

## Spider-Mans Heldenmaske

### Kampf um Männlichkeit im Superhelden-Genre

Änne Söll und Friedrich Weltzien

Der Film *Spider-Man* kann als Symptom aufgefasst werden. Einerseits lassen sich exemplarisch die Funktionsweisen des Superhelden-Genres ablesen, andererseits steht er für die Popularität, die diese Gattung insbesondere im Hollywood-Mainstream zur Zeit feiert. Es ist bemerkenswert, dass diese Sparte populärkultureller Produktion sich nicht nur seit den ausgehenden 1930er Jahren auf dem Unterhaltungsmarkt halten konnte, sondern in jüngerer Zeit wieder an Bedeutung gewinnt. Noch mehr als im Comicbereich, der allgemein eher schrumpft, gleichwohl aber ältere Serien des Mummenschanz-Genres wie *The Shadow* wieder aufnimmt, hat die filmische Adaption von Comicvorlagen in den vergangenen Jahren deutlich zugenommen. Neben der Fernsehserie *Superman* und den aufwendig produzierten Blockbustern der *Batman*-Filme liefen *The Mask*, *Judge Dredd*, *Daredevil* und weitere *Superhero*-Umsetzungen erfolgreich im Mainstreamkino Hollywoods.<sup>1</sup>

Als historischer Wendepunkt, der den allmählichen Niedergang des Superheldencomics beendete und Reputation wie Auflagenzahlen nachhaltig zu steigern vermochte, gilt Frank Millers *Batman*-Interpretation *The Dark Knight Returns*.<sup>2</sup> Der Superheld erscheint nunmehr vordergründig als unerschütterlich in Moral und körperli-

---

1 Hier als Beispiele die folgenden Filme: *The Hulk* (2003), Regie: Ang Lee; *Daredevil* (2003), Regie: Mark Steven Johnson; *Judge Dredd* (1995), Regie: Danny Cannon (Sylvester Stallone); *The Mask* (1994), Regie: Charles Russell; *Batman and Mr. Freeze: SubZero* (1998), Regie: Boyd Kirkland; *Batman and Robin* (1997), Regie: Joel Schumacher; *Batman Forever* (1995), Regie: Joel Schumacher und *Superman IV: The Quest for Peace* (1987), Regie: Sidney J. Furie.

2 Erschienen 1986 bei DC Comics.

cher Kraft. Hinter dieser Maskerade der Unverletzbarkeit zeigt Miller seinen Batman als zerrissene Figur. Unter der Fassade des *Bat* Kostüms altert der Held merklich. Im allnächtlichen Einsatz gelangt Bruce Wayne, das zivile Alter ego Batmans, an seine körperlichen Grenzen. Er muss sich den Verlust seiner artistischen Überlegenheit eingestehen und mehr und mehr Zuflucht bei seinen technischen *Gimmicks* und *Gadgets* suchen. Gleichzeitig gerät er zunehmend in einen moralischen Konflikt, indem er sein außerhalb des geltenden Rechtes stehendes Vigilantentum nicht prinzipiell vom Handeln der Verbrecher unterscheiden kann, die er doch im Auftrag der Gerechtigkeit – wie auch aus dem Motiv persönlicher Rache für den gewaltsamen Tod seiner Eltern – zu fassen bemüht ist. Der alternde Batman wird sich des Mangels eines demokratischen Auftrags und der Selbstgerechtigkeit seines Wahrheitsbegriffes bewusst.<sup>3</sup>

Auch Superman oder der grüblerische Silver Surfer – Hauptfigur des gleichnamigen Comics – sind in der Folge vor körperlichen Niederlagen und existentiellen Sinnkrisen nicht mehr gefeit. Der wahre Held ist fortan nicht mehr der fraglos Überlegene, sondern der trotz eingestandener Schwächen und angesichts drohender Niederlagen dennoch Handlungsfähige. Zwar gab es auch vor *The Dark Knight* schon Ansätze zu Zweifel und Niederlage des Superhelden, war dann aber nicht aus heroischer Melancholie geboren, sondern aus der Suche nach *Suspense*: Stünde der Sieg des Helden immer fraglos fest, wäre der Aufbau von Spannung unmöglich. Das Gebot von *Suspense* verlangt dann die Installation eines ‚Superschurken‘, der ebenfalls über supernatürliche Kräfte verfügt.

Die Redefinition des (Super-)Helden als leidensfähige Figur mag sich durch die verheerenden Anschläge des 11. September 2001 noch verstärkt haben. Die ersten Reaktionen des Genres, in denen Superman und Kollegen den realen Helden von Feuerwehr, Polizei und

---

<sup>3</sup> Die von Ines Kappert diagnostizierte „Rhetorik des Lamento“ als Kennzeichen männlicher Selbstdarstellung in der jüngeren Literatur als Reaktion auf den „Widerspruch zwischen Phänotyp ‚Mann‘ und Prinzip ‚Männlichkeit‘“ trafe damit auch auf die Superhelden zu; Kappert, Ines. „Die Figur des Mannes in der Krise“. *Jungle World* 44 (2002). Der Niedergang des Actionhelden Ende der 1980er Jahre geht laut Thomas Morsch einher mit dem Ende der Reagan-Ära und hat auch Einfluss auf die Darstellung von Superhelden; vgl. Morsch, Thomas. „Muskelspiele. Männlichkeitsbilder im Actionkino“. *Männer – Machos – Memmen. Männlichkeit im Film*. Hg. v. Christian Hißnauer u. Thomas Klein. Mainz, 2002. 49-74.

Rettungskräften ihren Tribut zollen, lassen zumindest eine weitere ‚Vermenschlichung‘ des Superhelden erwarten. Die Problematik von Verantwortung und Pflichtgefühl gegenüber der Gemeinschaft, die vom Helden ein hohes Maß an persönlichen Opfern fordert, zeigt sich auch in *Spider-Man*.

Auch wenn sich die Renaissance des Genres nicht ausschließlich aus Millers Saat des heroischen Selbstzweifels herleiten lässt, ist doch der Tatbestand einer neuen Wertschätzung des maskierten Helden unübersehbar. Diese Einschätzung gewinnt noch an Nachdruck, wenn das Motiv der Maskerade als leitendes Kriterium der Definition dient. Es zeigt sich dabei, dass das Genre des Superhelden durchaus unscharf begrenzt ist und zahlreiche Übergänge zu anderen Gattungen bietet. Beispielsweise findet sich mit Zorro der maskierte Rächer im Westernmilieu<sup>4</sup>, *The Shadow* und *The Spirit* bewegen sich im Terrain des Kriminalfilms und des *film noir*, *Swamp Thing* oder *The Incredible Hulk* führen in den klassischen Horror- oder Monsterbereich á la *Frankenstein* oder *Dracula*, *Judge Dredd* oder *The Fantastic Four* lassen sich als Science-Fiction lesen. Elemente aus dem Agenten- und Thrillerambiente finden sich ebenso durchgängig wie Comedy- und Slapstick-Anleihen<sup>5</sup> oder Überschneidungen mit Martial Arts, Kriegs- und Actionmovies. Das zeigt sich nicht zuletzt an den Besetzungslisten der Produktionen. Die wichtigsten Protagonisten des 1980er-Jahre-Action-Kinos, Arnold Schwarzenegger und Sylvester Stallone, verkörpern tragende Rollen in *Batman* und *Judge Dredd*. In *Spider-Man*, gespielt von Tobey McGuire, und in der aktuellen Verfilmung von *Daredevil*, gespielt von Ben Affleck, werden jedoch Schauspieler bevorzugt, deren Hauptmerkmal nicht Muskeln sind, sondern vielmehr ihr Charakter als ‚Jungen von nebenan‘. Das neuerliche Interesse am Superheldengenre mag teilweise auch dieser formalen Idiosynkrasie geschuldet sein, die es ermöglicht, in endloser Variation Versatzstücke unterschiedlichster Narration um den Plot einer zentralen Hauptfigur zu gruppieren.

---

4 Neueste Verfilmung mit Antonio Banderas: *The Mask of Zorro* (1998), Regie: Martin Campbell.

5 Popeye, der über die Aufnahme von Spinat zu seinen übermenschlichen Fähigkeiten gelangt, kann als Prototyp des komischen Superhelden angesehen werden.

### *Spider-Man: der Film*

Eingebettet in den Mythos des American-Dream, stellt der Film *Spider-Man* eine Parabel der Mannwerdung dar. Als ‚Junge aus einfachen Verhältnissen‘, der als Waise bei seinem gerade arbeitslos gewordenen Onkel und seiner ihn liebevoll umsorgenden Tante aufwächst, entspricht Peter Parkers Herkunft dem Typus des Superhelden, der gemeinhin ohne leibliche Eltern aufwächst respektive den Verlust der Eltern rächen muss. Sam Raimis Film nimmt Spider-Mans *origin story* auf, die im Genre der Comic-Helden „eine Geburtsgeschichte mit Initiationsaura [ist] und ‚lebensprägenden‘ Rang hat.“<sup>6</sup> Zum Klischee gehört dazu, dass er ein ‚Nerd‘ ist, d. h. sich für Naturwissenschaften interessiert und als Zeichen dafür natürlich eine Brille trägt, die ihm zur endgültigen Erniedrigung im Schulbus zertreten wird. Er ist außerdem ein Hobbyfotograf, was ihm im Verlauf des Films zum Job eines Fotoreporters verhilft: Er fotografiert sich selbst bei seinen Heldentaten. Die Maskierung fungiert in diesen Erzählungen als äußeres Zeichen dieser Verwandlung; als Symbol dafür, dass der Held mit außergewöhnlichen Kräften ausgestattet ist und einer moralischen Mission folgt. So ist Peter Parker, der unscheinbare Teenager von nebenan, zwar ein intelligenter Außenseiter, der, gehänselt von seinen Mitschülern, als sozialer Versager dasteht. Er zeichnet sich jedoch durch einen ausgeprägten Sinn für Gerechtigkeit aus. Er schwärmt für Mary Jane, eine von ihrem Vater misshandelte Mitschülerin und Nachbarin, die ihn zwar besser behandelt als die anderen, aber selbstverständlich die Freundin eines wesentlich potenteren Mitschülers ist.

Bei einem Ausflug in ein Spinnenlabor der Columbia University wird Peter von einer genmanipulierten Spinne gebissen; es dauert keine 24 Stunden, bis er sich in einen muskulösen und mit speziellen Fähigkeiten ausgestatteten Helden ohne Sehschwäche verwandelt hat. Langsam entdeckt und schult er seine Fähigkeiten, übt das Werfen von Spinnennetzen, Klettern an Hauswänden und schwingt sich von einem Gebäude zum nächsten. Im Unterschied zu seinem Comicvorbild produziert Peter Parker im Film sein Netz direkt aus

---

6 Hausmanninger, Thomas. *Superman. Eine Comic-Serie und ihr Ethos*. Frankfurt a. M., 1989, S. 61. Wie bei Superman variiert die *origin story* bei Spider-Man in den unterschiedlichen Comicausgaben.

seinem Körper heraus. Im Comic hat Spider-Man die Netzsubstanz selbst entwickelt und trägt sie in Patronen in seinem Gürtel, die dann durch einen speziellen Netzwurfmechanismus zum Einsatz kommen. Im Film übt der sich wandelnde Peter Parker Netzwerfen in seinem Zimmer.<sup>7</sup>

Peter will seine neue Potenz zunächst zum Geldverdienen beim Wrestling nutzen, d. h. für den Erwerb eines Sportwagens, mit dem er seine Angebetete zu beeindrucken gedenkt, muss aber durch den Mord an seinem Onkel bald erkennen, dass er die moralische Verpflichtung hat, seine übermenschlichen Fähigkeiten in den Dienst der Menschheit zu stellen. Kurz vor seinem Tod spricht Onkel Ben dann auch die bedeutungsschwangeren Worte, die zum Motto von Spider-Man werden sollen: „These are the years when a boy changes into the man he is gonna become for the rest of his life. Just be careful who you change into. [...] With great power comes great responsibility.“

Spider-Mans Gegenspieler, Norman Osborn, ein ehrgeiziger Wissenschaftler, der von den Vorstandsvorsitzenden seiner Firma aufs Abstellgleis geschoben wird, verwandelt sich durch einen verantwortungslosen Selbstversuch mit genmanipulierten Substanzen in den „Grünen Kobold“, einem von Hass und Rache getriebenen fliegenden Ungeheuer.<sup>8</sup> Osborns Mutation wird als eine schizophrene Persön-

---

7 In Kombination mit seinen Bewegungen des Handgelenks erinnert die klebrig-weiße Substanz, die er mit Schwung über sein gesamtes Mobiliar verteilt, an masturbatorische Ergüsse.

8 Beide Verwandlungen, Peter Parkers und Norman Osborns, werden durch das Eindringen genmanipulierter Stoffe in ihre Körper initiiert. Osborns Selbstversuch ist allerdings durch Ehrgeiz und Selbstüberschätzung motiviert, Peters Mutation basiert auf einem ‚zufälligen‘ Spinnenbiss. In den Verwandlungen mit unterschiedlichem Ausgang – Peter wird zum Retter der Menschheit, Osborn zur Bedrohung – ist auch eine moralische Metapher für die Anwendung der Genforschung enthalten. Nur Menschen, die von vornherein ein intaktes moralisches Wertesystem besitzen, werden verantwortungsvoll mit neuen bio-technischen Möglichkeiten umgehen können. Der korrupte Kapitalismus (und der ebenso undurchschaubare Staat, symbolisiert durch die Militärs, mit denen Osborn kooperiert) mit seinem skrupellosen Gewinnstreben wird die Möglichkeiten der Genforschung missbrauchen. Es wird also keine generelle Kritik an der (Gen-)Forschung geübt, sondern an die Verantwortung des Einzelnen appelliert. Im Original von 1963 wird Peter Parker von einer radioaktiv verstrahlten Spinne gebissen. Dass die Atomenergie von der Gentechnologie abgelöst wird, zeigt, dass die Gentechnologie mittlerweile die Technikfolgedebatte dominiert und als Bedro-

lichkeitsstörung dargestellt: Seine ‚böse‘ Charakterseite übernimmt nicht sofort die ganze Person, so kann er auch seinen ‚wahren‘ Charakter gegenüber seinem Sohn Harry verbergen. Nach dem Highschool-Abschluss zieht Peter Parker mit Harry Osborn zusammen, der mittlerweile Mary Janes Freund ist. Peter alias Spider-Man jagt weiterhin Verbrecher, darunter auch den Grünen Kobold, der ihm – ganz nach Al Capones Motto „if you can’t beat him, meet him“ – ein Kooperationsangebot macht, was Spider-Man jedoch angewidert ablehnt. Zum Showdown zwischen Spider-Man und dem Grünen Kobold kommt es, als Osborn Peter als Spider-Man erkennt und klar wird, dass Mary Jane ihre Zuneigung neuerdings Peter Parker zuwendet. Osborn/der Grüne Kobold will nun persönliche Rache an Peter/Spider-Man üben und bedroht zuerst dessen Tante May, dann Mary Jane. Im finalen Faustkampf der beiden erkennt Spider-Man Osborn hinter der Maske des Grünen Kobolds, lässt sich aber nicht von ihm hinters Licht führen, sondern macht kurzen Prozess, indem er ihn durch sein eigenes Fluggerät aufspießen lässt. Die nächste Filmfolge vorbereitend, schwört Harry während der Beerdigung, nichtsahnend vom Doppelleben seines Vaters, Rache an Spider-Man, ohne dass er die Identität des besten Freundes ahnt. Anders Mary Jane: sie weiß um Peters Leben als Held und gesteht ihre Liebe zu ihm, die Peter Parker, wissend um seine „große Verantwortung“, nicht erwidern kann.

## Superhelden

Zur Definition der Gattung sollen hier vier Aspekte hervorgehoben werden, die sich als kleinster gemeinsamer Nenner finden lassen: Zum ersten zeigt sich stets ein metamorphotisches Element der Verwandlung, das den ‚gewöhnlichen‘ Protagonisten in den Superhelden transformiert. Darunter lässt sich sowohl ein Initiationsereignis verstehen als auch die je aktuelle Maskierung als Superheld.<sup>9</sup> Diese

---

hung bzw. positive Möglichkeit wissenschaftlicher Forschung wahrgenommen wird.

<sup>9</sup> Im Falle von Spider-Man wäre die Initiation der Spinnenbiss, bei Batman das traumatische Erlebnis des Mordes an seinen Eltern, bei Superman die Landung des außerirdischen Kindes auf der Erde. Bei anderen Superhelden ist die Verwandlung auf missglückte biochemische Experimente, atomare Strahlung oder

Metamorphose vermittelt zwischen zumindest zwei differenzierbaren Identitäten des Protagonisten.<sup>10</sup> Zweiter Aspekt ist ein soziales oder gar missionarisches Element. Der Held ist nicht nur in der Lage, er ist auch stets gefordert, handgreiflich zu werden. Sei es ein penetranter Rechtsempfinden im Sinne eines *serve and protect* oder ein beständiges Verlangen, erlittenes Unrecht zu kompensieren: Als Einzelgänger definiert sich der Superheld als Kämpfer für die Sache der Gerechten. Es versteht sich, dass dieser angemäße Auftrag nur bei einer fraglosen und unproblematischen Scheidung von Gut und Böse funktioniert.

Zum dritten ist die Superhelden-Identität durch eine Hypermaskulinität gekennzeichnet, die zumindest im Falle von Spider-Man und Superman in sprechendem Gegensatz zur Knabenhaftigkeit der Alltagsexistenz steht.<sup>11</sup> Diese übersteigerte Männlichkeit äußert sich nicht nur in körperlichen Attributen und athletischen Anlagen, sondern insbesondere auch in ihrer Handlungsfähigkeit: Wo dem Gewöhnlichen die Hände gebunden sind, ist der Übergewöhnliche immer in der Lage, initiativ zu werden. Schließlich findet sich als viertes stets ein Moment des sexuellen Dilemmas. Clark Kent begehrt Lois, die aber ist nur an Superman interessiert. Eine ähnliche Kons-

---

die Abkunft aus extraterrestrischem Genom zurückzuführen. – Die jeweilige Aktualisierung der potentiellen Superhelden-Identität im *regular guy* der Alltagsidentität erfolgt meist durch ein Umkleiden unter Ausschluss der Öffentlichkeit. Während bei Superman oft schon die enorme Geschwindigkeit, die das menschliche Wahrnehmungsvermögen überfordert, für eine solche Privatsphäre sorgt, muss sich Spider-Man zumindest ins Nebenzimmer zurückziehen, Batman gar sein Bathöhle aufsuchen, in der er seine Montur und Waffen lagert. Bei anderen Superhelden geschieht die Verwandlung auch unwillentlich, so etwa wird The incredible Hulk zu einem großen grünen Wesen, wenn er sich ärgert oder sonst wie unter Stress gerät.

- 10 Beispiel für eine Superheldenfigur, die ohne ein ‚ziviles‘ Alter ego auskommt, ist der Silver Surfer. Er interagiert allerdings in einem intergalaktischen, quasi olympischen Umfeld mit anderen Extraterrestriern und besucht nur gelegentlich die Erde. Aber auch diese Figur ist mit einer schizoiden Persönlichkeit ausgestattet: So ringt er etwa mit seinem ‚bösen Ich‘, um sich schließlich mit ihm zu vereinen; *The Silver Surfer. My Enemy, Myself!* Marvel Comics Nr. 64, April 1992.
- 11 Clark Kent, der ‚zivile‘ Superman, ist ein kleiner Reporter, der seine Superkräfte hinter betonter Tollpatschigkeit verbirgt, während Peter Parker ein pubertierender, schüchternen Schüler ist. Einzig Bruce Wayne, alias Batman, gibt als millionenschwerer Playboy auch im Alltag eine vergleichsweise maskuline Erscheinung ab.

tellation zeigt sich in *Spider-Man*.<sup>12</sup> Batman wird gar eine homoerotische Note attestiert, die unter Hinweis auf wechselnde Freundinnen zu widerlegen gesucht wird.<sup>13</sup> Auf unterschiedliche Weise verhindert das Doppelleben des Superhelden die harmonische, bürgerlich-familiäre Beziehung, nach der er sich gleichwohl sehnt.

### Männer: Opfer – Täter – Helden

Wenn sich im Superheldengenre Männlichkeit einerseits über das Verhältnis zu Frauen herstellt, dann sind es andererseits die Beziehungen der Männer untereinander, die zur Definition heldenhafter Männlichkeit beitragen. So sind im Film *Spider-Man* unterschiedliche Formen von Männlichkeit dargestellt, die zueinander in Konkurrenz stehen und um gesellschaftliche Geltung und Dominanz bemüht sind. Alle stehen sie in Beziehung zum neo-kapitalistischen System der Vereinigten Staaten, das zum einen durch die Institutionen des Staates, hier durch das Militär, und zum anderen durch die Macht der Großkonzerne (im Film: Oscorp) geprägt ist. Hinzu kommt die Rolle der Medien, die in Form der Regenbogenpresse mit ihren korrupten Verlegern als weiterer gesellschaftlicher Machtfaktor dargestellt werden. Peter Parkers Sonderrolle als Spider-Man beruht darauf, frei von diesen Machtfaktoren agieren zu können und einem eigenen moralischen System zu folgen, das durch seine Erziehung und Herkunft klar im Mythos des einfachen Arbeiters verankert ist. Durch den gerade arbeitslos gewordenen Onkel, der als Elektriker bei einem großen Unternehmen angestellt war, wird deutlich gemacht, auf wessen Kosten das moderne neoliberale System in Gang gehalten wird. Der ‚einfache Arbeiter‘ wird als entmachtet, d. h. als Opfer, zugleich jedoch als moralisch korrekt und vom System als nicht korrumpiert dargestellt. Entsprechend dem amerikanischen Mythos, wonach die

12 Wir beziehen uns hier ausschließlich auf die Verfilmung. In den Comicvorlagen werden unterschiedliche Biographien von Peter Parker und seinem Liebesleben vorgestellt, dem es in mancher Version durchaus vergönnt ist, eine Beziehung zu Frauen zu führen. Das Gleiche gilt für Batman.

13 Frederic Wertham macht als Erster warnend auf den Umstand aufmerksam, dass Batman und Robin eine vermeintlich homosexuelle Beziehung führen; Wertham, Frederic. *Seduction of the Innocent*. London, 1955; vgl. auch Brooker, Will. *Batman Unmasked. Analyzing a Cultural Icon*. London u. New York, 2000.



Verantwortung in den Händen des Einzelnen liegt, wird als Lösung allerdings keine Solidarisierung der Arbeiterschaft vorgeschlagen, sondern die Machtausübung eines einsamen Superhelden, der die Untaten der Gesellschaft nach seinen eigenen moralischen Maßstäben richtet.

Folgt man dem Modell des Soziologen Robert W. Connell, der von unterschiedlichen, miteinander konkurrierenden Formen von Männlichkeit ausgeht, dann wird gerade in *Spider-Man* der Kampf zwischen den sich ausdifferenzierenden hegemonialen Männlichkeitsentwürfen umso deutlicher. Beispielhaft dafür ist der Konflikt zwischen Osborn, dem Wissenschaftler, und dem Militär, den man nach Connell innerhalb der hegemonialen Männlichkeit der dominanten Klassen als ein Beispiel für die „Spaltung zwischen einer Männlichkeit, die sich um interpersonale Dominanz organisiert, und einer, die sich um Wissen und Sachverstand organisiert“,<sup>14</sup> sehen kann. Hilflose Opfer dieses Konfliktes sind, wie erwähnt, die Männer der arbeitenden Klasse, deren Werte im Kampf gegen Habgier und Ungerechtigkeit vom Superhelden verteidigt werden. Verschiedene an unterschiedliche Klassen gebundene Modelle von Männlichkeit stehen demnach in Konkurrenz zueinander, wobei die Fiktion einer ‚echten‘, an die Werte des kleinen Mannes gebundene Männlichkeitsform aufrechterhalten wird.

### Böse Maske – Gute Maske

Die entscheidende Frage ist nun: Was macht die Maskierung des Superhelden notwendig? Weshalb kann diese hypertrophe Form von Maskulinität nicht auf andere Weise als über eine Maskierung inszeniert werden?

Als Peter Parker sich zum ersten Mal seine selbst gestrickte Maske überzieht, betritt er eine tobende Boxkampfarena, in der er sich mit Hilfe seiner neu erworbenen Superkräfte für 3000 Dollar gegen einen aufgepumpten Preisboxer behauptet. Das selbst entworfene Kostüm besteht aus einem rot-blauen, einem Pyjama ähnlichen Sportanzug aus Jersey, auf das Peter alias Spider-Man in Brusthöhe

14 Connell, Robert W. „The Big Picture‘. Formen der Männlichkeit in der neueren Weltgeschichte“. *Widersprüche* 56/57 (1995): 23-45, S. 37.

mit Hilfe einer Schablone eine Spinne in ihrem Spinnennetz gesetzt hat. Über sein Gesicht hat er eine rote Strickmaske gezogen, aus deren ovaler Öffnung er das Geschehen beobachten kann. Im Laufe der Erzählung wird sich diese Maskerade perfektionieren: Am Tag nach seinem Highschoolabschluss schlüpft Spider-Man in einen rot-blauen Ganzkörperanzug aus hautengem matt schimmernden Lycra (Abb. 1). Das rote Ober- und Strumpfteil wird von einem silbernen Spinnennetz überzogen, dessen Zentrum sich zwischen seinen Augen befindet. Wie ein Relief legt es sich auf Peters Körper, der durch das Kostüm vollkommen eingeschlossen ist. Die kleine Spinne sitzt nicht im Zentrum des Netzes, sondern in der Mitte seiner Brust, ein weiteres Spinnenemblem ist auf seinem Rücken zu sehen. Rechts und links vom Netzzentrum sind dreieckige, graue und undurchsichtige Augenformen angebracht, die seine eigenen Augen ersetzen und die Kassettenaugen von Insekten nachahmen. Sein Gesicht wird dadurch auf die Augen reduziert, andere (menschliche) Merkmale wie Mund und Nase verschwinden hinter dem roten Stoff. Zudem verflacht das Netz die Gesichtszüge und ordnet wie ein Koordinatensystem alles andere der Vernetzung unter. So hat sich auf seinen Körper eine zweite, hermetisch abgeschlossene Haut gelegt, die passend zu seinen neuen spinneninduzierten Fähigkeiten (Springen, Klettern, Netzespinnen etc.) das tierische Vorbild aufruft. Sein jugendlicher Körper mutiert zu einer flexiblen Kampfmaschine, und das neue Kostüm verbildlicht zudem das Verlassen der jugendlichen Welt und seinen Eintritt in das Universum der Erwachsenen.

Spider-Mans Gegenspieler, Norman Osborn, legt ebenfalls eine Ganzkörpermaske an. Diese schmiegt sich jedoch nicht an seinen Körper, sondern fungiert wie eine Rüstung, die seinen Körperumfang vergrößert und schützt. Sein Kampfanzug besteht aus einzelnen Muskelschilden von grün schimmerndem Metallimitat und unterteilt mit Hilfe von scharnierähnlichen Verbindungsteilen den Körper in seine Glieder. Er erhält einerseits etwas Roboterhaftes, andererseits erinnert er durch seine grüne Oberfläche auch an ein (giftiges) Insekt. Der Kopf wird von einem Helm bedeckt, der am Hinterkopf aerodynamisch in die Länge gezogen ist und dessen Augenöffnungen mit gelbem, durchsichtigem Plastik besetzt sind. Im Gegensatz zu Spider-Man hat Osborns Maske eine Mundöffnung, die das Maskengesicht zu einem zähnefletschenden Ungeheuer werden lässt.

Osborns Kampf mit seinem zweiten Selbst findet bezeichnenderweise vor einem Spiegel statt, der sich in seinem Appartement voller ethnologischer Masken befindet. Während ihm die Stimme des *voice-overs*, „power beyond your wildest dream“ offeriert, fungieren die ‚wilden Masken‘ unterschiedlicher Herkunft als ein bedrohliches Symbol seiner Ich-Teilung. Mit Hilfe von Masken indigener Kulturen wird hier auf die Vorstellung zurückgegriffen, besonders ‚wilde‘ Gesichtsmasken führten ein Eigenleben, welches negativ konnotiert und als Bedrohung zu werten ist. Wenn am Ende von Osborns Verwandlung die Maske seines Kampfanzuges in seine Maskensammlung eingereiht wird und direkt zu ihm zu sprechen scheint, dann ist das Urteil über die Irrationalität, Unkontrollierbarkeit und Gefährlichkeit ‚fremder Kulturen‘ gleich mit gefällt.

Peter Parkers hermetisch abgeschlossener Lycra-Anzug steht hingegen nicht in Verbindung mit der bedrohlichen Macht ‚fremder Kulturen‘, sondern kann in die westliche Tradition athletischer Sportkleidung (z. B. Anzüge von Radrennfahrern oder Gymnastikkleidung generell) gestellt werden. Seine ‚natürliche‘ Muskelkraft wird betont, der Anzug lässt ihn jedoch nicht zum bloßen Muskelmann eines mittlerweile überholten Actionkinos werden, sondern assoziiert ihn mit einem zeitgenössischen Körperideal, das Thomas Morsch so treffend als das „diffuse Ideal einer geschmeidigen, auf natürliche Weise gesunden ‚probiotischen‘ ‚Light‘-Existenz“<sup>15</sup> beschreibt. Der Unterschied zum klassischen Actionhelden wird in seinem ersten Kampf im Wrestling-Ring durch seine selbst gemachte Verkleidung im Stile jugendlicher Protestbewegung – hierfür steht besonders die Sturmhaube mit Augenschlitz – noch ironisch betont, erfährt jedoch durch seinen späteren, eng anliegenden Ganzkörperanzug eine entscheidende, seinen Status als Superhelden affirmierende Wendung. Sein Körper ist nicht wie beim Actionhelden – z. B. bei den Figuren von Stallone oder Schwarzenegger – durch ‚harte Arbeit‘ gestählt, sondern erfährt eine magische Wandlung, die in übernatürliche bzw. übermenschliche/tierische Kräfte mündet. Physische – und das heißt hier: männliche – Kraft wird zu etwas Symbolhaftem, das im Kampf bewiesen und moralisch verankert werden muss.

---

15 Morsch (Anm. 3), S. 63.

## Die Maske als Marke

Wie auch beim Zweikampf handelt es sich bei der Maskierung des Superhelden um eine spezifische Form männlicher Inszenierung, was auch durch das markante Fehlen weiblicher Superheldinnen, denen auch nur annähernd eine Bedeutung wie ihren männlichen Kollegen zukäme, belegt wird.<sup>16</sup> Die vier Aspekte der Definition des Superheldengenres – das metamorphotische Element, der Kampf für die gerechte Sache, die Hypermaskulinität und das sexuelle Dilemma – können Hinweise auf die Funktion und die Notwendigkeit der Maskierung zur Inszenierung von Männlichkeit geben, indem sie mit dem Phänomen der Verkleidung verbunden werden.

Die Maske macht die Metamorphose des Helden deutlich sichtbar, wobei in der Schwebelage bleibt, welche der beiden Identitäten die ‚wahre‘ ist: Verbirgt der ungeschickte und schüchterne Tollpatsch seine außergewöhnlichen Kräfte, oder ist der Superheld nur ein gewöhnlicher Mann im Mummenschanz? Damit wird die Maskerade gewissermaßen zum Zeichen eines Dienstzustandes, so wie die Uniform<sup>17</sup> aus einem Durchschnittsmenschen einen Polizisten mit Sonderrechten und -befugnissen machen kann. Gleich einer singulären paramilitärischen Uniform lizenziert sie ihren Träger und ermächtigt

---

16 Es gibt zwar weibliche Protagonisten im Genre, sie aber agieren meist nur als Assistenzfiguren der männlichen Helden. Supergirl dient gelegentlich als weibliche Ergänzung zu Superman, zur Schar wiederkehrender Gegner Batmans gehört Catwoman, auch bei den Fantastic Four findet sich eine Heldin. Eigene Serien um Superheldinnen haben aber offensichtlich wenig Bestand, wie beispielsweise die Einstellung von *Glory* aus dem Hause Awesome nach wenigen Nummern 1996 belegt. Langlebigere Heldinnen wie Barbarella oder Vampirella sind hingegen nicht ohne weiteres dem Genre zuzurechnen. Andere Figuren, etwa Elektra, erreichen bei weitem nicht die Popularität ihrer männlichen Pendanten, obgleich auch sie über optimierte sexuelle Primärreize verfügen. – Eine weitere Facette ‚männlicher Maskerade‘ kommt im Superheldengenre kaum zum Tragen: die Verkleidung weiblicher Protagonistinnen als männliche Figur. Zur Geschichte männlich maskierter Frauen vgl.: Mondini, Daniela u. Marianne Koos (Hg.). *Tomboys. Que(e)re Männlichkeitsentwürfe*. Frauen Kunst Wissenschaft 33 (2002); Friedrich, Annegret. „Männliche Maskeraden in der Portraitmalerei des 18. Jahrhunderts“. *Frauen Kunst Wissenschaft* 33 (2002).

17 Die Nähe der Superheldenmaskierung zur Uniform zeigt v. a. Superman, der während des Zweiten Weltkriegs in den Comics gemeinsam mit amerikanischen Soldaten kämpft oder im Anschluss an den 11. September 2002 Polizisten und Feuerwehrleuten Tribut zollt.

ihn zur Anwendung von legitimer Gewalt.<sup>18</sup> Da es sich aber nicht um eine Uniform handelt, die mehrere Individuen in identische Personen des öffentlichen Rechts verwandelt, sondern um eine ‚selbst gemachte‘ Verkleidung, weist das Kostüm als Einzelstück auch auf die Selbstermächtigung seines Trägers hin.

Neben ihrer zeichenhaften Wiedererkennbarkeit streicht die Superheldenmaskierung auch maskuline körperliche Merkmale heraus. Wie man am Beispiel Spider-Mans erkennen kann, betont sie wie eine zweite Haut die athletische Gestalt und steht damit für ein Bild patriarchalischer Handlungsfähigkeit ein. Sie verwandelt den kontingenten realen Leib in ein idealtypisches Bild von Männlichkeit. Diese Inszenierung als ‚Bild von einem Mann‘ zeitigt unterschiedliche Wirkungen. Innerhalb des narrativen Kontextes dient dies der martialischen Lebensführung in ihrer apotropäischen Funktion. Als eine Art Kriegsschmuck mag die Hypertrophierung den Gegner wie den Zuschauer bannen – oder doch zumindest beeindrucken. Gleichzeitig führt sie zu einer Erotisierung der Figur, die eine Anziehungskraft auf die übrigen, insbesondere weiblichen Protagonisten des Geschehens ausübt. Dieser Attraktivität des Super-Mannes ist nicht zuletzt das erotische Dilemma geschuldet, dem die Superhelden ausgesetzt sind. Denn einerseits können sie mit Rücksicht auf ihr *Incognito* keine intime Beziehung zulassen, andererseits käme ein sexueller Akt, der eine Entkleidung von der ermannenden Haut erfordern würde, einer symbolischen Kastration gleich. So bleibt es in *Spider-Man* beim simplen Kuss.

Auch auf der Betrachterebene ist die Erotisierung durch die Maskerade von Belang. Sie bindet als Objekt der Begierde weibliche wie männliche Konsumentengruppen.<sup>19</sup> Zusätzlich bietet sie die Möglichkeit zur Identifikation, indem in der Imagination der Selbstermächtigung Genugtuung für narzisstische Kränkungen phantasiert werden kann. Darüber hinaus garantiert das Kostüm innerhalb der seriellen Struktur von Comics wie von Filmen die Konstanz des

18 Insbesondere im Falle Batmans dient sie zusätzlich als Panzerung, die ihren Träger schützt, und übernimmt damit auch die Funktion einer Rüstung. Das Vorbild römischer Prunkrüstungen, die etwa Gesicht und Muskulatur des Rumpfes idealisieren, ist deutlich erkennbar.

19 Zur Geschichte der *queer readings* von Superhelden seit den 1950ern vgl.: Brooker (Anm. 13). Hier wird auch auf die Identifizierung heterosexueller Männer mit der außergewöhnlichen Maskulinität des Helden hingewiesen.

Produktes und eröffnet über die emblematische Wirkung weitreichende Merchandisinghorizonte, wie sie in der Werbung über Signets oder Markenzeichen erreicht werden.<sup>20</sup>

Die Maske des Superhelden lässt sich zusammenfassend in dreifacher Hinsicht als ‚Marke‘ verstehen. Einerseits stellt sie eine Marke im Sinne einer Lizenz dar: eine Polizeimarke, ein *badge*. Zweitens markiert sie als Signifikant, als Zeichen, den ‚wahren Mann‘ im Gegensatz zur kontingenten ‚realen‘ Person. Marke ist hier im Sinne der Markierung eines Ortes inszenierter idealer Maskulinität gemeint. Und schließlich stellt sie eine Marke im Verständnis einer geschützten Trademark, eines Handelsproduktes dar. Die Wiedererkennbarkeit, ihre Reproduzierbarkeit, ist Merkmal aller drei Formen der ‚Marke‘.

Die Maske des Superhelden ist daher keine Camouflage, sie ist nicht die Tarnkappe Siegfrieds, die ihn im Kampf mit Brunhilde unsichtbar macht. Sie funktioniert auch nicht wie die Verkleidung des Odysseus, der im Gewand eines Bettlers als einziger die Prüfungen besteht, um seine Frau Penelope zurückzugewinnen. Obgleich auch diese beiden Beispiele Maskierungen vorführen, die ihre Träger ermächtigen, ihre Männlichkeit performativ unter Beweis zu stellen, indem sie die Frau erringen und den Gegner vernichten, funktionieren sie über das Motiv des Verbergens.<sup>21</sup> Vielmehr ähnelt die Larve des Helden den Maskierungen anderer klassischer ‚Superhelden‘, etwa der Löwenhaut des Herkules oder der Haarpracht des Samson,<sup>22</sup> die den Heroenstatus ihrer Träger überhaupt erst enthüllen oder wie

20 Als Gegenbeispiel kann die Serie der James-Bond-Filme dienen, die mit wechselnden Schauspielern auch ohne Maskerade (vom Smoking abgesehen) durchgängig einen niemals alternden Helden installiert hat.

21 Ein ganz anders geartetes Motiv männlicher Maskierung zeigt sich in der Episode der *Ilias*, während der sich Achill in Frauengewändern verkleidet vergeblich dem Kriegsdienst zu entziehen versucht. Die ‚wahre‘ Männlichkeit des Helden erweist sich hier als nicht maskierbar. Auch der zentrale Topos der *Ilias*, der Einsatz des trojanischen Pferdes, wäre auf Implikationen des Maskenmotivs hin zu befragen.

22 Auf diese beiden Vorbilder beruft sich bereits Jerry Siegel, der gemeinsam mit Joe Shuster 1938 Superman erfindet, freilich ohne dabei auf die Frage der Maskierung einzugehen; vgl. Hausmanninger (Anm. 6), S. 60. Die historischen Bedingungen im Augenblick der Erfindung der Superhelden spiegeln auch Männlichkeitsideale wider, die im faschistischen Europa gepflegt wurden; vgl. Mosse, George L. *Das Bild des Mannes. Zur Konstruktion der modernen Männlichkeit*. Frankfurt a. M., 1997, S. 203 ff.

im Falle Samsons sogar begründen. Als ein weiteres historisches Beispiel der Inszenierung von Männlichkeit durch Maskerade kann der nordische Krieger-Mythos des ‚Berserkers‘ gelten, der „in Ekstase mit übermenschlicher Kraft kämpft und nach Volksmeinung unverwundbar ist.“<sup>23</sup> Die Bezeichnung ist dabei nicht seiner kriegerischen Fähigkeiten oder dem Phänomen der Unverwundbarkeit entlehnt, sondern seiner Maske: *Ber-serkr* bedeutet ‚der im Bärenkleid‘.<sup>24</sup> Die Maske macht den Mann als Mann kenntlich. Sie ist dabei mehr als eine narrative Strategie der Bezeichnung, denn sie ist stets ein Kleidungsstück, ein am Körper zu tragendes Accessoire, sie funktioniert nach Maßgabe des Bildes, nicht des Begriffes.

Die Maskerade der Superhelden macht nicht unsichtbar, sie macht sichtbar. Die Männlichkeit der Superhelden besteht nicht trotz oder unter der Maske – ihre ideale Maskulinität besteht in der Maske. Männlichkeit entsteht erst aus der performativen Inszenierung von Maskerade: Peter Parker ist in dem gleichen Sinne verummter Spider-Man, wie Spider-Man der aufgeputzte Peter ist. Ohne essentielle, vorgängige, stabile Männlichkeit erzeugt sich diese in der doppelten kulturellen Praxis des Umziehens: der Loser als verkleideter Superhero, der Übermensch als maskierter Versager.<sup>25</sup> Die zweifache Identität des Superhelden macht die Strategie der Erzeugung von Männlichkeit erkennbar.

---

23 Kluge, Friedrich. „Berserker“. *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*. Berlin u. New York, 1989, S. 76.

24 Die etymologische Unklarheit des ‚ber‘, dessen Deutung zwischen ‚Bär‘ und ‚bar‘ –, ‚der des Kleides Bare‘ = ‚der Nackte‘; vgl. Kluge (Anm. 23) – unentschieden ist, scheint die Ambivalenz des Superheldenkostüms zwischen Entblößung der athletischen Muskulatur und Verschleierung der bürgerlichen Identität zu reflektieren. – Auf den Zusammenhang von Tiermaske und einer archaischen Vorstellung von Männlichkeit in der modernen Gesellschaft weist hin: Faludi, Susan. *Backlash. Die Männer schlagen zurück*. Hamburg, 1995, S. 411.

25 Als einer der ersten Autoren begreift Paul Hoch Männlichkeit als Maskerade ohne fassbare Essenz: Hoch, Paul. *White Hero – Black Beast*. New York, 1979, S. 94 ff. Maske wird hier verstanden als „the pose of a socially approved white hero type masculinity“, die, in freudianischer Diktion, zum Selbstschutz vor einer feindlichen Umwelt angelegt wird.

## Maske und männliche Identität

Die drei von Chris Holmlund vorgeschlagenen Differenzierungen der männlichen Maskerade scheinen auf das Genre der Superhelden nicht zu passen. „Dressing up (embellishment) – putting on (parody, critique) – stepping out (affirmation, contestation)“<sup>26</sup> haben jeweils eine feste Referenzgröße, von der aus sich verkleidet wird. Anders als die Theorie von Weiblichkeit als Maskerade, wie sie sich bei Joan Riviere formuliert findet, ist die Maskierung der Superhelden kein Vorschützen, kein Vortäuschen einer angenommenen *Persona* im Sinne antiker Theatermasken. Sie ist vielmehr der Ausdruck einer tatsächlich gelebten Persönlichkeit, sie ist Zeichen einer Identität. Der Superheld ist identisch mit seiner Maskerade und geht voll in ihr auf. Das beständige Springen zwischen den möglichst kontrastreichen Identitäten von Superheld und Außenseiter macht deutlich, dass die Maskerade nicht Maskierung von etwas Darunterliegendem ist, sondern sich in jedem Zustand selbst bedeutet. Wäre die Maske stabil – wäre sie nicht je durch ein Alter ego kontrastiert –, bestünde nicht der aktive Aspekt des Maskierens. Im Umkleiden bedeutet die Entmannung Spider-Mans immer die Ermannung Parkers und umgekehrt. Männlichkeit erweist sich damit als instabiler Zustand.

Mehr als Hut und Stiefel im Western oder Trenchcoat und Zigarette im Krimi ist die Heldenmaske nicht nur Kostüm oder Staffage, sondern Marke als Auftrag und Rahmen. Dies wird auch durch den Umstand betont, dass Muskulatur und Maskerade in einem engen Zusammenhang stehen. Wie bei einer Verpuppung repräsentiert die zweite Haut des Heldentrikots weniger einen Überwurf als ein Körperteil. In deutlichem Kontrast zur lässigen Alltagskleidung Peter Parkers, die seinen Körper verbirgt, macht das Spider-Outfit seine athletische Konstitution nicht nur sichtbar, sondern betont sie noch durch geeignete Mittel. Ernst van Alphen macht darauf aufmerksam, dass – vergleichbar zur Konstruktion von Männlichkeit im Bodybuilding – Männlichkeit in Werken Francis Bacons „is foregrounded as a convulsive masquerade.“<sup>27</sup> Körper und Maske gehen ineinander über. Im Gegensatz zum mit Anabolika stimulierten *body* als universellem

26 Holmlund, Chris. „Masculinity as Multiple Masquerade. The ‚mature‘ Stallone and the Stallone clone“. *Screening the Male: Exploring Masculinities in Hollywood Cinema*. Hg. v. Stephen Cohan u. Ina Rae Hark. London, 1993. 213-229.

27 Alphen, Ernst van. *Francis Bacon and the Loss of Self*. London, 1992, S. 175.



Schwellkörper des Actionkinos der 1980er Jahre aber wird im aktuellen Superheldenfilm die Maske zur digital designten Oberfläche des wellness-optimierten Heroenleibes. Anstelle der bis zur ‚affektlosen Maske‘ hypertelisch trainierten Muskulatur definiert hier die Maskierung den männlichen Körper als Special Effect.

Die Spezifika der Maskerade werden auf diese Weise zu den Bestimmungen von Männlichkeit: erstens die Aktivität der Selbstsetzung im metamorphen Wandel zwischen Knabe und Mann, zweitens die soziale Verantwortung als kämpferische, ja gewaltsame Handlung und drittens der erotische Komplex zwischen Heterosexualität und zwischenmännlicher Konkurrenz.

Innerhalb dieser Definition von Männlichkeit besetzt der Superheld einen Idealtypus. Seine Identität ist zwar durch die Initiation gerahmt, muss aber innerhalb dieser Grenzen hart errungen werden. Sein Gegenbild ist nicht das grundsätzlich Andere, etwa das Weibliche, wie es Klaus Theweleit nahe gelegt hat,<sup>28</sup> sondern – wie in *Spider-Man* zu erkennen – es sind alternative Entwürfe von Männlichkeit, beispielsweise die knabenhafte Verantwortungslosigkeit oder eine ‚böse‘ Männlichkeit in Form gewissenloser Geschäftsmänner, Militärs oder Wissenschaftler.<sup>29</sup> Der Ausweg aus dem erotischen Dilemma ist nicht der geglückte Vollzug von Sexualität, sondern Peter Parker genügt sich im Bild des begehrten Heroen. Insofern besteht die Maskulinität Spider-Mans weder in der Erfüllung der erträumten Beziehung zu Mary Jane noch in der Übernahme der Vaterrolle von seinem Onkel und auch nicht in einer Karriere nach dem Vorbild Norman Osborns, sondern im Heraustreten aus den Verhältnissen von Mann und Frau bzw. Vater und Sohn. Männlichkeit erweist sich nicht in der Erfüllung eines gesellschaftlich definierten Klischees, sondern in der Emanzipation und der autonomen Positionierung außerhalb von Recht und Ordnung – jede soziale Verpflichtung wird nur als Selbstverpflichtung übernommen. Der finale

28 Theweleit, Klaus. *Männerphantasien I. Frauen, Fluten, Körper, Geschichte*. Reinbek bei Hamburg, 1980, S. 311 ff.

29 Norman Bryson weist in seiner Entwicklung des Begriffs der maskulinen Maskerade darauf hin, dass Männlichkeit sich nicht notwendig über den voyeuristischen Blick auf die Frau konstituiert, wie Laura Mulvey es dargestellt hat, sondern vielmehr über zwischen-männliche Beziehungen. Bryson, Norman. „Géricault and ‚Masculinity‘“. *Visual Culture. Images and Interpretations*. Hg. v. Norman Bryson. Hanover u. London, 1994. 228-259.

Showdown des *Spider-Man*-Films zeigt, dass der ‚richtige‘ Mann nicht den Mechanismen institutioneller Rechtsprechung vertrauen kann, sondern nur im archaischen Ritus des ‚Mann gegen Mann‘ zur gültigen Selbstdefinition gelangt.<sup>30</sup>

Die Frage, ob denn auch ein böser Mann ein Mann sei, kann sich nur im Kampf klären.<sup>31</sup> Da zeigt sich, dass die Macht des guten Mannes der Hinterhältigkeit des Verschlagenen überlegen ist: In der Identität von Person und Maske liegt die eigentliche Kraft von *Spider-Man*. Maskierung im Sinne des ‚etwas im Schilde führen‘ schwächt die Kampfkraft seines Gegenspielers, beraubt ihn aber nicht seiner Maskulinität. Männlichkeit ist in diesem Verständnis keine absolute Größe, es gilt nicht die Alternative Mann oder Nicht-Mann, sondern ein relatives Verhältnis von besserer und schlechterer Verkörperung von Maskulinität. ‚Mann’s genug sein‘ ist hinreichendes Kriterium geglückter Selbstsetzung. Daraus folgt aber, dass ethische und soziale Orientierungen in dieser Fiktion zweitrangig sind, primäre Kennzeichen sind Autonomie und Handlungsfähigkeit. Das

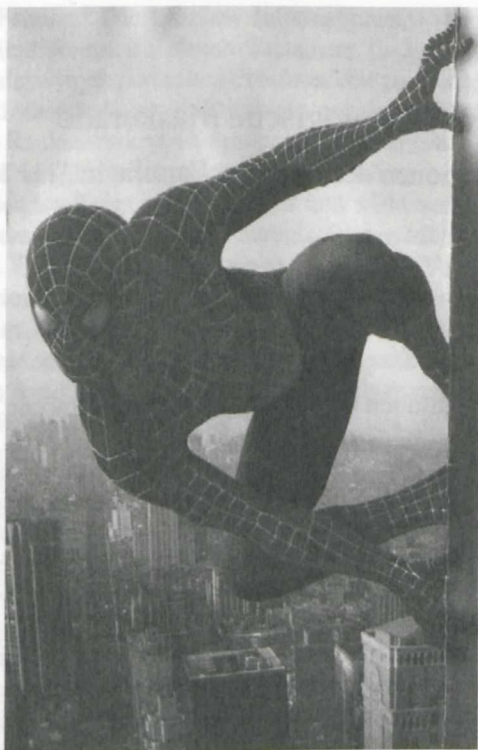
30 Die latente Bewunderung, die Superheld und Superschurke im Film füreinander hegen, gemahnt an die zwischenmännliche Beziehung der ‚Freundschaft‘, zu der Dietmar Kamper schreibt, dass „die Begrenztheit der griechischen Freundschaft eine starke Tendenz hat, Helden hervorzubringen“, welchen die Aufgabe gebühre, „Kräfte zu sammeln und gerade gegen die Zumutungen dieses Allgemeinen in Staat und Kirche zu mobilisieren.“ Kamper, Dietmar. „Freundschaft“. *Paragrana* 6.2; Themenheft „Der Mann“ (1997): 95-103, S. 97 u. 99. In diesem Sinne ließe sich beider Beziehung im männlichen Modus der Freundschaft beschreiben, als singulare, aber gleichwertige Gegenüber außerhalb der Allgemeinheit zu agieren. Der Umstand, dass der eine hehren, der andere niederen Idealen frönt, ist auf der Höhe maskuliner Freundschaft irrelevant.

31 Vgl. Brunotte, Ulrike. „Helden, Cyborgs und Rituale. Inszenierungen der Männlichkeit jenseits der Geschlechterspannung“. *Paragrana* 7.1; Themenheft „Kulturen des Performativen“ (1998): 197-214. Sie geht auf den Aspekt des ritualisierten Kampfes als männliches Konstituendum hinsichtlich der Filme *Rambo* und *Terminator* ein und verweist dabei nicht nur auf die Position des Helden als „Schwellenwesen [...] zwischen dem Status des Kindes und dem des Erwachsenen“ (S. 203), sondern bemerkt auch, dass „sein [Rambos, Ä.S. u. F.W.] muskulöser Körper als Ganzer zu einer Maske geworden“ ist, zu einer „affektlosen Maske des Unverwundbaren“ (S. 204). Beide Phänomene sind auch auf *Spider-Man* anwendbar. Die Beziehung der Maskerade zu Affektlosigkeit und Maschinenhaftigkeit gemahnt an einen futuristischen Topos von Maskulinität in historischer Nähe zur Erfindung von Superman und Batman 1938 und 1939: das Verschwinden des Individuellen hinter dem Typus; vgl. auch: Lethen, Helmut. *Verhaltenslehren der Kälte. Lebensversuche zwischen den Kriegen*. Frankfurt a. M., 1994.

gilt für die guten wie die bösen, für die starken wie für die schwachen Charaktere des Films. Die Selbstsetzung ‚Mann‘ erhält folglich erst Gültigkeit, wenn sie ausagiert wird, die Maske darf nicht einfach nur übergestreift werden, sondern will performativ ausgefüllt sein. Männlichkeit lässt sich nicht behaupten, sondern muss sich beweisen.<sup>32</sup> In diesem Sinne ist die Maske mehr als ein reiner Signifikant mit Wiedererkennungswert: Sie stellt die Hülle eines Handlungsraumes.

---

32 Ganz im Sinne von Harry Brod: „I believe that we are being invited to consider masculinity itself, in any and all of its forms, as a masquerade“. Brod, Harry. „Masculinity as Masquerade“. *The Masculine Masquerade. Masculinity and Representation*. Hg. v. Andrew Perchuk u. Helaine Posner. Cambridge, Mass., 1995. 13-19, S. 13. In diesem Sinne formulieren auch Tillner und Kaltenecker: „Männlichkeit ist der unabschließbare Prozeß ihrer Herstellung“. Tillner, Georg u. Siegfried Kaltenecker. „Offensichtlich männlich. Zur aktuellen Kritik der heterosexuellen Männlichkeit“. *Texte zur Kunst* 5.17 (1995): 37-47, S. 45. Vgl. auch: Röger, Kati u. Heike Paul (Hg.). *Differenzen in der Geschlechterdifferenz – Differences within Gender Studies*. Berlin, 1999; Koos, Marianne u. Mechthild Fend (Hg.). *Zur Repräsentation von Männlichkeit in der Kunst und den visuellen Medien. Von der frühen Neuzeit bis zur Gegenwart*. Köln, 2003.



**Abb. 1** *Spider-Man*, 2002