

Hidden Heroes

The Queer Quest of the Superfigures

Widerständige Superhelden?

Superman und seine Kumpane haben sich seit 70 Jahren recht gut im Bereich des Phantastischen eingerichtet. Trotz der zahlreichen *tough chicks* wie Xena und Buffy, der jetzt offen lesbischen Batwoman der DC-Comicreihe, trotz solcher literarischer Grenzgänger_innen wie der 2002 erschienenen »Fuckwoman«, trotz vielfältiger fluider Manga-Heldinnen und der sich schon seit 1941 durch die Comic-Magazine kämpfenden Wonder Woman erwehrt sich jener fiktional dominante weiße Mann trotziger den Versuchen unorthodoxer Figuren, sich ein Medium anzueignen, das die Modi der Geschlechterdifferenzierung nutzt, um sein Personal nach altbewährten binären Strickmustern zu kreieren. So jedenfalls noch immer die enttäuschte Aussage feministischer Superman-Forscher_innen. Hier der physisch beeindruckende Superheld, der die *damsell in distress* aus luftigen Höhen rettet, um die Weltordnung ein ums andere Mal wiederherzustellen, dort der schon visuell abartige Bösewicht, dessen »krankes Hirn« ihn zur Vernichtung der westlichen Zivilisation treibt.

Doch eigentlich erscheint der idealtypische Macho nicht erst seit gestern unter gemäßigt veränderten Vorzeichen: Auch für die Superhelden im Comic-Format dient der spätestens seit dem Vietnamkrieg in der gesamten Kulturindustrie herumgeisternde gebrochene Held als Schablone: »Superheroes became humanized; they aged, had neuroses, suffered *Angst*; they often behaved badly (...) some superheroes chose to become supervillians instead.« (Clute/Nicholls 1993: 1179). Auch Söll/Weltzien konstatieren in ihrer Untersuchung zur Bedeutung der Maskierung von Superman, dass das Vorbild aller Superhelden jetzt als »leidensfähige Figur« (297) auftritt und sprechen angesichts der aktuellen Verkörperungen von Batman und Co. im Outfit des »Jungen von nebenan« und des drohenden Niedergangs des artverwandten Actionheldes ebenso von der »Vermenschlichung« des Superhelden« (289; dem aktuellen Spiderman in der Gestalt von Tobey McGuire »fehlt« die physische Präsenz ebenso wie Daredevil-Darsteller Ben Affleck). Man könnte sich auch an den im zweiten Teil de-maskierten McGuire-Spiderman erinnern oder an die aufkeimenden Vatergefühle eines Superman in der Kinoversion von 2006, ganz zu schweigen von der Figur des Terminators, der sich nur noch selbstironisch als gebrochener und damit glaubwürdiger Held behaupten kann; in diese fröhliche Selbstdestruktion stimmt mit dem einundzwanzigsten



James Bond-Film selbst der potenteste Mann seiner Majestät ein, wenn er sich in seiner Entstehungsgeschichte von seiner »ursprünglichen«, effeminierten Seite zeigt, aus dem Wasser steigt wie einst Bond-Girl Ursula Andress und damit beinahe alle ihn definierenden Klischees entlarvt.

Die immer wieder aufgerufenen Charakteristika der Superhelden sind es, die sowohl die Standfestigkeit der Figur als auch ihre »Schwächen« bestimmen. Söll und Weltzien bestimmen einige grundlegende Faktoren der »Super-Mann-Werdung«, die neben dem »sozialen oder gar missionarischen Element« (302) natürlich die in Gegensatz zum alter ego gesetzte Hypermaskulinität vorsieht.

Das ebenfalls greifende »metamorphotische Element« (301), das Initiation und Maskierung zugleich darstellt und den Übergang von der einen Identität in die zweite beschreibt, wird sich im Zusammenhang mit der Suche nach queeren Held_innen als Unsicherheitsfaktor erweisen. Denn während der konventionelle Superheld Vorbild juveniler und »adulter« Machos ist, ist er doch in einer Ambivalenz zwischen Sichtbarkeit und Inkognito gleichzeitig als »Anderes« markiert. Die geteilte Andersartigkeit reizt dazu, eine Parallele zwischen stigmatisierten Superheld_innen und der Abweichung sexuell stigmatisierter Personen auszumachen, wie aber funktioniert der Vergleich? Der Existenzmodus für potentiell queere, »andere« Superheld_innen muss erst noch gefunden werden. Welche Funktionen können queere Superheld_innen erfüllen? Und ist das evident Andere auch immer ein Garant für Subversivität?

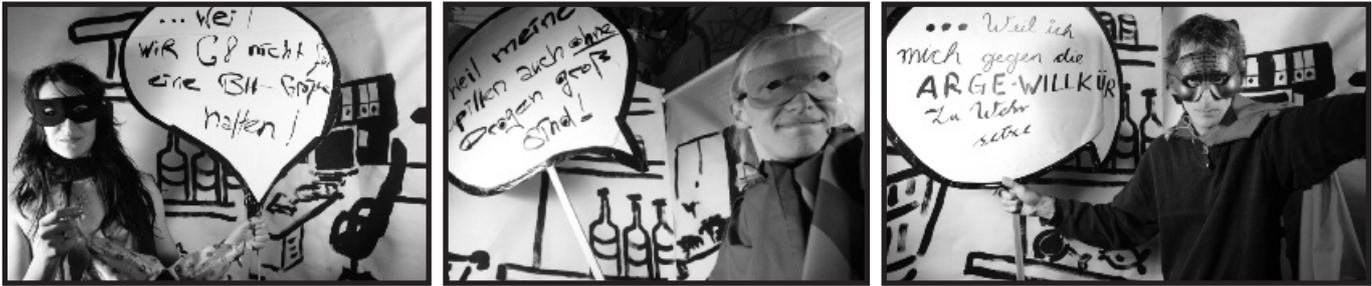
Ebenso konstitutiv für das Entstehen eines herkömmlichen Superhelden oder einer herkömmlichen Superheldin ist das »Moment des sexuellen Dilemmas« (302), denn auf »unterschiedliche Weise verhindert das Doppelleben des Superhelden die harmonische, bürgerlich-familiäre Beziehung, nach der er sich gleichwohl sehnt« (303). Ist in diese Superheldenkonstruktion bereits der erste Fallstrick für die geschlossenen heteronormative Figur eingebaut oder unterstützt die damit einhergehende Begehrendynamik die Sehnsucht nach einer herkömmlichen Heterosex-Liebesgeschichte? Wie lebt denn ein Superheld im Alltag?

Batman schwul!

»At home they lead an idyllic life. They are Bruce Wayne and ›Dick‹ Grayson. (...) As they sit by the fireplace the young boy sometimes worries about his part-

ner ... it is like a wish dream of two homosexuals living together.« (Wertham 1955: 190) Dieses Bild zeichnet 1955 der Psychiater Fredric Wertham in seiner Untersuchung zu den seiner Ansicht nach fatalen Auswirkungen von *pulp magazines* auf Jungen, deren anscheinend durch solche Darstellungen geweckte homoerotische Neigungen er im »Quaker Emergency Service Readjustment Center« zu bekämpfen versuchte. Hartnäckig hält sich seitdem diese – zunächst negativ gesetzte – Lesart vom schwulen Superpärchen – und obwohl man hier keineswegs von einem *queer reading* sprechen kann, hat diese Interpretation nicht nur eine Rezeption durch ein schwules Publikum unterstützt, sondern »in turn has been incorporated by the producers of mainstream Batman films and comic books into scenarios of love and trust between men« (Brooker 2000: 103).

Nicht zuletzt die *Superhero Conference* »Holy Men in Tights« in Melbourne 2005 hat die queeren Verwicklungen der Superheld_innen in und außerhalb des Genres offengelegt. »Buffy« und »Doctor Who« in der Version von »Queer As Folk«-Produzent Russell T. Davies weisen den Weg und sind ein beliebtes und nahe liegendes Beispiel, um sich an vorzeigbaren queeren Held_innen abzuarbeiten. Dabei steht die Frage nach einer klar erkennbaren *Andersartigkeit* der Figuren im Vordergrund, die sich eben nicht nur auf das Tragen einer Maske reduzieren lässt, sondern vor allem als Modell alternativer Begehrensstrukturen dienen kann. Die Schwierigkeit, solche »Vorbilder« in den Mainstream einzuschreiben, besteht nun aber darin, sie im Sinne einer Queer Theory nicht gleich wieder als Identitäten zu postulieren. Woran lassen sich nicht-heteronormative Charaktere erkennen? Welches Aussehen und welche Handlungen markieren sie als subversiv? In der Arbeit mit audiovisuellen Medien ist der Fokus auf visuell Greifbares, auf Repräsentationsmodelle verführerisch, zumal die politische Forderung nach Sichtbarkeit nicht-heteronormativen Lebens diesen Rückgriff legitimiert. Die Darstellung schwuler oder lesbischer Charaktere erschöpft sich dann aber zumeist in der im Mainstream vorsichtig vorgetragenen, im dahinschwindenden New Queer Cinema mutig zur Schau gestellten *explicitness* sexueller Handlungen, die eine sexuelle Identität etablieren und normalisieren und bestenfalls von einem spezifischen *gay gaze* getragen werden. Der seit über 15 Jahren von den Held_innen der Queer Theory betriebenen Ablehnung kohärenter Subjekte wird damit jedoch diesseits wie jenseits der Leinwand kaum Rechnung getragen. Im Folgenden soll versucht werden, anhand von zwei Mainstream-SciFi-Serien den



aufgeworfenen Fragen nach den Konstitutionsbedingungen queerer »Superfiguren« nachzugehen.

Einmal Butler – immer Butler

Die Merkmale von Serialität in den Medien, speziell die Spezifika der Fernsehserie, sind dem Fernsehpublikum geläufig. Die regelmäßige, meist wöchentliche Wiederkehr auf dem selben Programmplatz, die Handlungsführung der einzelnen, häufig abgeschlossenen Episoden und deren Einbettung in einen potentiell unendlichen Handlungsrahmen, vor allem aber die Quantität des Mediums mit seiner Laufzeit von oft hunderten Stunden machen den Reiz des Genres aus. Darüber hinaus bevorzugen Serien »character rather than situation« (Monaco 1981: 392), bestehen also aus einem festen, überschaubaren Personal. Die Entwicklung dieser Charaktere erstreckt sich in der Regel über die gesamte Dauer der Serie, wobei die Aufrechterhaltung der Spannung und die Notwendigkeit, immer neue Handlungsmotivationen zu schaffen, es erforderlich machen, dass die Charaktere »merkwürdig ambivalent« (Plake 2004: 152) gehalten werden. Die Charaktere konstituieren sich demnach fortschreitend, d. h. sie erscheinen prozessual entweder in beständiger Bestätigung bzw. Abgrenzung vom gesetzten Figurenprofil oder als Rätsel, quasi *in disguise*. Diese serielle Reproduktion formiert sich in der Reihung nach demselben Modus wie die von Butler der Sprechakttheorie entnommene Denkfigur der Zitation als Mechanismus der Subjekt- bzw. Geschlechtskonstitution im Rahmen einer, wie Derrida es nennt, Iterabilität von Zeichen.¹

Diese Idee geht auf die Annahme zurück, dass Sprechakte nicht intentional sind, sondern ihre Macht durch Konventionalität erhalten, also auf sedimentierte Wiederholbarkeit angewiesen sind. Es lässt sich hinsichtlich der Charakterkonstituierung der Schluss ziehen, dass seriell erzeugte Figuren sowohl konventionell als auch potentiell subversiv erscheinen können, in jedem Fall aber aus einer perpetuierten Zitation der eigenen Person bestehen und angesichts ihrer potentiellen Unendlichkeit niemals kohärent sein können. Um mögliche queere Superheld_innen sichtbar zu machen, wäre folglich nach subversiven Momenten in der Charaktergestaltung zu suchen, die entsprechend des Butlerschen Postulats dann gegeben sind, wenn die Grundlagen für Zweigeschlechtlichkeit als bloße Annahmen bloßgestellt werden können und Heteronormativität nicht stabilisiert wird.

Dark Angels² dunkles Geheimnis

Jessica Alba als doppelt mutierte Kampfdrohne mit Superkräften erfüllt von allen im Folgenden diskutierten Beispielen am ehesten die Ansprüche an die klassische Superheldin. Gemäß der veränderten Erklärungsansätze für die Existenz von Superkräften, nun eben schon nicht mehr im Bereich des Phantastischen angesiedelt, mit mühsam hergeleiteten Strahlungsunfällen legitimiert oder gar aus dem Nichts kommend, sondern Folgen des quasi als realistisch dargestellten biotechnologischen Fortschritts, wird in einem *post war-setting* das Rätsel um die Identität der Heldin Max Guevara als *quest* vorgestellt – eine Suche nach sich selbst – zunächst, um ihre Herkunft zu klären. In der zweiten Staffel steht dagegen eine genealogische Einbettung der Hauptfigur in eine tatsächliche Familie, d. h. in ein Geschwistergeflecht, im Vordergrund.

Der Kampf um politische Anerkennung »Andersartiger« bildet die zweite Handlungsmotivation der Serie, und das offensichtlich binär codierte Personal – auf der einen Seite eine Riege »guter«, ethnisch vielfältiger Armer, die Homosexuellen, der politisch höchst engagierte *disabled white male* Eyes Only/Logan und die Gruppe der Mutanten/Transgenetischen, auf der anderen die »bösen« korrupten, überwiegend männlich konnotierten Menschen³ – unterstreicht das soziale Engagement der Heldin umso mehr.

Das Thema Homosexualität wird über verschiedene Figuren ausagiert. Damit verbunden sind Mechanismen von *openness* und *closeting* im Rahmen der »eigentlichen« Familie von Max, ihren besten Freundinnen. Ihr »dunkles Geheimnis«, ein aus einem Genlabor entfloherer Mensch-Katze-Hybrid zu sein, wird in einer stilisierten *coming out*-Szene vor der offen lesbischen Original Cindy offenbart (Rising, 34:55-36:23) und selbstverständlich schwesterlich gehütet. Die Verschiebung des *closeting* von Original Cindy auf Max, parallelisiert von der hegemonialen Stellung des vormals marginalisierten multiethnischen Personals, betont die Augenscheinlichkeit lesbischen Lebens. Diese Selbstverständlichkeit existiert freilich nur in dem geschützten subkulturellen Rahmen, in dem sich beide bewegen (Bar, Party, aber auch der unkonventionelle Arbeitsplatz – beide sind Fahrradkuriere), jedoch wird sie in der Darstellung von Original Cindy und Max umso expliziter thematisiert.

Denn Dark Angel fungiert immer wieder als Idealtypus einer *butch*. Ihr *dresscode* – Muskelshirt, schwarze Hose und Lederjacke – unterstreicht ebenso wie das besondere Verhältnis zu ihrem Motorrad,⁴ die Abwe-



senheit häuslicher Interessen oder das gering ausgeprägte Schönheitsbewusstsein die Maskulinität, die ihrem Heldinnencharakter zu Grunde liegt. Die Inszenierung als *butch* dient jedoch nur der Aufrufung eben jener Merkmale, die Max gleichzeitig zu einem *Superhelden* machen, wobei die Tatsache, dass *dieser* Superheld als weiblicher gezeichnet ist, nur marginal subversiv funktioniert.

Denn eigentlich ist Max in eine heterosexuelle Romanze mit Logan verwickelt, die insofern unkonventionell dargestellt wird, als die typisierten Geschlechterrollen vertauscht sind. Das für eine Superheldenimago unerlässliche heterosexuelle Begehren wird angesichts der obligatorischen Beziehungsunfähigkeit der Heldin geweckt, ohne vollständig gestillt werden zu können. Dieses Verhältnis wird zusätzlich dadurch als sexuelles Dilemma herbeigeführt, dass Max' Körper eine tödliche Wirkung auf Logans Organismus hat.⁵ Dass eine körperliche Annäherung nicht stattfinden kann, verstärkt noch die Begehrensstruktur, muss jedoch in erster Linie als weitere Handlungsvorgabe des konventionellen Heldentum gelesen werden: Söll und Weltzien weisen darauf hin, dass ein Superheld keine sexuellen Handlungen vollziehen kann, ohne dabei seiner Identität/Maskierung und damit seiner Männlichkeit beraubt zu werden.⁶ Um ihren Status als Superheldin nicht zu verlieren, muss Max, deren Kleidung für die Aufrechterhaltung ihrer Identität nicht erforderlich ist, demnach mit anderen Mitteln an der Ausübung sexueller Handlungen gehindert werden. Die heterosexuelle Begehrensstruktur bleibt nachgeordnet.

Der einzige Unterschied zum konventionellen Helden besteht also darin, dass Max nicht *qua* Kostüm als Superheldin sichtbar wird, visuell keine offensichtliche Abweichung markiert wird. Das Stigma ihrer Andersartigkeit, der im Nacken eintätowierte Barcode, tritt wunderbarerweise nur in strategisch wichtigen Momenten in den Blick, darüber hinaus ist dieses Zeichen nur für bereits eingeweihte Personen sinnhaft. Anders stellen sich natürlich die in der zweiten Staffel auftretenden Geschwistermutanten, allen voran »Bruder« Joshua, der, die durch augenscheinliche Andersartigkeit stigmatisiert sind. Jessica Albas zugegebenermaßen fetischisiertes (Motorrad-)Lederkostüm kann hier nicht als Maskierung gelten, die sich ja gerade dadurch kennzeichnet, aus Gründen der Identitätsverschleierung an- und abgelegt werden zu können. Max Guevaras notwendige Schutzmaske, ihr *closeting*, ist ihre konstante »alltägliche« Identität, sie verfügt über kein alter ego, obwohl sie ein Doppelleben führt. (Dafür ist gerade diese schizoide Tendenz allen anderen Serienfigu-

ren eigen, denn zumindest die Hauptfiguren verfügen über jeweils zwei Namen.) Insofern ist Max zugleich für ihre Umgebung nicht als Superheldin sichtbar, für das Publikum aber als solche markiert. Ihre Existenz als Superheldin ist also ständig verborgen und zugleich ständig präsent.

In der Reihung erscheint Max also nacheinander als männlicher Superheld mit beinahe allen konventionellen Merkmalen, aufgrund ihrer körperlichen Verfasstheit und der damit einhergehenden Handlungsfähigkeit als »archetypal modern feminist hero«,⁷ sie entspricht der Idealisierung einer *butch* und ist cyborgähnliche Hybridfigur. Da sie jedoch in den meisten Situationen unter dem Motiv der Abweichung *als Norm* zu lesen ist, und gleichzeitig auch immer das männliche Heldenideal greift, bleibt der Charakter eindimensional. Die Reihung bringt keine Ambivalenz, sondern reproduziert das Offensichtliche. Im Vordergrund steht die Repräsentation als politische Strategie, sie bringt jedoch keine serielle Mehrdeutigkeit hervor. Das visuell Evidente entspricht der *quest* der Heldin, die Verschiedenartigkeit von Menschen aufzuzeigen und Toleranz zu üben und ist schließlich kongruent mit dem politischen Impetus der Serie: »It takes all kinds to make the world« (Original Cindy, Rising, 18:28). Diese eindeutige Aussage evoziert jedoch keine offenen, queeren Charaktere, sondern macht es erforderlich, dass immer wieder idealtypisch inszenierte, geschlossene Identitäten aufgerufen werden. Am Ende mündet das Versteckspiel um die Superheld_innenfigur eben doch in einer »true identity«. Die Identitätsfindung ist geglückt, die Heldin im Alltag angekommen. Damit erfüllt Dark Angel auch noch die letzte Vorgabe des Superheldentums: die Vorbildfunktion.

Battlestar Galactica⁸ Revisited

»There was a time – I know I was there, when men where men, women were women and sometimes a cigar was just a good smoke. But 40 years of feminism have taken their toll. The war against masculinity has been won. Everything has turned to its opposite (...).« (Benedict, o.J.)

Zumindest Dirk Benedict, erste Verkörperung des *Kampfstern Galactica*-Piloten Starbuck aus den 1970er Jahren, verstand beim Anblick der Neufassung die Welt nicht mehr. In einer Serie, in der es – übrigens auch im *relaunch* von 2004 – immer wieder um die Frage geht, welche Person in welche heterosexuellen Abenteuer verwickelt werden würde, ist einer der *main*



characters einem *genderwitch* unterzogen worden. Neben Starbuck sind auch Boomer und der Kopf der zivilen Regierung in der Neufassung jetzt weiblich. Damit tritt Katee Sackoff als neue_r »Starbuck« nicht nur das Erbe eines großen Frauenhelden an, sondern reiht sich gleichzeitig in die Tradition der *tough chicks* ein. Die Serie, die als *space opera* konzipiert ist und überwiegend in fernen Zeiten am Rande des Universums spielt, handelt vom Ende der Menschheit, vom Kampf gegen die einst selbst geschaffenen Zylonen, die hier als perfekte Kopien des Menschen auftreten, und von der Suche nach einer Zukunft. Das zivile Leben ist zu einem großen Provisorium geworden, und damit ist auch die moralische Konstante, die das Personal in gut und böse einteilt, weggebrochen. Visuell wird diese Unübersichtlichkeit in dunkle, schlecht ausgeleuchtete und teilweise unscharfe und verwackelte Bilder ohne Tiefenschärfe, mit schnellen Schnitten und Großaufnahmen von sehr gezeichneten Gesichtern übersetzt. So ist allein der Überbau/das Setting dramatisch und heldenhaft, während die einzelnen Handlungsstränge kleinteilig den Alltag in einem dystopischen Lebenszusammenhang schildern und die Charaktere sich immer wieder als fehlerhaft entpuppen.

Starbuck wird gemäß der Vorlage als rebellische Star-Pilotin mit einem ausgeprägten Hang zu Alkohol, Schlägereien und riskanten Manövern inszeniert. Die visuelle Strategie, mit der dies geschieht, ist offensichtlich: während Max Guevara das phallische Instrument, eine Waffe, fehlt, ist Starbuck der Phallus in Form einer Zigarre, stets zwischen Finger oder Lippen geklemmt, eigen. In mehreren Szenen wird ihr der Phallus von männlichen Vorgesetzten oder potentiellen Sexualpartnern überreicht. Wenn sie, die üblicherweise nur im militärischen dresscode mit Muskelshirt und Cargohose zu sehen ist, in einer einzigen Szene plötzlich im Kleid auftritt (»Me in a dress is a once in a lifetime opportunity«; Starbuck in *Colonial Day*, 35:10), erscheint sie quasi in drag. Die Frage, ob ihr *genderwitch*, der eine harmlose sexuelle Verbindung zu Apollo, dem zweiten Starpiloten im Bunde, ermöglicht, die slash-Verbindung des Pilotenduos aus der Originalserie betont oder zunichte macht, ist nicht leicht zu beantworten. Denn obwohl Starbuck mehrmals verschiedene heterosexuelle Kontakte hat und im Verlauf der Serie sogar Mutter wird, lässt gerade diese Reihung inkompatibler Charaktereigenschaften letztendlich keine abschließende Aussage zu, zumal auch Apollo immer wieder in der Pose eines schwulen icons auftritt: In mehreren Auftritten zeigt er sich nackt, mit einem Handtuch, das mehr zeigt als es ver-

steckt, aus der Mannschaftsdusche kommend, frontal dem Blick Starbucks ausgeliefert. Damit signalisiert er »a measure of acceptance of the male body as an object of desire, a challenge to tradition through a redefining of masculinity which created space for homoerotic desire« (Burston 1995: 112).

Identitätsverwirrungen werden auch anderswo Teil der Handlung. Die Zylonen, die versuchen, die Flotte der Menschen zu infiltrieren, unterscheiden sich visuell und habituell nicht von den Menschen; und Cyborg-Kopien von Mitgliedern der Galactica-Besatzung verdoppeln nicht nur das vorhandene Personal, sondern ersetzen es teilweise: so existieren zwei Inkarnationen der Lt. Boomer, wobei sich zuletzt beide Versionen als »Kopie« herausstellen, für die kein Original mehr existiert. (Eine Version betrachtet sich selbst lange Zeit als Mensch, die andere wird von einem Menschen schwanger, verliebt sich und wird abtrünnig.) Die *quest*, die Charaktere mit den »eigentlichen« Identitäten von den *impersonators* zu unterscheiden, muss zwangsläufig scheitern. Es stellt sich heraus, dass es keine Trennung in Zylonen und Menschen gibt, sondern die Gräben zwischen einzelnen heterogenen Gruppierungen verlaufen, die sich durch Befehlsverweigerung, Zufall, Planung oder Meinungsverschiedenheiten herausbilden.

Eine weitere Zylonengestalt, Number Six,⁹ erscheint in verschiedenen Verwandlungen. Als Chefplanerin und Sprachrohr der Zylonen tritt sie zunächst in der Gestalt der Geliebten von Superhirn Gaius Baltar auf, den sie mit ihren körperlichen Reizen unablässig manipuliert, um die Geschicke der Menschheit zu lenken. Gaius, als komplexer Charakter angelegt, ist schön, narzisstisch, durch sein Begehren Number Six gegenüber geschwächt und ist im Gegensatz zu dieser klein und ängstlich. Die besondere Beziehung zwischen beiden Charakteren ist unklar. Für die Umgebung ist Number Six meistens unsichtbar, sie kann aber offenbar nach eigenem Willen in eine sichtbare Rolle schlüpfen. Insbesondere in Situationen, in denen Gaius und Number Six sexuelle Handlungen vollziehen, kommt es deshalb für die Umgebung zu merkwürdigen Szenen. Insofern ließe sich auf dieses Phänomen bezogen der Schluss ziehen, dass die Figur eine Halluzination von Gaius ist und er damit zu einem schizophrener Autoeroten wird, der seine eigenen weiblichen Anteile begehrt, zumal bei der Inszenierung von Gesprächssituationen der beiden Figuren häufig ein Spiegel benutzt wird. In der Serie wird keine ausreichende »technologische« Erklärung für dieses Phänomen gegeben, es wird aber angedeutet, dass ein Gehirnimplantat das Aufeinandertreffen beider Figuren bewirke.



Viele seiner sexuellen Handlungen mit Number Six oder Starbuck¹⁰ und verschiedenen anderen *side characters* finden auf öffentlichen Toiletten statt, und mehrmals wird er während des Vorgangs ertappt oder sein halbgeöffneter Reißverschluss in Großaufnahme eingeblendet. Obwohl Gaius ausschließlich heterosexuelle Kontakte hat, ist das Zustandekommen dieser Kontakte also immer wieder homosexuell konnotiert, eine Konnotation, die hervorgehoben wird, wenn Gaius' körperliche Schönheit und gleichzeitige fehlende physische Stärke ihn zu einem sehr femininen Mann werden lassen oder er sich in einer Szene darüber beschwert, als »plaything« missbraucht zu werden (Cobol's Last Gleaming, Teil 1, 12:08).

Darüber hinaus ist Gaius schließlich auch derjenige, der einen Teil seiner Identität versteckt. Dass die Menschheit von den Zylonen zu Beginn der Serie fast vollständig vernichtet werden konnte, ist seiner Verbindung zu Number Six geschuldet, die über ihn die entsprechenden Informationen erlangen konnte. Sein Wissen um die Zylonen und natürlich seine Beziehung zu Number Six hält Gaius geheim, um einer Bestrafung zu entgehen. Damit befindet er sich in einer klassischen *closeting*-Situation.

Die Charakteristika der konventionellen Superheld_innenfigur sind in dieser Serie auf verschiedene Figuren verteilt. Während Gaius sein Geheimnis wahren muss, um nicht sanktioniert zu werden und handlungsfähig zu bleiben, und Starbuck mit ihrer visuell erfassbaren Darstellung auf die physische Präsenz und den draufgängerischen Mut einer Superheldin oder eines Superhelden rekurriert, ist es Number Six, deren Personifikation zwischen Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit changiert. Außerdem verfügt sie als künstliches Wesen über überdurchschnittliche physische und intellektuelle Fähigkeiten. Von einem sexuellen Dilemma kann jedoch angesichts der Häufigkeit sexueller Kontakte und der Abwesenheit von romantischen, aber unerfüllten Liebesbeziehungen nur insofern die Rede sein, als es zu einer sexuellen Verwirrung kommt, weil beim Publikum kein explizit heterosexuelles Begehren geweckt und/oder befriedigt wird.

Der wichtigste Aspekt der Arbeit einer Superheld_in, die Rettung die Menschheit, oder neu, der Kampf um soziale Gerechtigkeit, wird von keiner Figur getragen: Formal zumindest sind Captain Adama und Präsidentin Laura Roslyn verantwortlich für das Überleben der Menschen, aber sie handeln weder aus Überzeugung noch moralisch unzweifelhaft und fehlerfrei.

Die Figuren der Serie sind zugleich heterogen und doch nicht als andersartig gekennzeichnet; Menschen

und Zylonen sind visuell nicht voneinander zu unterscheiden, und keine Maskierung verweist auf ein Superheld_innentum oder die Anwesenheit solcher Figuren. Die Charaktere funktionieren außerdem nicht als Vorbilder, und ihr queeres Potential, ihre »Andersartigkeit« besteht nicht in der Abweichung von einer Norm, in der Unterscheidung von anderen Personen, sondern wird erst in der Reihung sichtbar, nämlich in der Verschiedenartigkeit ein und derselben Person, die immer wieder neu gelesen werden kann: darin scheinen Aspekte einer nicht-heteronormativen Konstitution der einzelnen Charaktere auf, die sich in einem Verweissystem gegenseitig bestärken, ohne dass jeweils eine einzige Aussage über die Figuren gelten kann. Diese voranschreitende Unübersichtlichkeit, die über die serielle Zitation der einzelnen Charaktere entsteht, ist nur strukturell greifbar und strapaziert gegebenenfalls den Blick des Publikums, kann jedoch zu der Einsicht führen, dass zumindest Gaius und Starbuck eine sehr instabile Form von Heterosexualität verkörpern, die auf ihre eigene Konstruktion verweist und deshalb meiner Ansicht nach als queer gelten kann.

The Rise and Fall of Queer Superfigures

Konventionelle Superhelden und Superheldinnen existieren in der Ambivalenz zwischen Sichtbarkeit und Inkognito, und dabei macht die »Maskerade der Superhelden...nicht unsichtbar, sie macht sichtbar« (Söll/Weltzien 2003: 310). Ungeachtet der Tatsache, dass dieses Verhältnis an sich schon immer auf einen Mechanismus / eine Struktur von *closeting/coming out* verweist und keiner heterosexuellen Norm entspricht, scheint diese Aussage nur umgekehrt auf queere Superheld_innen anzuwenden zu sein: Sie sind im positiven Sinne *unsichtbar*, weil ihre Sichtbarkeit nicht durch visuelle oder gar repräsentative Strategien erzielt werden kann, sondern allein in der Reihung, aus dem seriellen Format heraus, entsteht und so erst im Verlauf erkennbar wird. Ihre »wahre« Identität wird nicht versteckt, weil die queere Superheld_in das Format des Superhelden- und Superheldinnengenres insgesamt verfehlt, weil sie kein »dualer« Charakter ist, der aber »eigentlich« nur aus *einer* Identität besteht, sondern umgekehrt nur eine visuell greifbare »Erscheinungsform« hat, die aber mehrere Identitätsmerkmale besitzt. Kurz: weil keine »wahre« Identität hinter der Maske existiert.

Insofern schlägt ein Schritt zur Konstitution queerer Superheld_innen schon immer fehl: Sie besitzen



keine Vorbildfunktion, sie lassen sich nicht auf einen bestimmten, reproduzierbaren Idealtypus zurückführen. Damit ist die *quest* des Artikels, queere Superheld_innen zu finden, zum Glück zum Scheitern verurteilt.¹¹

Svenja Derichs

*.notes

- #1 vgl. Butler, Judith: *Bodies That Matter*, New York: Routledge, 1993, 191. In diesem Buch stellt sie die potentiell subversive Wirkungsmächtigkeit der Zitation neben andere bereits vorgestellte Strategien der Handlungsfähigkeit, *drag* und Parodie.
- #2 *Dark Angel*: USA 2000-2002, 42 Episoden, Produzent: James Cameron.
- #3 Dass der böse Verfolger Lydecker die Fronten wechselt, stört dieses Verhältnis nur marginal.
- #4 Dies steht in der Wohnung, die sie gemeinsam mit ihrer Mitbewohnerin besetzt hat; eine Szene, in der Max diese mit den Worten »I love you as a friend and roommate, but I love my motorcycle more« (Pilot, 26:24-26:39) ermahnt, ihrem Motorrad nicht zu nahe zu kommen, ist besonders aussagekräftig.
- #5 Die Parallele zu Rogue aus dem X-Man Universum ist überdeutlich, zumal Max Schuld an dem Unfall trägt, der Logan körperlich beeinträchtigt.
- #6 vgl. Söll/Weltzien, a.a.O., S. 308: »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.«
- #7 Auty, Bronwen: *Dark Angel: Kicking Ass Without A Gun – Justification for Max Guevera as a Modern Feminist Superhero*, paper auf der Konferenz »Holy Men in Tights«, Melbourne, 11.6.05. Diese Seite von Max wird auch durch ihr angreifendes Verhalten Männern gegenüber vermittelt.
- #8 *Battlestar Galactica*: USA/CAN seit 2004, Produzent u.a.: Ronald D. Moore.
- #9 Eine Verbindung zu *Seven of Nine* aus der Serie »Star Trek: Voyager«, wird nicht nur durch den Namen, sondern auch durch die körperliche Ähnlichkeit der Schauspielerinnen evoziert.
- #10 In der Folge »Kobol's Last Gleaming« (Nr. 1) bildet sich ein Begehrendreieck zwischen Starbuck, Gaius und Apollo heraus, das entweder als male threesome oder als heterosexuelles Dreieck gelesen werden kann.
- #11 Zugegeben: Zumindest im Superheld_innen-Comic schwindet die Vorbildfunktion; das Aufweichen der eindeutigen Position der Superheld_innen ist in Geschichten wie »The Dark Knight Returns« oder »Watchmen« weit fortgeschritten. Ambivalente Charaktere ohne soziale Mission, ohne *role model*-Anspruch, heben die Binarität von gut und böse aus den Angeln, Superschurken und Neurotiker und Psychopathen mit gestörten Sexualleben bevölkern die Szenerie und haben (hier) einen Paradigmenwechsel in der Darstellung von Superhelden längst ausgelöst.

*.lit

- Auty, Bronwen: *Dark Angel: Kicking Ass Without A Gun – Justification for Max Guevera as a Modern Feminist Superhero*, paper auf der Konferenz »Holy Men in Tights«, Melbourne, 11.6.2005.
- Brooker, Will: *Batman Unmasked. Analyzing a Cultural Icon*, New

York, London: Continuum, 2000.

- Burston, Paul: *Just a Gigolo? Narcissism, Nellyism and the ›New Man‹ Theme*, in: *A Queer Romance. Lesbians, Gay Men and Popular Culture*, Hg. Paul Burston, Colin Richardson, London, New York: Routledge, 1995, S. 111-122.
- Butler, Judith: *Bodies That Matter*, New York: Routledge, 1993.
- Clute, John, Nicholls, Peter: *The Encyclopedia of Science Fiction*, London: Orbit, 1993.
- Monaco, James: *How to Read a Film. The Art, Technology, Language, History, and Theory of Film and Media*, New York, Oxford: Oxford UP 1981, revisited edition.
- Pecora, Norma: *Superman/Superboys/Supermen*, in: *Men, Masculinity, and the Media*, Hg. Steve Craig, Thousand Oaks, London: Sage, 1992, S. 61-77.
- Plake, Klaus: *Handbuch Fernsehforschung. Befunde und Perspektiven*, Wiesbaden: VS Verlag, 2004.
- Söll, Änne, Weltzien, Friedrich: *Spider-Mans Heldenmaske. Kampf um Männlichkeit im Superhelden-Genre*, in: *Männlichkeit als Maske*. Kulturelle Inszenierungen vom Mittelalter bis zur Gegenwart, Hg. Inge Stephan, Claudia Benthien, Köln, 2003, S. 296-315.
- Wertham, Fredric: *Seduction of the Innocent*, London: Museum Press, 1955.

*.film

- *Battlestar Galactica*: USA/CAN seit 2004, Produzent: u. a. Ronald D. Moore
- *Dark Angel*: USA 2000-2002, 42 Episoden, Produzent: James Cameron

*.image

Die Fotos zu diesem Artikel sind das Ergebnis eines Foto-Shooting auf der Euromayday-Soli-Party »El Baile« in der *Roten Flora* (Hamburg) im April 2007. Zum Verständnis des Kontextes zitieren wir hier ein Auszug aus dem Text, der den Anlass für das Fotoshooting erklärt (Fotos und Infotext sind überschieben mit »Foto-Mitmach-Aktion, die 2.: ›Oute Dich als Superheld!‹«):

»Wir Superhelden des Alltags sind unsichtbar: sich zusammen mit KollegInnen gegen unzumutbare Arbeitsbedingungen zur Wehr setzen, sich oder anderen den Aufenthalt in Deutschland auch ohne Pass ermöglichen, sich bei drei Mini-Jobs freie Zeit nur durch Krankfeiern ermöglichen können – überhaupt: sich den stressigen Alltag mit vielen widerständigen Details verschönern.

Manchmal treten wir Superhelden an die Öffentlichkeit. Am Vormittag des 28. April 2006 zum Beispiel haben dreißig von uns Champagner, Hirschkeulen und andere Delikatessen aus dem Gourmet-Supermarkt "Frische Paradies" an der Großen Elbstraße in Hamburg entwendet. Anschließend machten sich „Spider-Mom“, „Superflex“ und andere unserer MitstreiterInnen an die Umverteilung. [...] Die Staatsanwaltschaft Hamburg glaubt nun eine an der Aktion beteiligte Superheldin ausfindig gemacht zu haben. [...]

[E]s steckt ja in jedeR von uns einE SuperheldIn! Deshalb treten wir im Kostüm aus dem Verborgenen heraus und vor die Kamera! [...] Die Bilder sollen sowohl die angeklagte Superheldin supporten als auch für die Euromayday-Parade in Hamburg am 1. Mai sowie die G8-Blockaden Anfang Juni mobilisieren. Wir wollen zu diesen Anlässen massenhaft auftauchen, um offensiv unser prekäres Leben zu thematisieren und unsere Wünsche zum Ausdruck zu bringen.«

Quelle: <http://www.nadir.org/nadir/kampagnen/euromayday-1h/de/2007/04/613.shtml>