind nicht daran interessiert die Welt zu verbessern, da sie selbst vom kriminellen Status quo der Geldwirtschaft profitieren.

Für Oswald Spengler entsprechen die politischen Wertvorstellungen denen des Geldes. „Der Geist denkt, das Geld lenkt.“⁴⁵⁴ Egal ob Demokratie, Kommunismus oder Liberalismus sie alle seien, vom Geld abhängig und würden sich seinem Diktat beugen.⁴⁵⁵

Der Superheld muss deshalb einschreiten, um die Ordnung wieder herzustellen, und das Chaos zu bannen. Kracauer beobachtete auch bei der Weimarer Bevölkerung eine Angst vor dem Chaos:

„Im Versuch, die Grundlagen des Ichs zu überprüfen, begnügte sich die Einbildungskraft der Deutschen nicht damit, tyrannische Vorstellungen auszutüfteln, sondern stellte sich auch die Frage, was passieren könnte, wenn die Tyrannei als Lebensform verworfen würde. Eine einzige Alternative schien denkbar, dass die Welt sich in ein Chaos entfesselter Leidenschaften und Instinkte verwandeln würde.“⁴⁵⁶

Im Film steht der Superheld als ein Symbol für Autorität und Gerechtigkeit, in einer Zeit, in der das verbrecherische Chaos herrscht. Der Superheld versinnbildlicht somit den Wunschtraum einer globalen Gesellschaft nach einer Macht, die für Recht und Ordnung sorgt.

8.6.3 Die Wunscherfüllung nach individueller Freiheit

Die Menschenmassen in den Ballungszentren bieten dem Superhelden die Möglichkeit, sich in der Gesellschaft frei bewegen zu können und gleichzeitig anonym zu bleiben. In einem Dorf oder einer Kleinstadt, wo jeder jeden kennt, wäre es um einiges problematischer, eine Geheimidentität zu bewahren. Als Beschützer und Wächter der Gesellschaft bildet die Weltmetropole für ihn ein geeignetes Habitat. Auch wenn die urbane Umgebung für den Superhelden viele Vorteile mit sich bringt,

⁴⁵⁴ Spengler, *Der Untergang des Abendlandes*, S. 1275.

⁴⁵⁵ Vgl. ebd., S. 1274f.

⁴⁵⁶ Kracauer, *Von Caligari zu Hitler*, S. 96.

sollte sie für den Durchschnittsbürger ein Verlust der Individualität bedeuten. Die Rolle, die das Individuum in Relation zur Masse einnimmt, gehört für den Soziologen Simmel zu einem wichtigen Kriterium, die das soziale Leben in der Stadt prägt. Es war „die Schwierigkeit, in den Dimensionen des großstädtischen Lebens die eigene Persönlichkeit zur Geltung zu bringen.“⁴⁵⁷ Die städtischen Raumbilder mit ihren überfüllten U-Bahnen, Straßen und Stadien zwingen den Menschen, sich in ein uniformes geometrisches Massenornament aufzulösen.⁴⁵⁸ Insofern es nicht der Raum ist, in dem der Mensch seine Individualität verliert, so tut es laut Kracauer der kapitalistische Produktionsprozess, der sie zu austauschbaren Teile formen möchte.⁴⁵⁹

Als Clark Kent verkleidet sich Superman zwar wie ein Normalbürger, täuscht damit aber nur vor, Teil der Gesellschaft zu sein. Mit seinem farbenfrohen Kostüm hebt er sich visuell von seiner Umgebung hervor, die von grauen Betonklötzen und grauen Anzügen dominiert wird. Zwar lebt er am selben Ort wie das Bürgertum, doch er steht außerhalb der gesellschaftlichen Ordnung. In manchen Fällen sogar über ihr. Im Gegensatz zum Angestellten ist der Superheld sein eigener Herr und lässt sich nicht von Zeitplänen unter Druck setzen oder von einem Chef herumkommandieren. Und sollte es tatsächlich einmal vorkommen, dass er Opfer dieser ökonomischen Unterdrückung wird, so erlaubt ihn sein geheimes Doppelleben eine Fluchtmöglichkeit aus den Zwängen des Alltags. Das Zerreißen des eigenen Büroanzuges und die Zurschaustellung des Heldenkostüms in *Superman* (1978) und *Spider-Man* (2002) werden zu symbolische Akten. Der Held befreit sich vom erdrückenden kapitalistischen Produktionsprozess, um sich seinen humanen Idealen und zu widmen.

Simmel meint, dass sich der Stadtbewohner aufsehenerregender oder exzentrischer Methoden bediene, um sich vor dem Verschwinden in der Masse zu retten und sich aus ihr hervorzuheben.⁴⁶⁰ Die Entstehung des Superhelden als Held der Großstadt wird somit verständlicher, denn im Gegensatz zum einfachen Stadtbewohner ist er keine Komponente eines Massenornaments, wie es die Angestellten und Arbeiter sind, sondern er sticht aus der Menge heraus. Superman fliegt zwischen und über den Wolkenkratzern von Metropolis, während sich die Menschen auf den Straßen

⁴⁵⁷ Simmel, „Die Großstädte und das Geistesleben“, S. 22.

⁴⁵⁸ Vgl. Kracauer, „Das Ornament der Masse“, S. 50ff.

⁴⁵⁹ Vgl. ebd. S. 53.

⁴⁶⁰ Vgl. Simmel, „Die Großstädte und das Geistesleben“, S. 22.

wundern, ob es sich bei dem Objekt am Himmel um einen Vogel oder ein Flugzeug handelt. Das Fliegen in einem Traum interpretiert Freud als eine „sexuelle Erregung“⁴⁶¹. In der modernen Traumdeutung stellt das Fliegen den Wunsch nach Freiheit dar. Der Psychotherapeut Jeffrey Sumber meint dazu:

„There is great pressure to perform at work, at home, in the bedroom, financially, athletically, socially, and more and more, emotionally. Thus, it has become fairly common for many males to confront their feelings about this pressure as well as their relationship to the underlying desire to be free, by working it out in flying dreams.“⁴⁶²

Der Superheld symbolisiert das Individuum, das der Großstadt und der Masse, trotz. Der Held löst sich vom „*homogenen Weltstadt-Publikum*“⁴⁶³ und ragt über ihm hinaus. Der Superheld als Traumfigur könnte als Wunschtraum des modernen Stadtbewohners interpretiert werden, der sich von der bedrückenden Masse der Großstadt und der Globalisierung zu befreien versucht.

8.6.4 Die Weltstadt als Angsttraum vor der Entmenschlichung

Kracauer beobachtete eine Vereinsamung unter den städtischen Kinobesuchern.⁴⁶⁴ Um den Mangel an zwischenmenschlichen Kontakten zu kompensieren, würden sie in die Kinos fliehen, wo sie ein Leben erfahren können, was ihnen die reale Welt verwehrt.⁴⁶⁵ Simmel erachtet die Weltstadt als „Sitze der Geldwirtschaft“⁴⁶⁶, denn sie seien die pulsierenden Zentren des Handels und des Geldtransfers.⁴⁶⁷ Als Folge würde der Einwohner sich der Natur der Geldwirtschaft anpassen und somit selbst zu einer kalkulierenden Rechenmaschine werden.⁴⁶⁸ Für Spengler hat mit der Weltstadt „*die Unfruchtbarkeit des zivilisierten Menschen*“⁴⁶⁹ eingesetzt. Diese Unfruchtbarkeit basiere auf die wurzellose Existenz des Stadtmenschen, der ohne Landbesitz ist. Anders als der Bauer, der seinen Besitz weitervererben möchte, gebe es für ihn daher keinen Grund sich fortzupflanzen. Der intellektuelle Stadtmensch habe die

⁴⁶¹ Freud, Sigmund, *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse*, Leipzig/Wien/Zürich: Internationaler psychoanalytischer Verlag³ 1926, S. 153.

⁴⁶² Gould, Wendy, „Dreams About Flying: Dream Meanings Explained“, *HuffingtonPost*, https://www.huffingtonpost.com/2011/07/13/dreams-about-flying_n_891625.html?guccounter=1, 06.12.2017, 22.06.2018.

⁴⁶³ Kracauer, „Kult der Zerstreuung“, S. 313.

⁴⁶⁴ Vgl. Kracauer, *Theorie des Films*, S. 229.

⁴⁶⁵ Vgl. ebd., S. 227-231.

⁴⁶⁶ Vgl. Simmel, Georg, „Die Großstädte und das Geistesleben“ in: *Georg Simmel. Die Abenteuer und andere Essays*. Hg. Schärf, Christian, Frankfurt a. M.: S. Fischer Verlag 2010, S. 11.

⁴⁶⁷ Vgl. ebd., S. 11f.

⁴⁶⁸ Vgl. ebd., S. 12.

⁴⁶⁹ Spengler, *Der Untergang des Abendlandes*, S. 829.

Angst vor dem Tod verloren, und somit auch die Angst vor dem Aussterben.⁴⁷⁰

In Freuds Traumsymbolik bedeutet das mehrfache Auftreten eines Phallussymbols eine „Verwahrung gegen die Kastration“⁴⁷¹. Im Sinne der Traumbild/Raumbild-Analogie symbolisiert eine Großstadt mit ihren vielen Wolkenkratzern (Phalli) den Kampf des zivilisierten Menschen gegen seine Infertilität. Alleine der Superheld ist potent genug, um sich davor zu retten, in dem er sich über sie hinwegsetzt.

Nach Spenglers fatalistischer Sichtweise endet die Reise des Menschen in der Großstadt:

„Damit findet die Geschichte der Stadt ihren Abschluß. Aus dem ursprünglichen Markt zur Kulturstadt und endlich zur Weltstadt herangewachsen, bringt sie das Blut und die Seele ihrer Schöpfer dieser großartigen Entwicklung und deren letzte Blüte, dem Geist der Zivilisation, zum Opfer und vernichtet damit zuletzt auch sich selbst.“⁴⁷²

Mit seinen selbstlosen Taten und seinen humanen Idealen erinnert der Superheld den Stadtbewohner an seine eigene Menschlichkeit. Jene Menschlichkeit, die laut Kracauer der kapitalistische Produktionsprozess wegrationalisieren möchte.⁴⁷³ Es sollte daher nicht als Zufall angesehen werden, dass der Superheld synchron mit der Großstadt in Erscheinung getreten ist. Die Superheldenfigur kompensiert den entfremdenden Effekt der Weltstadt und ist die Wunscherfüllung der Weltgesellschaft nach mehr Menschlichkeit.

⁴⁷⁰ Vgl. ebd., S. 829.

⁴⁷¹ Freud, *Die Traumdeutung*, S. 378

⁴⁷² Spengler, *Der Untergang des Abendlandes*, S. 835.

⁴⁷³ Vgl. Kracauer, „Das Ornament der Masse“, S. 53.

9 Die mythologische Untersuchung

Auf den ersten Blick scheint der Superheld lediglich das Produkt der kommerziellen Unterhaltungsindustrie zu sein. Eine genauere Untersuchung offenbart jedoch mythologische Botschaften, die vielleicht dabei helfen können, die Kollektivdispositionen einer Weltgesellschaft zu entschlüsseln.

9.1 Der Mythos

Mythen⁴⁷⁴ sind Geschichten, die von den Beziehungen des Menschen mit dem Göttlichen, der Tierwelt, der Natur oder anderen übernatürlichen Sphären erzählen.⁴⁷⁵ Die Funktion des Mythos ist es „mit der misslichen menschlichen Lage fertig zu werden. Sie half Menschen, ihren Platz in der Welt und die richtige Orientierung zu finden.“⁴⁷⁶ Für den Historiker Joseph Campbell bildet der Mythos eine Quelle für alle geistigen Schöpfungen. Er meint:

„[...], daß der Mythos der geheime Zufluss ist, durch den die unerschöpflichen Energien des Kosmos in die Erscheinungen der menschlichen Kultur einströmen. Religionen, Philosophien, Künste, primitive und zivilisierte Gesellschaftsformen, die Urentdeckungen der Wissenschaft und Technik, selbst Träume, die den Schlaf erfüllen, all das gärt empor aus dem magischen Grundklang des Mythos.“⁴⁷⁷

Der Mythos bildet somit die Basis aller bewussten und unbewussten Schöpfungen. Er hat die Aufgabe den Menschen oder einer Gemeinschaft dabei zu helfen, eigene Ängste und Unsicherheiten zu überwinden. Des Weiteren unterstützt er sie beim Reifungsprozess, damit sie ihre Funktion und Identität in dieser Welt finden.

„Denn die Mythen rühren an alle Seiten der menschlichen Psyche und bringen ihre Energien als Ganzheit zur Entfaltung. Sie verbinden das Unbewußte mit den verschiedenen Formen praktischer Betätigung, jedoch nicht irrational, als dessen neurotische Projektion, sondern als Mittel eine reife, nüchterne, realistische Erkenntnis der Welt der Fakten auf den Bereich infantiler Wünsche und Ängste straff kontrollierend rückwirken zu lassen.“⁴⁷⁸

Siegfried Kracauer erwähnt in seinen Werken ebenfalls den mythologischen Aspekt,

⁴⁷⁴ Altgriech.: Wort, Erzählung

⁴⁷⁵ Vgl. Armstrong, Karen, *Eine kurze Geschichte des Mythos*, München: Deutscher Taschenbuch Verlag 2007, S. 7-16.

⁴⁷⁶ Ebd., S. 11.

⁴⁷⁷ □ Campbell, Joseph, *Der Heros in tausend Gestalten*, Frankfurt a. M.: Insel Verlag 1999, S. 13.

⁴⁷⁸ Ebd., S. 248.

wobei er den Mythos als solchen eher abweisend gegenüberstand. Für ihn hat die Vernunft, die nach Wahrheitsfindung strebt, sowie die „*kapitalistische Epoche*“⁴⁷⁹ zum „*Prozeß der Entmythologisierung*“⁴⁸⁰ beigetragen und wirkt den „mythologischen Blendwerken“⁴⁸¹ entgegen.

Im Gegensatz dazu erachtet Oswald Spengler den Mythos als positive Erscheinung. Der Mythos und der Glaube an Göttergestalten sei nicht nur das Fantasieprodukt von unkultivierten und ungebildeten Naturvölkern.⁴⁸² Den Mythos interpretiert er als ein Zeichen für eine schöpferische und kreative Kraft. „Jeder Mythos großen Stils steht am Anfang eines erwachenden Seelentums. Er ist seine erste gestaltende Tat.“⁴⁸³

Besonders im Zeitalter des technischen Fortschrittes und wissenschaftlichen Denkens werden Mythen mit ihren unerklärlichen und übernatürlichen Erzählungen und Gestalten als bloße Fantastereien und Märchen abgetan. Für Campbell ist diese Sichtweise ein Fehler, denn „Mythos sei Psychologie, mißverstanden als Biographie, Historie und Kosmologie.“⁴⁸⁴

In den Weltreligionen findet der Mythos weiterhin Verwendung. In diesem Zusammenhang muss seine Rolle in Relation zu religiösen Institutionen wie die Kirche erläutert werden. Die Theologie grenzt den Mythos ein und unterzieht den transzendentalen Elementen Strukturen und Regeln. Laut Campbell sind Mythen zu instrumentalisierten „Ausbeutungsobjekten“⁴⁸⁵ der Weltreligionen geworden, die sich ihrer bemächtigt haben, um sie für ihre eigenen wirtschaftlichen oder politischen Zwecke zu gebrauchen oder sogar zu missbrauchen.⁴⁸⁶ Die eigentliche Funktion des Mythos gehe dadurch verloren. „Heute haben all diese Mysterien ihre Kraft eingebüßt.“⁴⁸⁷ Die Folge sei eine Trennung zwischen dem Bewussten und den Unbewussten, was wiederum zu einer instabilen Gesellschaft führe.⁴⁸⁸ Hier findet sich das Phänomen der Spaltung wieder; „wir sind in zwei Hälften zersprungen.“⁴⁸⁹ Campbell erwägt die Möglichkeit, dass die Ursache für die zunehmende Anzahl von psychischen Erkrankungen auf den Verlust des Mythos zurückzuführen sei.⁴⁹⁰

⁴⁷⁹ Kracauer, „Ornament der Masse“, S. 56.

⁴⁸⁰ Ebd., S. 56.

⁴⁸¹ Ebd., S. 56.

⁴⁸² Vgl. Spengler, *Der Untergang des Abendlandes*, S. 635.

⁴⁸³ Ebd., S. 635.

⁴⁸⁴ Campbell, *Der Heros in tausend Gestalten*, S. 247.

⁴⁸⁵ Ebd., S. 371.

⁴⁸⁶ Vgl. ebd., S. 371f.

⁴⁸⁷ Ebd., S. 374.

⁴⁸⁸ Vgl. ebd., S. 371.

⁴⁸⁹ Ebd. S. 371.

⁴⁹⁰ Vgl. ebd., S. 20.

9.2 Das Medium Film und seine mythologische Natur

In seinem Werk *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films* (1924) schreibt der Filmtheoretiker Béla Balázs: „Der Film hat in der Phantasie und im Gefühlsleben der städtischen Bevölkerung die Rolle übernommen, die früher einmal Mythen, Legenden und Volksmärchen gespielt haben.“⁴⁹¹ Kracauer stellt ebenfalls eine Verbindung zwischen dem Mythos und der Funktion des Kinos/Films her. Er vergleicht die Kinoleinwand mit dem Schild der Athene, den sie Perseus gibt, um die Medusa zu töten. Durch den reflektierenden Schild wird die Medusa mit ihrem eigenen Schreckensbild konfrontiert, was ihm die Gelegenheit verschafft, sie zu köpfen. So wie der Schild reflektiere auch die Kinoleinwand die Abscheulichkeiten des realen Lebens, die dem Publikum zuvor unbekannt waren. Der Film soll dem Rezipienten dabei helfen, diesem Schrecken entgegen zu treten und es sinnbildlich zu enthaupten, um die Angst davor zu verlieren.⁴⁹² Der Film übernimmt somit die Funktion des Mythos, die darin besteht, seelische Zerwürfnisse zu lösen.

Mythos und Film haben eine weitere Gemeinsamkeit: den Traum. Campbell erläutert die Beziehung zwischen Traum und Mythos: „Der Traum ist verpersönlichter Mythos, der Mythos entpersönlichter Traum, und beide sind auf gleiche Weise symbolisch für die Dynamik der Psyche.“⁴⁹³ Sowohl Traum als auch Mythos verwenden eine bildhafte Sprache, um Informationen zu vermitteln, die auf die menschliche Psyche wirken. Daraus lässt sich eine Verbindung mit dem Film herleiten. Die Analogie des Films mit dem Traum wurde bereits in den vorherigen Kapiteln und von Kracauer mehrfach behandelt.⁴⁹⁴

Die Filmbilder ähneln den Traumbildern und somit den mythologischen Bildern. Sie sprechen eine gemeinsame Symbolsprache, die als eine Art verschlüsselte Botschaft des Unterbewussten fungiert. Der eigentliche Unterschied zwischen diesen drei Einheiten (Traum, Film, Mythos) liegt in ihrer Funktion. Für Freud ist der Traum eine unbewusste Wunscherfüllung, die auf unterdrückte Triebbedürfnisse beruhe.⁴⁹⁵ Der Mythos hat laut Campbell „die Funktion, die Symbole zu liefern, die den Menschen

⁴⁹¹ Balázs, Béla, *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag 2001, S. 11f.

⁴⁹² Vgl. Kracauer, *Theorie des Films*, S. 395f.

⁴⁹³ Campbell, *Der Heros in tausend Gestalten*, S. 26.

⁴⁹⁴ Vgl. Kracauer, *Theorie des Films*, S. 222-226, sowie S. 233.

⁴⁹⁵ Vgl. Freud, „Die Traumdeutung“ in: *Sigmund Freud. Gesammelte Werke*, Köln: Anaconda Verlag 2014, S. 356-370, hier: S. 362.

vorwärtstragen, und den anderen, ebenso konstanten Phantasiebildern entgegenzuwirken, die ihn an die Vergangenheit ketten wollen.“⁴⁹⁶ Basierend auf Kracaurs und Baláz' Film/Mythos-Analogie besitzt der Film somit die Qualitäten des Traumes (unbewusste Wunscherfüllung) wie auch die des Mythos (Realitätsbewältigung). Um herauszufinden, welche Rolle der Mythos in Bezug auf das Superhelden-Genre spielt, muss sowohl die Natur des Superhelden als auch die seiner Filme näher betrachtet werden.

9.3 Die Natur des Superhelden-Films

Die Superheldenfigur trat zum ersten Mal um die Zeit der großen Depression und des Zweiten Weltkrieges in Erscheinung. Nach dem 11. September und der weltweiten Finanzkrise von 2007 erhöhte sich die Beliebtheit der Comicverfilmungen.⁴⁹⁷ Anscheinend genießt das Superhelden-Genre besonders in schwierigen Epochen, in denen die Angst vor Terror, Krieg und Wirtschaftskrisen herrscht, einen hohen Zuspruch. Ein Grund dafür liegt wahrscheinlich in ihrer optimistischen Einstellung gegenüber den Menschen und der Gesellschaft. Viele Superhelden-Filme sind mit amerikanischen Sentimentalitäten und Symbolen erfüllt. Immerhin lautet Superman's offizieller Slogan: „Truth, Justice and the American Way.“⁴⁹⁸

Mary Robson und ihr Ehemann schreiben in ihrem Buch *The Film Answers Back* (1939) über den amerikanischen Film:

„The strength of the American film was in its power to infuse audiences all over the world with hope and with a belief in humanity. In the U.S. film, Man was still historic Man who had shaped things to the service of mankind, who had subdued the elemental forces of Nature to his purpose, who had mastered Fire, Flood, Famine, Tempest and Pestilence throughout the centuries. In its broadest aspects, the merit of the American film lay in its proud assertion of Man's supremacy, in the assurance that Man was at the controls.“⁴⁹⁹

Diese Attribute, die den amerikanischen Film beschreiben, gleichen den

⁴⁹⁶ Campbell, *Der Heros in tausend Gestalten*, S. 20.

⁴⁹⁷ 2008 erschien Marvels *Iron-Man*, der den Start des Marvel-Universums eingeleitet hat, und woraufhin viele weitere Superhelden-Filme folgten.

⁴⁹⁸ In der *Superman*-Zeichentrickserie aus dem Jahr 1941 bestand der Slogan lediglich aus „truth and justice.“ 1942, als der Zweite Weltkrieg für die Amerikaner keinen guten Verlauf nahm, wurde „the American Way“ in der amerikanische Superman-Radiosendung hinzugefügt. Vgl. Lundegaard, Erik, „Truth, justice and (fill in the blank)“, *The International Herald Tribune* via *New York Times*, http://www.nytimes.com/2006/06/30/opinion/30iht-ederik.2093103.html?_r=0, 30.06.2006., 09.02.2018.

⁴⁹⁹ Robson/Robson, *The Film Answers Back*, S. 254.

Grundwerten der Superheldenfigur. Beide vertreten eine optimistische und lebensbejahende Einstellung. Der Glaube an das Gute im Menschen und die Überwindung aller Hindernisse durch die eigene Willenskraft sind essentielle Bestandteile in den Superheldengeschichten. Demzufolge amplifiziert der Superheld die zuversichtliche Natur des amerikanischen Filmes. Und umgekehrt, der amerikanische Film bekräftigt den positiven Charakter des Superhelden. Dieses Wechselspiel kann einen aufbauenden Effekt auf die Zuseher ausüben. Die Superheldenfigur selbst wie auch seine Filme vermitteln Hoffnung und die Chance auf Rettung in krisenreichen Zeiten.

9.4 Der Superheld als Archetyp

Die Idee vom Archetyp stammt vom Psychiater Carl Jung⁵⁰⁰, der, im Gegensatz zu Durkheim, nicht von einem Kollektivbewusstsein spricht, sondern von einem kollektiven Unbewussten.⁵⁰¹ Für Jung ist dieses kollektive Unbewusste in jedem Menschen von Geburt an vorhanden und wird ähnlich wie Durkheims Kollektivbewusstsein über Generationen hinweg weitervererbt.⁵⁰² Ein Archetyp ist daher eine in der Psyche der Gesellschaft bereits bestehende Gestalt, die eine Art Urtypus darstellt (z.B.: der Held, der Tyrann, der Trickster,...). Campbell erklärt den Begriff folgenderweise: „Die Archetypen, [...], sind genau die gleichen, die durch Annalen der menschlichen Kultur hindurch die fundamentalen Bilder in Ritual, Mythos und Vision inspiriert haben.“⁵⁰³

Das Erscheinen eines Helden steht in vielen Mythen im engen Bezug mit katastrophalen Ereignissen. Ein finaler Endkampf zwischen Gut und Böse findet statt. Ein oder mehrere apokalyptische Ereignisse zerstören die alte Welt und aus dessen Trümmern entsteht eine neue Ordnung. Der Verlust von moralischen und ethischen Prinzipien sind ebenfalls beliebte Motive, die zur Zerstörung der Menschheit führen. Der Sintflut-Mythos in der Noah-Erzählung oder die Vernichtung von Sodom und Gomorra durch Feuer sind Folgen eines sittenlosen und dekadenten Verhaltens. Der letzte Kampf zwischen den guten und den bösen Mächten wird demzufolge auch im Inneren des Menschen ausgefochten. Die Bekehrung der

⁵⁰⁰ Aufgrund von wissenschaftlicher Gründlichkeit müssen, trotz Jungs anti-semitischen Aussagen, seine Ideen miteinbezogen werden.

⁵⁰¹ Vgl. Jung, Carl Gustav, „Der Begriff des kollektiven Unbewußten“, in: *Archetypen*, München: Deutscher Taschenbuch Verlag ¹² 2005. S. 45-74.

⁵⁰² Vgl. Durkheim, *Über soziale Arbeitsteilung*, S. 129.

⁵⁰³ Campbell, *Der Heros in tausend Gestalten*, S. 26.

Masse geschieht aufgrund eines traumatischen Ereignisses. Campbell schreibt über die Heldenfigur:

„Der Held ist deshalb der Mensch, ob Mann oder Frau, der fähig war, sich über seine persönlichen und örtlich-historischen Grenzen hinauszukämpfen zu den allgemein gültigen, eigentlichen menschlichen Formen. Seine Visionen, Ideen und Eingebungen kommen unverdorben von den Urquellen menschlichen Lebens und Denkens.“⁵⁰⁴

Der thematische Kern eines jeden Superhelden-Filmes beinhaltet die Idee eines Beschützers, der die Menschheit vor einer lebensgefährlichen Situation errettet. Die Bedrohung, die sich der Superheld entgegenstellt, ist meist apokalyptischer Natur, die im schlimmsten Fall den Untergang der Welt bedeutet. In *Man of Steel* beabsichtigt der militärische Anführer General Zod, die Erde in ein zweites Krypton zu verwandeln, was das Ende allen menschlichen Lebens zur Folge hätte. In *Fantastic Four: Rise of the Silver Surfer* (USA 2007, R: Tim Story) möchte Galactus, ein kosmisches Wesen, das sich von anderen Planeten ernährt, die Welt konsumieren. Dem magischen Helden Dr. Strange gelingt es im gleichnamigen Film, die Weltbevölkerung vor einer interdimensionalen Kreatur zu beschützen. In *The Avengers* und *Justice League* (USA 2017, R: Zack Snyder) kämpfen eine Gruppe von Superhelden gegen bössartige Tyrannenfiguren und ihren Invasionstruppen. Die Bestimmung des Superhelden ist es, die Menschheit vor der endgültigen Vernichtung zu bewahren. Mit seinen Taten als Welterlöser gleicht der Superheld einer messianischen Erlöserfigur.

9.5 Der Superheld als mythologische Figur

In den Figuren und Filmen der Superhelden verbergen sich viele Hinweise und Allegorien zu religiösen Motiven, besonders in den Geschichten von Superman, dem Urvater aller Superhelden. So weist er Ähnlichkeiten mit Moses aus dem alten Testament auf. Kurz vor der Zerstörung seines Heimatplaneten Krypton schicken ihn seine Eltern mit einem Raumschiff ins Weltall. Nach einer Reise durch das All landet er schließlich auf der Erde, wo ihn Jonathan und Martha Kent finden und ihn adoptieren. Auch Moses wird von seinen Eltern weggeschickt und von Fremden adoptiert. Seine Mutter legte ihn in einen Korb, der den Fluss entlang trieb, bis ihn

504 Ebd., S. 26.

die Tochter des Pharaos entdeckt und adoptiert hat.⁵⁰⁵

Der Unterhaltungsprediger Stephen Skelton verweist auf weitere jüdische Elemente in Superman's Namen. Sein wahrer Geburtsname ist Kal-El, aus dem Haus der El.⁵⁰⁶ Sein Vater heißt Jor-El und seine Mutter Lara-El. El ist hebräischen Ursprungs und steht für Gott. Das Haus von El, aus dem Superman abstammt, wird dadurch zum Haus von Gott und Superman ist der Sohn von El, also der Sohn von Gott. Kalal ist das hebräische Wort für vervollständigen oder perfektionieren. Kal-El entspreche daher sinngemäß All-Gott oder Perfekte-Gott. Eine andere Interpretation wäre laut Skelton, dass kal eine Ableitung von kol sei und Stimme bedeutet. Kal-El wird so zur Stimme Gottes.⁵⁰⁷

Aber auch in Superman's irdischer Identität als Clark Kent verbergen sich biblische Doppeldeutigkeiten.⁵⁰⁸ Der Name Clark leite sich vom lateinischen Wort clericus ab, also Kleriker.⁵⁰⁹ Der Nachname Kent sei dem hebräischen Kana ähnlich, was so viel bedeutet wie „I have found a son.“⁵¹⁰

Clarks irdische Eltern hingegen wurden von der christlichen Mythologie beeinflusst. Seine Mutter hieß anfangs nicht Martha Kent, sondern Mary Kent. Mary (dt. Maria) ist der Vorname von Maria Magdalena aus dem Jesus-Mythos. Superman's bürgerlicher Name ist Clark Joseph Kent. Joseph oder Josef ist der Name der Vaterfigur von Jesus.⁵¹¹ Die Namensverwandtschaft zwischen den Eltern von Jesus und die von Superman bilden somit eine hybride Form der jüdischen und der christlichen Mythologie.

Diese messianische Symbolik wird in den Filmen weitergeführt. In *Superman – The Movie* (1978) wird der Planet Krypton als weiße Kristallwelt dargestellt. Die Bewohner tragen hellleuchtende Kleider. Diese Inszenierung gleicht einer himmlischen Welt.⁵¹² Jor-El (Marlon Brando) sendet seinen Sohn Kal-El zur Erde, damit er für die Menschen als leuchtendes Vorbild der Hoffnung diene. In Jor-Els

⁵⁰⁵ Vgl. Skelton, Stephen, *The Gospel According to the World's Greatest Superhero*, Eugene, Oregon: Harvest House 2006, S. 46.

⁵⁰⁶ Der Nachname „El“ wurde von George Lowther, dem Autor des ersten Superman-Buches *The Adventures of Superman* (1942) hinzugefügt. Vgl. Skelton, *The Gospel According to the World's Greatest Superhero*, S. 50.

⁵⁰⁷ Vgl. ebd., S. 50f.

⁵⁰⁸ Laut Jerry Siegel haben der Hollywood-Schauspieler Clark Gable und der Bruder seiner Frau Kent Taylor als Inspiration für Superman's bürgerlichen Namen gedient. Vgl. o.A., „Did You Know?“, [supermanhomepage.com](https://www.supermanhomepage.com/comics/comics.php?topic=dyk-clark-kent), <https://www.supermanhomepage.com/comics/comics.php?topic=dyk-clark-kent>, Letzter Zugriff: 06.06.2018.

⁵⁰⁹ Vgl. Skelton, *The Gospel According to the World's Greatest Superhero*, S. 69.

⁵¹⁰ Ebd., S. 69.

⁵¹¹ Vgl. ebd., S. 54f.

⁵¹² Vgl. ebd., S. 47.

eigenen Worten:

„But always hold in your heart the pride of your special heritage. They can be a great people, Kal-El, they wish to be. They only lack the light to show the way. For this reason above all, their capacity for good, I have sent them you ... my only son.“⁵¹³

Jesus wird im Christentum nicht nur als der Sohn Gottes, sondern auch als dessen Personifizierung angesehen. Diese Idee wird im Film mit folgendem Satz angedeutet: „The son becomes the father, and the father the son.“⁵¹⁴ Superman wird zu seinem Vater mit der Mission, die Menschheit zu bekehren.⁵¹⁵

Superman ist bei weitem nicht der einzige Superheld, dem eine mythologische Rolle zugesprochen wird. Der Comic-Autor Grant Morrison stellt eine Verbindung zwischen den Helden des DC-Universums und den antiken griechischen Göttern her.⁵¹⁶ Einige Superhelden nehmen direkten Bezug auf die alten Sagengestalten wie Thor, der Gott des Donners, aus der nordischen Mythologie. Oder Wonder Woman, eine Amazonenkriegerin und Tochter des Zeus, beides Elemente, die aus der griechischen Sagenwelt stammen.

Die Justice League, einer Vereinigung der bekanntesten und populärsten Helden, zeigen eine Übereinstimmung mit den göttlichen Figuren der Antike:

Superheld	griechischer Gott	Funktion
Superman	Zeus	König der Götter. Herrscher des Himmels.
Batman	Hades	Herrscher der Unterwelt. Bestrafer der ungehorsamen Sünder.
Wonder Woman	Hera (oder Athena)	Die Mutter aller Götter. Symbol für Weisheit, Frieden und Gerechtigkeit.
Aquaman	Poseidon	Herrscher des Meeres und dessen Kreaturen.
Flash	Merkur/Hermes	Der Götterbote. Schnell wie der Wind.
Green Lantern	Apollo	Gott der Künste und kreativen Ideen.

Tabelle 1. Vergleich der Superhelden mit den griechischen Göttern.⁵¹⁷

⁵¹³ *Superman. Der Film (Director's Cut)*, R.: Richard Donner, DVD-Video, Warner Home Video 2001 (Orig. *Superman*, USA 1978), Filmm. 00:47:28-00:47:55.

⁵¹⁴ Ebd., Filmm. 00:17:49-00:17:53.

⁵¹⁵ Vgl. Skelton, *The Gospel According to the World's Greatest Superhero*, S. 69.

⁵¹⁶ Vgl. Morrison, Grant, *Supergods. What Masked Vigilantes, Miraculous Mutants, and a Sun God from Smallville Can Teach Us About Being Human*, New York City: Spiegel & Grau 2012, S. 292.

⁵¹⁷ Vgl. ebd. S. 292.

9.6 Der Superheld als messianische Erlöserfigur

In seinen Beobachtungen über die Kollektivmentalität der deutschen Gesellschaft spricht Kracauer von „Tendenzen“⁵¹⁸ und „tiefwurzelnden Vorahnungen“⁵¹⁹, die in den Filmen der Zwischenkriegszeit stecken. Auch die Robsons meinen, dass Filme zukünftige Trends wiedergeben würden.⁵²⁰ Weshalb sich die Frage stellt, welche Vorahnungen sich aus den Superhelden-Filmen herauslesen lassen. Insofern das überhaupt möglich ist.

Wie bereits festgestellt wurde, repräsentiert der Superheld einen Heldentypus, der die Menschen oder sogar die ganze Menschheit vor dem Untergang bewahrt. Die Idee einer messianischen Erlöserfigur⁵²¹, die die Menschheit in ein goldenes Zeitalter führt, nimmt eine entscheidende Rolle in vielen Weltreligionen ein. Während das Christentum Jesus als den Messias verehrt, und für seine Rückkehr betet, erkennt die jüdische Gemeinschaft ihn als solchen nicht an. Das Judentum wartet weiterhin auf ihren Erlöser (Moshiach). Der Islam glaubt an die bevorstehende Wiederkehr des al-Mahdi. Im Hinduismus wird Kalki, die Reinkarnation von Vishnu erwartet und die Buddhisten erhoffen sich die Ankunft ihres Retters genannt Maitreya, bei dem es sich um die wiedergeborene Form des Buddhas handelt.⁵²²

Kracauer weigerte sich, an einen solchen Erlösermythos zu glauben. In einem Briefwechsel an den deutschen Literatursoziologen Leo Löwenthal schreibt er: „[...] Aufrichtig gesagt: ich glaube nicht an die messianische Zeit [...]“⁵²³

In einem weiteren Brief fügt er hinzu:

„[...] ich kann nicht an diesen Messias glauben: etwas herbeizusehnen aber, woran ich nicht glaube, ist mir unmöglich. Sollte hingegen der Messias keine Realität sein, sondern nur eine Art von Zuchtideal, so langt schließlich auch der deutsche Idealismus (d.h. er langt natürlich genau so wenig wie ein solcher Messianismus.) Meine ganze Erbitterung

⁵¹⁸ Kracauer, *Von Caligari zu Hitler*, S. 14.

⁵¹⁹ Ebd., S. 91.

⁵²⁰ Vgl. Robsons, *The Film Answers Back*. S. 169.

⁵²¹ Der Terminus Messias hat seinen Ursprung im Hebräischen (mashiah) und bedeutet der Gesalbte. Der Prozess der Salbung diente rituellen Zwecken und galt als Zeichen der königlichen Machtübernahme. Vgl. Grasser, Patrick, *Der Gesalbte. Bedeutung und Tradition der Salbung*, München: GRIN Verlag 2005, S. 1.

⁵²² Vgl. o.V., „Different religions' views of Messiah“, <http://www.messianicprophecy.net/03-different-religions-views-of-messianic-prophecy.html>, Letzter Zugriff: 03.06.2018.

⁵²³ Zit. nach: Heuer, Renate (redaktionelle Leitung), Aus dem Brief an Leo Löwenthal vom 04.12.1921, in: *Lexikon deutsch-jüdischer Autoren*. Bd. 14: Kest-Kulk, München: Archiv Bibliographia Judaica e.V. (Ed.) 2006, S. 260.

auf diese neuen homines religiosi ist die, daß sie von Dingen reden, die sie au fond garnicht wissen. [...] ich glaube, daß ein hohes Wesen über uns waltet und daß wir Creaturen sind und darum keinen Zugang haben zu Schöpfergeheimnissen. Aussagen über Weltbeginn, Weltende usw. lehne ich strikte ab. [...] Christus selbst hat von allen diesen verschlossenen Dingen geschwiegen, er hat sich mit seinem Sein begnügt [...]“⁵²⁴

Auch wenn Kracauer die Idee eines Messias und die damit verbundene Religiosität vehement ablehnt, existiert neben dem Archetyp des Tyrannen auch die des heldenhaften Erlösers, weshalb sich eine Untersuchung diesbezüglich lohnt.

Kracauer deklarierte *Das Cabinet des Dr. Caligari* zum „Archetyp aller folgenden Nachkriegsfilme“⁵²⁵. Die Bedeutung von *Spider-Man* in Bezug auf den 11. September und den kapitalistischen Produktionsprozess wurde im vorherigen Kapitel erläutert, weswegen der Film in dieser Arbeit, ähnlich wie *Caligari*, als Archetyp aller nachfolgenden post-9/11 Comicverfilmungen betrachtet wird.

In *Spider-Man* (2002) verwendet Peter seine Superkräfte zunächst dafür, um einen Ringkampf zu gewinnen. Mit dem verdienten Geld möchte er sich ein Auto kaufen, um eine Frau zu beeindrucken. Als er die Möglichkeit hat einen Dieb aufzuhalten, lässt er ihn entkommen. Ein folgenschwerer Fehler, denn dieser Dieb ermordet seinen Onkel, um an dessen Auto zu gelangen. Getrieben von Schuldgefühlen schwört Parker, seine Kräfte nur noch für das Gute einzusetzen.

Ein anderer Film, der ähnliche Motive aufweist, ist *Iron Man*. Die Comicverfilmung ist kurz nach der Rezession von 2007 in die Kinos erschienen, einem weiteren Vorkommnis, das eng mit dem kapitalistischen Produktionsprozess verbunden ist. Der selbstverliebte Playboy Tony Stark, der durch die Herstellung und den Verkauf von Waffen zum Milliardär wurde, frönt einem materialistischen und dekadenten Lebensstil. Ihm interessiert es nicht, wer seine Waffen kauft, und für welche Zwecke sie verwendet werden. Erst als er selbst Opfer von Terroristen wird, realisiert er seine Verfehlungen. Nach seiner traumatischen Bekehrung entschließt er sich dazu, seine technischen Erfindungen nur für das Wohl der Allgemeinheit zu verwenden und keine Waffen mehr zu produzieren.

Aus den Motiven der beiden Filme lässt sich ein Muster herauslesen. Peter Parker und Tony Stark sind nicht von Geburt an heldenhaft. Im Gegenteil, zu Beginn wird ihr Handeln von ihren egoistischen Trieben bestimmt. Der Protagonist beginnt als selbstsüchtiger Narr, der sich nur um seine eigenen kapitalistischen Bedürfnisse

⁵²⁴ Zit. nach: Belke, Ingrid/Irina, Renz, Aus dem Brief an Leo Löwenthal vom 16.12.1921, in: *Siegfried Kracauer 1889–1966*, Marbacher Magazin 47/1988, Marbach am Neckar: Deutsche Schillergesellschaft³ 1994, S. 36.

⁵²⁵ Kracauer, *Von Caligari zu Hitler*, S. 9.

kümmert. Erst nach einer lebensverändernden (traumatischen) Erfahrung nützt er seine Kräfte und seinen Verstand, um die Gesellschaft zu verbessern und die Schwachen zu beschützen. Die materiellen Werte verlieren durch das Trauma ihren Wert und der Held besinnt sich zurück auf seine humanen Prinzipien. Der Held wird zu einer Erlöserfigur für die Masse.

Im Gegensatz zu Peter Parker und Tony Stark hat die Weltgesellschaft nach den erlebten Traumata keinen solchen Sinneswandel vollzogen. Als Folge des 11. Septembers erhöhten sich die kriegerischen Auseinandersetzungen im Mittleren Osten, und nach der Finanzkrise von 2007 herrscht weiterhin ein unkontrollierter Welthandel. Was entweder bedeutet, dass das Medium Film doch keine zukünftigen Entwicklungen prognostiziert, oder, dass das eigentliche lebensverändernde Ereignis der Weltgesellschaft noch bevorsteht.

9.7 Der Superheld als neuer Mythos?

Die Frage, ob der Superheld ein Mythos für die moderne Gesellschaft ist, lässt sich jedoch nicht eindeutig beantworten. Kracauer fehlte der Glaube an einen modernen Mythos. „Ich bekenne, dass ich mir [...] die Geburt eines neuen Mythos überhaupt nicht mehr vorstellen kann.“⁵²⁶

Für Joseph Campbell haben Wissenschaften wie die Psychologie den Menschen in den Mittelpunkt gestellt: „Nicht die Tierwelt, nicht die Pflanzenwelt und nicht das Wunder der Sphären, sondern der Mensch selbst ist jetzt das zentrale Geheimnis.“⁵²⁷

Der amerikanische Schriftsteller William Slater Brown schrieb in seinem Aufsatz „The Coming of Superman“, dass der Superheld vielleicht eine „symptomatische Sehnsucht nach einer primitiven Religion“⁵²⁸ sei.

Möglicherweise ist der Superheld und sein Film nur ein Scheinmythos, der als eine Art Ersatzbefriedigung dient, um das „metaphysische Verlangen“⁵²⁹ der Masse nach (göttlicher) Ordnung und Gerechtigkeit zu stillen. Dementsprechend würde sich Kracauers Ansicht bestätigen, dass das Medium Film selbst eine erlösende Aufgabe erfüllt:

⁵²⁶ Kracauer, Siegfried, „Aufruhr der Mittelschichten“ (1931), in: *Das Ornament der Masse*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1963, S. 97.

⁵²⁷ Campbell, *Der Heros in tausend Gestalten*, S. 374.

⁵²⁸ Eigene Übersetzung. Originalwortlaut: „besides affording entertainment for the romantic young, seems also to fill some symptomatic desire for a primitive religion“, Zit. nach: Jones, *Men of Tomorrow*, S. 173. aus: „The Coming of Superman“, in: *The New Republic*, New York 02.09.1940.

⁵²⁹ Kracauer, *Theorie des Films*, S. 228.

„Der Film, der als Medium in unserer technologischen Epoche entstand, hat vielleicht gegenwärtig die Mission, uns, mit Leib und Seele, mit unserer Umwelt vertraut zu machen, so daß wir in der Lage sind, sie mitzunehmen und, indem wir sie annehmen, stellvertretend sogar [vor] Gewalt und Schrecken zu erretten.“⁵³⁰

Zwar ähneln die Superhelden den mythologischen Gestalten vergangener Kulturen, ob sie jedoch tatsächlich die Rolle eines neuen Mythos für eine Weltgesellschaft einnehmen, wird sich noch zeigen müssen.

⁵³⁰ Zit. nach: Später, Jörg, *Siegfried Kracauer. Eine Biographie*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp¹² 2016, S. 478. Originalquelle: Kracauer, Siegfried, „Vorläufige Übersicht über ein Buch zur Ästhetik des Films“, in: *Werke* Bd. 3, Hg. Inka Mülder-Bach, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2005, S. 843.

10 Ergebnisse

Das Ziel dieser Arbeit war es, über die Analyse von Superhelden-Filmen unter der Anwendung von Siegfried Kracauers Methoden und Beobachtungen Rückschlüsse auf die psychologischen Dispositionen einer Weltgesellschaft zu ziehen. Das Ergebnis dieser Untersuchung hat einen ambivalenten Befund erbracht. Es wurde festgestellt, dass es tatsächlich einige Parallelen zwischen den Kollektivdispositionen der globalen Gesellschaft und dem Genre des Superhelden-Films gibt, insbesondere übereinstimmende Motive wie etwa das *Trauma*, die *Weltstadt* und das *Körperbewusstsein*. Speziell Kracauers Beobachtungen zur Gesellschaft der Weimarer Republik entsprechen in vielen Punkten den derzeitigen sozialen Umständen. Dazu zählt beispielsweise der zunehmende Einfluss der Wirtschaft auf das Denken und Handeln des Menschen. Teile seiner filmanalytischen Ansätze sind jedoch zu allgemein formuliert um spezifische Ergebnisse generieren zu können.

Basierend auf Kracauers Arbeiten wurden vier verschiedene Ansätze zur Untersuchung des Verhältnisses des Superhelden-Films zur globalen Gesellschaft herangezogen. Die Resultate im Einzelnen gestalten sich wie folgt:

Die *psychoanalytische Untersuchung* wurde in Bezug auf die Trauma-Symptome der veränderten Realitätswahrnehmung und der Persönlichkeitsspaltung angewandt. Beide existieren sowohl im Superhelden-Film als auch in der Gesellschaft. Jedoch haben sich hier gewisse Probleme und Kriterien ergeben, die es zu berücksichtigen gilt. Einerseits die Tatsache, dass die *Persönlichkeitsspaltung* kein exklusives Phänomen der aktuellen globalen Gesellschaft ist. Nach Kracauers Beobachtungen trat sie bereits vor der Weimarer Republik in Erscheinung, woraus sich zwei mögliche Schlussfolgerungen ziehen lassen. Zum einen, dass die Spaltung der Gesellschaft ein dauerhafter Zustand ist, zum anderen, dass die Spaltung ein zyklisch auftretendes Phänomen ist. Ergiebig wäre es, zu einer ausführlicheren Beantwortung dieser Frage weitere Vergleichsstudien mit anderen Epochen zu erstellen.

Betreffs der veränderten *Realitätswahrnehmung* ist das Ergebnis ebenfalls zwiespältig. Welche Langzeitauswirkungen die Massenmedien, insbesondere die computergenerierten Manipulationsmöglichkeiten, auf die menschliche Wahrnehmung von Realität haben, lässt sich ohne weitreichende spezifische

Untersuchungen auf globaler Ebene schwer sagen. Ob diese Flucht in die fantastischen Filmwelten lediglich auf einem Bedürfnis nach Zerstreuung beruht, oder ob es sich hierbei um die Nachwirkungen eines Massentraumas handelt, konnte nicht mit Sicherheit festgestellt werden. Weitere psychoanalytische Untersuchungen im Bereich der Traumaforschung und dessen Auswirkungen auf das Verhalten der Gesellschaft mit Schwerpunkt auf die Rezeption von Filmen wären hilfreich.

Die *sozialkritische Untersuchung* zeigte, dass Kracauers Beobachtungen zum Bürgertum trotz einer Zeitdifferenz von nahezu einem Jahrhundert für die moderne Arbeitswelt ebenfalls gelten. Der marktwirtschaftliche Erfolg von Superhelden-Filmen lässt vermuten, dass sich das Publikum der Dominanz der Kulturindustrie unterworfen, oder sich zumindest damit abgefunden hat. Auch hier muss eine Verallgemeinerung vermieden werden. Der Superhelden-Film, der in dieser Hinsicht als Massenware zu verstehen ist, bewirkt bei den Rezipierenden entweder ein passives Konsumverhalten, oder er inspiriert zu wohlütigem und bewusstem Handeln. Insbesondere ein Fehlen von positiven Vorbildern und festen Strukturen im realen Leben scheint ein wesentlicher Grund dafür zu sein, warum Menschen sich fiktiven Figuren wie Superhelden zuwenden.

Die zunehmende Mechanisierung und Digitalisierung findet zeitgleich mit der steigenden Popularität von körperbetonten Superhelden-Filmen sowie der Zurschaustellung des eigenen Körpers auf Social-Media-Plattformen statt. Dies könnte als Hilfeschrei oder kompensatorische Handlung des Menschen gegen seine eigene Abschaffung in der Arbeitswelt interpretiert werden. Auf der Kinoleinwand findet der Körper noch die nötige Anerkennung und erfüllt einen höheren Zweck. Im realen Leben ordnet sich der menschliche Körper der Geldwirtschaft und den damit einhergehenden materialistischen Wertvorstellungen unter.

Die *traumanalytische Untersuchung*, die sich auf Kracauers Raumbild/Traumbild-Analogie stützt, liefert zwar interessante Einblicke im Hinblick auf die symbolhafte Beziehung zwischen Film, Architektur und Traum, jedoch bietet sie keine definitive Antwort, sondern nur Interpretationsmöglichkeiten. In diesem Fall ist die Superhelden-Figur als Traumgestalt zu verstehen, die den Wunsch der Weltgesellschaft nach Recht und Ordnung, Individualität, mehr Menschlichkeit sowie dem Ende der kapitalistischen Herrschaft verkörpert.

Während sich die drei bisher genannten Ansätze wissenschaftlich zumindest einigermaßen effektiv untersuchen lassen, so ist die *mythologische Untersuchung* rein spekulativ. Trotzdem könnten sich gerade im mythologischen Aspekt des Superhelden-Films Hinweise auf zukünftige Entwicklungen der Gesellschaft verstecken. Da der Mythos der Erlöserfigur in dem Genre eine zentrale Rolle spielt, lässt sich vermuten, dass seitens des Publikums eine gewisse Sehnsucht nach ihr besteht.

Abschließend muss erwähnt werden, dass aufgrund des Umfanges des Materials, auf dem alle vier Methoden beruhen, nicht alle Aspekte und Informationen der jeweiligen Fachrichtungen berücksichtigt werden konnten. Trotz der mehrdeutigen Ergebnisse lautet das Resultat dieser Arbeit in Bezug auf die Kollektivdispositionen der Weltgesellschaft wie folgt: Der Superheld ist eine kollektive Wunschvorstellung nach einer messianischen Heldenfigur, den sich eine vom kapitalistischen Produktionsprozess unterjochte und traumatisierte Gesellschaft herbeisehnt, in der Hoffnung, dass er sie von der Knechtschaft des Geldes erlöst.

11 Bibliographie

11.1 Aufsätze und Beiträge aus Werkausgaben

- Adorno Theodor W./Max Horkheimer, „Kulturindustrie - Aufklärung und Massenbetrug“ in: *Dialektik der Aufklärung*, Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch²⁵ 1988, S. 128-176.
- Adorno, W. Theodor, „Résumé über Kulturindustrie“, in: *Kulturkritik und Gesellschaft I. Prismen ohne Leitbild*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag 2003, S. 337-345.
- Antweiler, Christoph, „Kollektive Identität“, in: *Bonner Enzyklopädie der Globalität*, Hg. Kühnhardt, Ludger/Tilman Mayer Wiesbaden: Springer VS 2017, S. 443-453.
- Freud, Sigmund, „Über den psychischen Mechanismus hysterischer Phänomene“ (1893) in: *Gesammelte Werke* Bd. 2, Hg. Jürgen Beck, Altenmünster: Jazzybee Verlag 2015, S. 1-9.
- Freud, Sigmund, „Das Ich und das Es“ (1923), in: *Sigmund Freud. Gesammelte Werke*, Köln: Anaconda Verlag 2014, S. 829-872.
- Freud, Sigmund, „Die Ichspaltung im Abwehrvorgang“ (1938), in: *Gesammelte Werke*, Bd. 17, London: Imago Publishing Co. 1993, S. 59-62.
- Heinze, Carsten, „Filmsoziologische Suchbewegung“, in: *Die Herausforderung des Films. Soziologische Antworten*, Hg. Alexander Geimer/Carsten Heinze/Rainer Winter, Wiesbaden: Springer VS 2018, S. 7-55.
- Kracauer, Siegfried, „Die Gruppe als Ideenträger“ (1922), in: *Das Ornament der Masse. Essays*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1963, S. 123-155.
- Kracauer, Siegfried, „Die Bibel auf Deutsch“ (1925), in: *Das Ornament der Masse. Essays*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1963, S. 173-186.
- Kracauer, Siegfried, „Die Reise und der Tanz“ (1925), in: *Das Ornament der Masse. Essays*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1963, S. 40-49.
- Kracauer, Siegfried, „Kult der Zerstreuung“ (1926), in: *Das Ornament der Masse. Essays*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1963, S. 311-317.
- Kracauer, Siegfried, „Das Ornament der Masse“ (1927), in: *Das Ornament der Masse. Essays*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1963, S. 50-63.

- Kracauer, Siegfried, „Die kleinen Ladenmädchen gehen ins Kino“ (1928), in: *Das Ornament der Masse. Essays*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1963, S. 279-285.
- Kracauer, Siegfried, „Über Erfolgsbücher und ihr Publikum“ (1931), in: *Das Ornament der Masse. Essays*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1963, S. 64-74.
- Kracauer, Siegfried, „Aufruhr der Mittelschichten“ (1931), in: *Das Ornament der Masse. Essays*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1963, S. 81-105.
- Kracauer, Siegfried, „Aus dem Fenster gesehen“ (1931), in: *Straßen in Berlin und anderswo*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2009, S. 50-55.
- Kracauer, Siegfried, „Über die Aufgabe des Filmkritikers“ (1932), in: *Kino: Essays, Studien, Glossen zum Film*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp⁵ 1996, S. 9-11.
- Kühnhardt, Ludger, „Globalität. Begriff und Wirkung“, in: *Bonner Enzyklopädie der Globalität*, Hg. Ludger Kühnhardt/Tilman Mayer, Wiesbaden: Springer VS 2017, S. 21-36.
- Simmel, Georg, „Die Großstädte und das Geistesleben“ in: *Georg Simmel. Die Abenteuer und andere Essays*. Hg. Christian Schärf, Frankfurt a. M.: S. Fischer Verlag 2010, S. 9-25.
- Stichweh, Rudolf, „Der 11. September 2001 und seine Folgen für die Entwicklung der Weltgesellschaft. Zur Genese des terroristischen Weltereignisses“, in: *Konflikte der Weltgesellschaft*. Hg. Thorsten Bonacker/Christoph Weller, Frankfurt/New York: Campus Verlag 2006, S. 279-292.
- Stichweh, Rudolf, „Weltgesellschaft (Spaltung der Welt, globale Asymmetrien)“, Paper, Bonn: Universität Bonn 11/2007, https://www.fiw.uni-bonn.de/demokratieforschung/personen/stichweh/pdfs/57_weltgesellschaft-handbuch.pdf, Letzter Zugriff: 25.06.2018.
- Stichweh, Rudolf, „Das Konzept der Weltgesellschaft. Genese und Strukturbildung eines globalen Gesellschaftssystems.“, Working Paper, Luzern: Universität Luzern 01/2009. https://www.fiw.uni-bonn.de/demokratieforschung/personen/stichweh/pdfs/65_stw_das-konzept-der-weltgesellschaft.pdf, Letzter Zugriff: 25.06.2018.

- Stichweh, Rudolf, „Weltgesellschaft“, in: *Bonner Enzyklopädie der Globalität*, Hg. Ludger Kühnhardt/Tilman Mayer, Wiesbaden: Springer VS 2017, S. 549-561.
- Smelser, Neil J., „Epilogue: September 11, 2001, as Cultural Trauma“, in: *Cultural Trauma and Collective Identity*, Los Angeles, CA: University of California Press 2004, S. 264-282.
- Smith, Kathy, „Reframing Fantasy: September 11 and the Global Audience“, in: *The Spectacle of the Real : From Hollywood to 'Reality' TV and Beyond*. Hg. Geoff King, Bristol, UK: Intellect 2005, S. 59-71.
- Richter, Dirk, „Weltgesellschaft“, in: *Soziologische Gesellschaftsbegriffe. Konzepte moderner Zeitdiagnosen*, München: Wilhelm Fink Verlag 1997, S. 184-204.

11.2 Comics

- Conway, Gerry, *The Amazing Spider-Man #129*, New York: Marvel Comics 1974.
- Shuster, Joe/Jerry Siegel, „Superman“, in: *Action Comic #1*, New York: DC Comics, Juni 1938, S. 1-13.
- Moore, Alan, *Watchmen*, Burbank, CA: DC Comics 1986-1987.
- Miller, Frank, *The Dark Knight Returns*, Burbank, CA: DC Comics 1986.

11.3 Filmverzeichnis

11.3.1 Filmverweise

- Batman*, Regie: Leslie H. Martinson, USA 1966.
- Blade*, Regie: Stephen Norrington, USA 1998.
- Captain America: Civil War*, Regie: Joe Russo, Anthony Russo, USA 2016.
- Deadpool*, Regie: Tim Miller, USA 2016.
- Die Reise zum Mond*, Regie: Georges Méliès, Frankreich 1902.
- Dr. Strange*, Regie: Scott Derrickson, USA 2016.
- Fantastic Four: Rise of the Silver Surfer*, Regie: Tim Story, USA 2007.
- Guardians of the Galaxy* Regie: James Gunn, USA 2014.
- Hulk*, Regie: Ang Lee, USA 2003.
- Jonah Hex*, Regie: Jimmy Hayward, USA 2010.

Metropolis, Regie: Fritz Lang, Deutschland 1927.
Superman and the Mole Men, Regie: Lee Sholem, USA 1951.
Thor, Regie: Kenneth Branagh USA 2011.
Three Little Pigs, Regie: Burt Gillett, USA 1933.
Unbreakable, Regie: M. Night Shyamalan, USA 2000.
Wonder Woman, Regie: Petty Jenkins, USA 2017.

11.3.2 Verwendete Film

Avengers: Age of Ultron, Regie: Joss Whedon, Blue-ray-Video, Walt Disney Home Entertainment 2015 (Orig. *Avengers: Age of Ultron*, USA 2015).
Batman, Regie: Tim Burton, DVD-Video, Warner Home Video 2009 (Orig. *Batman*, USA/UK 1989).
Batmans Rückkehr, Regie: Tim Burton, DVD-Video, Warner Home Video 2009 (Orig. *Batman Returns*, USA/UK 1992).
Batman Begins, Regie: Christopher Nolan, DVD-Video, Warner Home Video 2007 (Orig. *Batman Begins*, USA/UK 2005).
Batman & Robin, Regie: Joel Schumacher, DVD-Video, Warner Home Video 1998 (Orig. *Batman & Robin*, USA 1997).
Captain America: The First Avenger, Regie: Joe Johnston, Blue-ray-Video, Walt Disney Home Entertainment 2013 (Orig. *Captain America: The First Avenger*, USA 2011).
Das Cabinet des Dr. Caligari, Regie: Robert Wiene, DVD-Video, Eureka Video 2000 (Orig. *Das Cabinet des Dr. Caligari*, Deutschland 1920).
Der Student von Prag, Regie: Paul Wegener, Online: <https://www.youtube.com/watch?v=nNCRTR0VJL4>, (Orig. *Der Student von Prag*, Deutsches Kaiserreich 1913).
Iron Man, Regie: Jon Favreau, DVD-Video, Concorde Video 2008 (Orig. *Iron Man*, USA 2008).
Man of Steel, Regie: Zack Snyder, Blue-ray-Video, Warner Home Video 2013 (Orig. *Man of Steel*, USA/UK 2013).
Spider-Man, Regie: Sam Raimi, DVD-Video, Sony Pictures Home Entertainment 2002 (Orig. *Spider-Man*, USA 2002).
Spider-Man 2, Regie: Sam Raimi, DVD-Video, Sony Pictures Home Entertainment 2012 (Orig. *Spider-Man 2*, USA 2004).

Superman. Der Film (Director's Cut), R.: Richard Donner, DVD-Video, Warner Home Video 2001 (Orig. *Superman*, USA 1978).

The Avengers, Regie: Joss Whedon, Blue-ray-Video, Walt Disney Home Entertainment 2012 (Orig. *The Avengers*, USA 2012).

The Dark Knight, Regie: Christopher Nolan, DVD-Video, Warner Home Video 2008 (Orig. *The Dark Knight*, USA/UK 2008).

The Dark Knight Rises, Regie: Christopher Nolan, DVD-Video, Warner Home Video 2012 (Orig. *The Dark Knight Rises*, USA/UK 2012).

11.4 Literaturverzeichnis

Adorno, Theodor/Max Horkheimer, *Dialektik der Aufklärung*, Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch²⁵ 1988.

Alexander, Jeffrey C. et al, *Cultural Trauma and Collective Identity*, Los Angeles: University of California Press 2004.

Altenloh, Emilie, *Zur Soziologie des Kino. Die Kino-Unternehmung und die sozialen Schichten ihrer Besucher*, Hg. Heide Schlüpmann/Martin Loiperdinger, Frankfurt a. M. & Basel: Stroemfeld Verlag 2012.

Armstrong, Karen, *Eine kurze Geschichte des Mythos*, München: Deutscher Taschenbuch Verlag 2007.

Balázs, Béla, *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag 2001.

Bär, Gerald, *Das Motiv des Doppelgängers als Spaltungsphantasie in der Literatur und im deutschen Stummfilm*, New York/Amsterdam: Rodopi 2005.

Beicken, Peter, *Wie interpretiert man einen Film?*, Stuttgart: Philipp Reclam 2004.

Belke, Ingrid/Irina, Renz (Hg.), *Siegfried Kracauer 1889–1966*, Marbacher Magazin 47/1988, Marbach am Neckar: Deutsche Schillergesellschaft³ 1994.

Benjamin, Walter, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt a. M.: edition Suhrkamp 1963.

Bernays, Edward, *Propaganda. Die Kunst der Public Relations*, Berlin: orange press 2007

Benjamin, Walter, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag 1963.

Bourriaud, Nicolas, *Radikant*, Berlin: Merve-Verlag 2009.

Böhm, Winfried, *Wörterbuch der Pädagogik*, Stuttgart; Alfred Kröner Verlag 1994.

- Burton, John W., *World Society*, London: Cambridge University Press 1972.
- Campbell, Joseph, *Der Heros in tausend Gestalten*, Frankfurt a. M.: Insel Verlag 1999.
- Crimp, Douglas, *Our Kind of Movie: The Films of Andy Warhol*, Cambridge (MA): MIT Press 2012.
- Croteau, David/William Hoynes/Stefania Milan, *Media/Society. Industries, Images, and Audiences*, Thousand Oaks, CA: SAGE Publication 2012.
- Durkheim, Emile, *Über soziale Arbeitsteilung*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1992.
- Eder, Jens, *Die Figur im Film*, Marburg: Schüren Verlag² 2008.
- Eisenberg, Ronald L., *Dictionary of Jewish Terms. A Guide to the Language of Judaism*, Rockville, MD: Schreiber Publishing 2008.
- Erikson, Kai T., *Everything in Its Path: Destruction of Community in the Buffalo Creek Flood*, New York: Simon & Shuster Paperback 1978.
- Faludi, Susan, *The Terror Dream: Myth and Misogyny in an Insecure America*, New York: Picador 2007.
- Freud, Anna, *Das Ich und die Abwehrmechanismen*, Wien: Internationaler psychoanalytischer Verlag 1936.
- Freud, Sigmund, *Jenseits des Lustprinzips*, Leipzig/Wien/Zürich: Internationaler psychoanalytischer Verlag³ 1923.
- Freud, Sigmund, *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse*, Leipzig/Wien/Zürich: Internationaler psychoanalytischer Verlag³ 1926.
- Freud, Sigmund, *Gesammelte Werke*, Bd. 17, London: Imago Publishing Co. 1993.
- Freud, Sigmund, *Gesammelte Werke*, Bd. 10, London: Imago Publishing Co. 1993.
- Freud, Sigmund, *Das Unbehagen in der Kultur und Warum Krieg?*, Wiesbaden: marixverlag 2010.
- Freud, Sigmund, *Sigmund Freud. Gesammelte Werke*, Köln: Anaconda Verlag 2014.
- Freud, Sigmund, *Massenpsychologie und Ich-Analyse*, Hamburg: Nikol⁵ 2015.
- Freud, Sigmund, *Die Traumdeutung*, Hamburg: Nikol Verlag⁵ 2015.
- Fuchs-Heinritz, Werner, *Lexikon zur Soziologie*, Opladen: Westdeutscher Verlag 1973.
- Gilbert, James, *A Cycle of Outrage: America's Reaction to the Juvenile Delinquent in the 1950s*, New York: Oxford University Press 1986.
- Grasser, Patrick, *Der Gesalbte. Bedeutung und Tradition der Salbung*, München: GRIN Verlag 2005.

- Gress, Jon, *Visual Effects and Compositing*, San Francisco: New Riders 2015.
- Heintz, Peter, *Die Weltgesellschaft im Spiegel von Ereignissen*, Diessenhofen: Rüegger 1982.
- Hesse, Jan-Otmar/Roman Köster/Werner Plumpe, *Die Große Depression. Die Weltwirtschaftskrise 1929-1939*, Frankfurt/New York: Campus Verlag 2014.
- Hirsch Mathias, *Psychoanalytische Traumatologie. Das Trauma in der Familie*, Stuttgart/New York: Schattauer 2004.
- Jones, Gerard, *Men of Tomorrow. Geeks, Gangsters, and the Birth of the Comic Book*, London: Arrow Books 2006.
- Jennings, Justin, *Globalizations and the Ancient World*, New York: Cambridge University Press 2011.
- Jung, Carl Gustav, *Archetypen*, München: Deutscher Taschenbuch Verlag ¹² 2005.
- Kabatek, Wolfgang, *Imagerie des Anderen im Weimarer Kino*, Bielefeld: transcript Verlag 2003.
- Keating, Gina, *Netflixed. The Epic Battle for America's Eyeballs*, New York: Portfolio Verlag 2012.
- Kracauer, Siegfried, *Soziologie als Wissenschaft. Eine erkenntnistheoretische Untersuchung*, Dresden: Sibyllen Verlag 1922.
- Kracauer, Siegfried, *Die Angestellten. Aus dem neuesten Deutschland*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag¹⁴ 2016.
- Kracauer, Siegfried, *Das Ornament der Masse. Essays*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1963.
- Kracauer, Siegfried, *Der Detektiv-Roman. Ein philosophischer Traktat*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag 1971.
- Kracauer, Siegfried, *Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag 1984.
- Kracauer, Siegfried, *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1985.
- Kracauer, Siegfried, *Kino: Essays, Studien, Glossen zum Film* Kracauer, Frankfurt a.M.: Suhrkamp⁵ 1996.
- Kracauer, Siegfried, *Siegfried Kracauer Aufsätze 1927-1931*, Hg. Inka Mülder-Bach, Bd. 5.2., Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1990.
- Kurtz, Rudolf, *Expressionismus und Film*, Zürich: Chronos Verlag 2007.

- Laplanche, Jean/Jean-Bertrand Pontalis, *The Language of Psycho-Analysis*, London: Karnac Books 1988.
- Luhmann, Niklas, *Soziale Systeme: Grundriss einer allgemeinen Theorie*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1987.
- Mander, Linden A., *Foundations of Modern World Society*, Stanford: Stanford University Press 1947.
- Marchart, Oliver, *Cultural Studies*, Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft, 2008.
- McLuhan, Marshall, *Understanding Media. The extensions of man*, London/New York: Routledge Classics 2006.
- Michael, M. G./Katina Michael. *Ueberveillance and the Social Impact of Microchip Implants. Emerging Technologies*, Hershey, PA: Information Science Reference (IGI Global) 2014.
- Miriam, Meckel, *Die globale Agenda. Kommunikation und Globalisierung*, Wiesbaden: Springer Fachmedien 2001.
- Monaco, James, *Film verstehen*, Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag³ 2001.
- Morrison, Grant, *Supergods. What Masked Vigilantes, Miraculous Mutants, and a Sun God from Smallville Can Teach Us About Being Human*, New York City: Spiegel & Grau 2012.
- Möller, Horst, *Weimar. Die unvollendete Demokratie*, München: Deutscher Taschenbuch Verlag⁶ 1997.
- Peichel, Jochen, *Die inneren Trauma-Landschaften*, Stuttgart: Schattauer² 2013.
- Plumb, Steve, *Neue Sachlichkeit 1918-33. Unity and Diversity of an Art Movement*, Amsterdam/New York: Rodopi 2006.
- Quay, Sara E./Amy M. Damico, *September 11 in Popular Culture. A Guide*, Santa Barbara, CA: ABC-CLIO 2010.
- Reynolds, Richard, *Super Heroes: A Modern Mythology*, Jackson, Mississippi: University Press of Mississippi 1994.
- Richter, Dirk, *Nation als Form*, Wiesbaden: Springer Fachmedien Wiesbaden 1996, S. 94.
- Ringrose, Jo L., *Understanding and Treating Dissociative Identity Disorder (or Multiple Personality Disorder)*, London: Karnac Books 2012.
- Ritter, Joachim, *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Band 2, Basel/Stuttgart: Schwabe & Co. 1972.

- Ritzer, George, *The McDonaldization of Society*, Thousand Oaks, CA: SAGE Publications 2004.
- Robinson, Lawrence Russell, *Trauma Rehabilitation*, Seattle: Lippincott Williams & Wilkins 2006.
- Robson, Emanuel/Mary Robson, *The Film Answers Back. An Historical Appreciation of the Cinema*, London: Bodley Head Ltd 1939.
- Roof, Judith, *Reproductions of Reproduction*, New York: Routledge 1996.
- Schroer, Markus, *Gesellschaft im Film*, München: C.H. Beck 2008.
- Skelton, Stephen, *The Gospel According to the World's Greatest Superhero*, Eugene, Oregon: Harvest House 2006.
- Smith, Matthew J./Ben Bolling, *It Happens at Comic-Con: Ethnographic Essays on a Pop Culture Phenomenon*, Jefferson: McFarland & Company Inc. 2014.
- Später, Jörg, *Siegfried Kracauer. Eine Biographie*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp¹² 2016.
- Spengler, Oswald, *Der Untergang des Abendlandes*, Köln: Anaconda Verlag 2017.
- Stalder, Helmut, *Siegfried Kracauer. Das journalistische Werk in der "Frankfurter Zeitung" 1921 – 1933*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2003.
- Stichweh, Rudolf, *Die Weltgesellschaft*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2000.
- Toobin, Jeffrey, *American Heiress. The Wild Saga of the Kidnapping, Crimes and Trial of Patty Hearst*, New York: Anchor Books 2017.
- Tumminello, Wendy, *Exploring Storyboarding*, New York: Thomson Learning/Course Technology 2005.
- Van der Kolk, Bessel A., *Psychological Trauma*, Washington DC/London: American Psychiatric Publishing Inc. 1985.
- Vogler, Christopher, *The Writer's Journey: Mythic Structure for Storytellers and Screenwriters*, Studio City, CA: Michael Wiese Production³ 1985.
- Webb, Nancy Boyd, *Mass Trauma and Violence. Helping Families and Children Cope*, New York/London: The Guilford Press 2004.
- Wertham, Frederic, *Seduction of the Innocent*, New York: Rinehart & Company² 1954.
- Wirth, Hans-Jürgen, *9/11 as a Collective Trauma and other Essays on Psychoanalysis and Society*, Gießen: Psychosozial-Verlag 2004.
- Winter, Robert, *Filmsoziologie. Eine Einführung in das Verhältnis von Film, Kultur und Geschichte*, München: Quintessenz Verlag 1992.

Wundt, Wilhelm, *Völkerpsychologie. Eine Untersuchung der Entwicklungsgesetze von Sprache, Mythos und Sitte*, Bd. 1. Die Sprache, Leipzig: Verlag von Wilhelm Engelmann 1904.

Yewdall, David Lewis, *Practical Art of Motion Picture Sound*, Oxford: Focal Press³ 2007.

11.5 Online-Artikel

Allen, Peter, „A genuinely believable CGI actor? It won't be long“, *The Conversation*, <http://theconversation.com/a-genuinely-believable-cgi-actor-it-wont-be-long-71410>, 17.01.2017, 16.06.2018.

Bhalla, Akshay, „Let's Face It; The Future Of Entertainment Is In Video Games Not In Movies & Here's Why“, *mensxp*, <https://www.mensxp.com/technology/gaming/36201-let-s-face-it-the-future-of-entertainment-is-in-video-games-not-in-movies-here-s-why.html> 13.04.2017 (Updated: 25.06.2017), 18.01.2018.

Brooks, James, „Cyborgs at work: employees getting implanted with microchips“, *The Associated Press*, <https://apnews.com/4fdcd5970f4f4871961b69eeff5a6585/cyborgs-work-employees-getting-implanted-microchips>, 03.04.2017, 15.06.2018.

Cohen, Adam S., „Harvard's Eugenics Era“, *harvardmagazine.com*, <https://harvardmagazine.com/2016/03/harvards-eugenics-era>, März-April 2016, 05.02.2018.

Edwards, Adrian, „Global forced displacement hits record high“, *UNHCR*, <http://www.unhcr.org/news/latest/2016/6/5763b65a4/global-forced-displacement-hits-record-high.html>, 20.06. 2016, 31.01.2018.

Fuster, Jeremy, „Movie Theater Attendance Hits 24-Year Low, Ticket Prices Rise Nearly 4 Percent“, *The Wrap*, <https://www.thewrap.com/movie-theater-attendance-hits-24-year-low-ticket-prices-rise-nearly-4-percent/> 17.01.2018, 18.01.2018.

Gould, Wendy, „Dreams About Flying: Dream Meanings Explained“, *HuffingtonPost*, https://www.huffingtonpost.com/2011/07/13/dreams-about-flying_n_891625.html?guccounter=1, 06.12.2017, 22.06.2018.

- Hiebert, Paul, „Are All Movie Heroes the Same Person?“, *Pacific Standard*, <https://psmag.com/social-justice/movie-heroes-person-joseph-campbell-monomyth-83796>, 20.06.2014, 15.06.2018.
- Ibbi, Andrew Ali, „Hollywood, The American Image and The Global Film Industry“, *Cinej Cinema Journal*, Vol. 3.1 2013, S. 95., online: <https://cinej.pitt.edu/ojs/index.php/cinej/article/viewFile/81/261>, Letzter Zugriff: 14.06.2018.
- Jenkins, Henry, „Transmedia Storytelling 101“, *henryjenkins.org*, http://henryjenkins.org/blog/2007/03/transmedia_storytelling_101.html, 21.03.2007, 10.05.2018.
- Juhasz, Antonia, „Why the war in Iraq was fought for Big Oil“, *CNN*, <https://edition.cnn.com/2013/03/19/opinion/iraq-war-oil-juhasz/index.html>, 15.04.2013, 11.06.2018.
- Kagan, Robert, „It Wasn't Just Miller's Story“, *washingtonpost.com*, <http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2005/10/24/AR2005102401405.html>, 25.10.2005, 29.04.2018.
- Last, Jonathan, „The Crash of 1993“, *the weekly Standard*, <http://www.weeklystandard.com/crash-1993/article/573252?nopager=1>, 13.06.2011, 26.01.2018.
- Lundegaard, Erik, „Truth, justice and (fill in the blank)“, *The International Herald Tribune* via *New York Times*, http://www.nytimes.com/2006/06/30/opinion/30iht-ederik.2093103.html?_r=0, 30.06.2006, 09.02.1982
- McDonald, Emma, „The Global Games Market Will Reach \$108.9 Billion in 2017 With Mobile Taking 42%“, *newzoo*, <https://newzoo.com/insights/articles/the-global-games-market-will-reach-108-9-billion-in-2017-with-mobile-taking-42/>, 20.04.2017, 18.01.2018.
- o.A., „Jerry Siegel greift ein!“, *Das schwarze Korps*, 25.04.1940, S. 8. Online: <http://research.calvin.edu/german-propaganda-archive/superman.htm>, Letzter Zugriff: 21.03.2018.
- o.A., „German Expressionism & Burton's Batman“, *batman-online.com*, <http://www.batman-online.com/features/2010/6/9/german-expressionism-and-tim-burtons-batman#sthash.4B8MevVp.dpbs>, 02.02.2010, 06.02.1018

- Richwine, Lisa, „Disney’s powerful marketing force: social media moms“, *Reuters*, <https://www.reuters.com/article/us-disney-moms-insight/disneys-powerful-marketing-force-social-media-moms-idUSKBN0OV0DX20150615>, 15.06.2015, 29.03.2018.
- Sergi, Joe, „1948: The Year Comics Met Their Match“, *Comic Book Legal Defense Fund*, <http://cblddf.org/2012/06/1948-the-year-comics-met-their-match/> 08.06.2012, 24.01.2018.
- Sullivan, Barry Williams, „The Film Answers Back. EW & MM Robson and 49th Parallel“, *The Powell & Pressburger Pages*, http://www.powell-pressburger.org/Reviews/41_49P/FilmAnswersBack.html, 12.02.2012, 13.06.2018.
- Shuster, Joe/Jerry Siegel, „How Superman would End the War“, *Look*, Des Moines, USA: Cowles Media 27.02.1940, Online abrufbar: <http://www.archive.org/stream/HowSupermanWouldEndTheWar/look#page/n1/mode/2u>, Letzter Zugriff: 21.03.2018.
- San Diego Union-Tribune-Redaktion, „Comic-Con is truly one in the millions“, *The San Diego Union-Tribune*, <http://www.sandiegouniontribune.com/sdut-comic-con-is-truly-one-in-the-millions-2011jul15-story.html>, 05.07.2011, 29.03.2018.
- Truitt, Brian, „Copy of 'Action Comics' No. 1 sells for \$3.21 million“, *USA Today*, <https://www.usatoday.com/story/life/2014/08/24/action-comics-no-1-most-expensive-comic-book/14545215/> 24.08.2014, 23.01.2018.
- Urban, Tim, „Neuralink and the Brain’s Magical Future“, *Wait but why*, <https://waitbutwhy.com/2017/04/neuralink.html>, 20.04.2017, 15.06.2018.
- VanDerWerff, Todd, „Superhero movies have become an endless attempt to rewrite 9/11“, *Vox.com*, <https://www.vox.com/2015/5/19/8577803/avengers-age-of-ultron-review-politics>, 11.10.2016, 13.06.2018.
- Veselinovic, Milena, „Caped crusaders on patrol - meet the real life superheroes“, *CNN*, <https://edition.cnn.com/2013/06/20/showbiz/comic-book-real-life-superheroes-phoenix-jones/index.html>, 20.06.2013, 16.02.2018.

11.6 Wissenschaftliche Publikationen

- Brasset, James/Chris Clarke, „Performing the Sub-Prime Crisis: Trauma and the Financial Event“, *International Political Sociology*, Oxford: Oxford University Press: 2012.

- Chirman, Allan/Joseph Dougherty, „Mass Trauma. Disasters, Terrorism, War“, in: *Child Adolescent Psychiatric Clinic of North America*, Vol. 23, Ausgabe 2, April 2014, Hg. Uniformed Services University of the Health Sciences, US Department of Defense, Bethesda: 2014. S. 257-279.
- Dalenberg, Constance/Brand, Bethany L./Gelaves, David H./Dorahy, Martin J./Löwenstein, Richard J./Cardena, Etzel/Frewen, Paul A./Carlson, Eve B./Speigel, Davd, „Evaluation of the Evidence for the Trauma and Fantasy Models of Dissociation“ in: *Psychological Bulletin*, Washington: American Psychological Association March 2012.
- Chirman, Allan/Joseph Dougherty, „Mass Trauma. Disasters, Terrorism, War“, in: *Child Adolescent Psychiatric Clinic of North America*, Vol. 23, Ausgabe 2, Amsterdam: Elsevier April 2014, S. 257-279.
- Gast, Ursula/Rodewald, Frauke/Hofmann, Arne/Mattheß, Helga/Nijenhuis, Ellert/Reddemann, Luise/Emrich, Hinderk M., „Die dissoziative Identitätsstörung – häufig fehldiagnostiziert“, in: *Deutsches Ärzteblatt*, Köln: Deutscher Ärzte-Verlag 2006, <https://www.aerzteblatt.de/archiv/53608>, 24.11.2006.
- Gerbner, George/Gross, Larry/Morgan, Michael/Signorielli, Nancy, „Living With Television: The Dynamics of the Cultivation Process“, in: *Perspectives on Media Effects*, Hg. Bryant, Jennings/Zillmann, Dolf, Hillsdale, NJ: Lawrence Erlbaum Associates 1986
- Giesbrecht, Timo/Lynn, Steven Jay/Lilienfeld, Scott O./Marckelbach, Harald, „Cognitive Processes in Dissociation: An Analysis of Core Theoretical Assumptions“ in: *Psychological Bulletin*, Washington: American Psychological Association 2008, Vol. 134, No. 5, S. 617–647.
- Sar, Vedata, „Parallel-Distinct Structures of Internal World and External Reality: Disavowing and Re-Claiming the Self-Identity in the Aftermath of Trauma-Generated Dissociation“, in: *Frontiers in Psychology*, Lausanne: Frontiers Media SA, 2017.
- Van der Kolk, Bessel A., „The Compulsion to Repeat the Trauma Re - enactment, Revictimization, and Masochis“, in: *Psychiatric Clinics of North America*, Vol. 12, Nr. 2, Amsterdam: Elsevier Juni 1989.

Van Hal, Guido, „The true cost of the economic crisis on psychological well-being: a review“, *Psychology Research und Behavior Management*, Auckland (NZ): Dove Press Ltd 2015.

11.7 Diverse Publikationen

Belke, Ingrid/Irina, Renz, Aus dem Brief an Leo Löwenthal vom 16.12.1921, in: *Siegfried Kracauer 1889–1966*, Marbacher Magazin 47/1988, Marbach am Neckar: Deutsche Schillergesellschaft³ 1994.

Heuer, Renate (redaktionelle Leitung), Aus dem Brief an Leo Löwenthal vom 04.12.1921, in: *Lexikon deutsch-jüdischer Autoren*. Bd. 14: Kest-Kulk, München: Archiv Bibliographia Judaica e.V. (Ed.) 2006.

Katsarova, Ivana „An overview of Europe 's film industry“, Briefing, Brüssel: European Parliamentary Research Service (EPRS) Dezember 2014, S. 2. [http://www.europarl.europa.eu/RegData/etudes/BRIE/2014/545705/EPRS_BR I\(2014\)545705_REV1_EN.pdf](http://www.europarl.europa.eu/RegData/etudes/BRIE/2014/545705/EPRS_BR I(2014)545705_REV1_EN.pdf), letzter Zugriff: 24.06.2018.

Kühnhardt, Ludger/Tilman Mayer (Hg.), *Bonner Enzyklopädie der Globalität*, Wiesbaden: Springer VS 2017.

Internationale statistische Klassifikation der Krankheiten und verwandter Gesundheitsprobleme, 10. Revision, German Modification (ICD-10-GM, 2016), Hg. Deutsche Institut für medizinische Dokumentation und Information, Köln 2015.

Theatrical and Home Entertainment Market Environment report 2017, Hg. Motion Picture Association of America (MPAA), April 2018. Online: <https://www.mpa.org/research-docs/2017-theatrical-home-entertainment-market-environment-theme-report/>, Letzter Zugriff: 12.06.2018.

Trauma-Informed in Behavioral Health Services, A Treatment Improvement Protocol (TIP) Series, No. 57. Rockville (MD): Substance Abuse and Mental Health Services Administration (US) 2014.

Siegel, Jerry/Joe Shuster, *Science-Fiction. The Advance Guard of Future Civilization*, Nr. 3, Cleveland (USA): Joe Shuster & Jerry Siegel Jänner 1933.

11.8 Zeitungsartikel

Sassen, Saskia, „The Global City. Introducing a concept.“, Providence, Rhode Island:
Brown Journal of World Affair Vol. 11 Ausgabe 2, Winter/Spring 2005.

Abstract

Das Ziel der Arbeit ist es, unter Anwendung von Siegfried Kracauers Methoden und Beobachtungen eine Analyse des Superhelden-Genres durchzuführen. Es gilt herauszufinden, ob dadurch Rückschlüsse auf die psychologischen Dispositionen einer Weltgesellschaft möglich sind. Der deutsche Medientheoretiker Siegfried Kracauer (1889-1966) untersuchte die Filme der Weimarer Republik (1919-1933) und stellte die These auf, dass sich in den Eigenheiten der Filme (Figur, Inszenierung, Technik) die Kollektivmentalität der Bevölkerung widerspiegelt. Basierend auf dieser Idee sollen ausgewählte Superhelden-Filme analysiert werden, um festzustellen, welche psychologische Verfassung eine globale Gesellschaft aufweist. In dieser Untersuchung werden psychoanalytische, sozialkritische, traumanalytische sowie mythologische Ansätze angewendet. Das Ergebnis dieser Untersuchung hat einen ambivalenten Befund erbracht. Es wurde festgestellt, dass es tatsächlich einige Parallelen zwischen den Kollektivdispositionen der globalen Gesellschaft und dem Genre des Superhelden-Films gibt, insbesondere übereinstimmende Motive wie etwa das *Trauma*, die *Weltstadt* und das *Körperbewusstsein*. Kracauers Beobachtungen zur Gesellschaft der Weimarer Republik entsprechen in vielen Punkten den derzeitigen sozialen Umständen. Jedoch sollten noch zusätzliche Untersuchungen in diversen Fachrichtungen wie die Psychoanalyse durchgeführt werden, um weitere Resultate zu erlangen.