

Prekäre Erinnerung. *Retcon* und Verschwörungstheorien im Superheldencomic *Captain America*

Daniel Stein

Einleitende Beobachtungen

1964. In den Auslageregalen der Kioske überall in den USA laden die neusten Comichefte mit ihren farbenfrohen Titelseiten ihre Leser*innen auf weitere Abenteuer ihrer monatlich erscheinenden Superheld*innen ein. DC Comics, das Flaggschiff der Branche, ist gerade dabei, dem in die Jahre geratenen *Batman* eine Frischzellenkur zu verpassen, die als »The New Look« in die Comicgeschichte eingehen wird. DCs größter Rivale ist Marvel Comics, ein Verlag, der nach der Einführung des Superheld*innenteams *The Fantastic Four* (1961) und *Spider-Man* (1962) bald Verkaufsrekorde erzielen wird. Eines der Hefte, das Marvel Anfang 1964 feilbietet, ist die vierte Folge der Serie *The Avengers*. Das Titelbild zeigt vier Mitglieder des Teams (*Thor*, *Iron Man*, *Giant Man*, *The Wasp*), die von einem auf die Betrachter*innen zuspringenden Captain America angeführt werden. Links über den Figuren verkünden große, blaue Lettern: »Captain America Lives Again!« Es ist das Comeback des politisch symbolträchtigsten amerikanischen Superhelden.

Die Geschichte von Captain America ist eng mit dem nationalen Selbstverständnis der USA verbunden, denn er tritt seit mehr als 80 Jahren als politisch virulente Serienfigur in Erscheinung. Jason Dittmer liest ihn als Innbegriff des »nationalist superhero«, der den hegemonialen Nationalstaat sowohl nach innen als auch nach außen verkörpert und das moralische Zentrum des Marvel-Universums bildet (Dittmer 2013: 8, 35). Robert Jewett und John Shelton Lawrence identifizieren Captain America als einen wirkmächtigen Vertreter eines *American monomyth* »[who] shows a democratic face in that the protagonist is an Everyman, yet has a pop-fascist dimension in that these unelected, law-transcending figures exercise superpowers to overcome foes« (Jewett/Lawrence 2003: 29). J. Richard Stevens betont vor allem die Vielseitigkeit der Figur und ihre Fähigkeit, divergente politische Positionen zu verkörpern: »the character's history [...] contains messages varying from ultranationalist jingoism to a critique of the role of nationalism in the propagation of racism and terrorism« (Stevens 2015: 2). Für das Verständnis des Captain America und seiner Bedeutung für die Entstehung und Popularisierung von Verschwörungstheorien in den USA, um die es mir in diesem Beitrag gehen wird, sind Stevens' Beobachtungen

zur Serienevolution der Figur grundlegend. »Captain America's views have changed with the times, but it is a central component of his myth that his character has not changed (or that the change noted is an evolution of a new understanding of previously held ideals)« (Stevens 2015: 3–4). Wie ich im Folgenden zeigen werde, verkörpert Captain America aufgrund seiner andauernden Beliebtheit und seiner seriell bedingten Anpassungsfähigkeit an die sich wandelnde politische Umwelt das Verhältnis von prekärer Erinnerung in populären Serienerzählungen und dem, was Russell Muirhead und Nancy L. Rosenblum in ihrem Buch *A Lot of People Are Saying: The New Conspiracism and the Assault on Democracy* (2019) als eine neue, im Verlauf dieses Beitrags noch näher zu beschreibende, Form des Konspiratismus identifizieren.

Nun ist es für einmal von der Bildfläche verschwundene Superheld*innen nicht unüblich, in neuem Gewand wieder in eine Serie eingeführt zu werden. Das geschieht, wenn eine Neuauflage der Figur kommerziell reizvoll erscheint – wenn Verleger und Herausgeber davon ausgehen, dass, wie in diesem Fall, ein reaktivierter Captain America für neue Leser*innen interessant und damit für den Verkauf der Serie förderlich ist. Und so überrascht es auch nicht, dass die erste Seite von *The Avengers #4* genau diesen Sachverhalt deklariert: »A tale destined to become a magnificent milestone in the Marvel Age of Comics!« Und weiter: »Bringing you the great super hero which your wonderful avalanche of fan mail demanded!« Die Wiedereinführung des 1941 von Joe Simon und Jack Kirby erstmals in Szene gesetzten und zunächst bis 1949 in verschiedenen Heften erscheinenden Captain America wird hier als geschichtsträchtiges Ereignis und zukunftsweisende Sensation markiert.

Diese Markierung ist nicht nur ein publizistisches Manöver, das sich genretypisch als Reaktion auf die Wünsche der Fans präsentiert. Darüber hinaus muss die Entscheidung, Captain America wieder in das Marvel-Universum einzuführen, durch die Geschichte im Heft (»Captain America Joins ... The Avengers«) narrativ plausibilisiert werden. In einer Flashback-Sequenz beobachten wir Steve Rogers alias Captain America und seinen jugendlichen Partner Bucky Barnes als Soldaten im Zweiten Weltkrieg bei dem Versuch, ein mit Sprengsätzen gefülltes Flugzeug vor dem Abheben zu stoppen. Doch der Einsatz schlägt fehl. Bucky wird bei der Explosion getötet, Captain America ins Meer geschleudert. Was sich auf diese Weise nachträglich ins Serienuniversum einschreibt, nimmt dann eine weitere, nicht minder fulminante Wendung. Captain America friert unter Wasser zu einem Eisblock ein. Aufgrund seiner Superkräfte, die ihm ein zu Anfang des Krieges verabreichtes Spezialserum verliehen hatte, überlebt er und wird Jahre später von den Avengers gerettet. Doch alte und länger von der Bildfläche verschwundene Superhelden wie Captain America lassen sich nicht ohne Weiteres reaktivieren. Historisch, politisch und ikonografisch eng an seine ursprüngliche Rolle als Vorzeige-Soldat der USA im Kampf gegen Nazi-Deutschland und Japan gebunden, ist der reanimierte Superheld nun ein »man out of time«, eine aus der Zeit gefallene Figur, die sich erst in die Welt des Kalten Kriegs einfinden und sich seinem Trauma – dem Verlust seines Partners – sowie der neuen geopolitischen Verantwortung der USA stellen muss.

Bei dieser Wiederbelebung des Captain America handelt es sich narratologisch um einen *Retcon* (*retroactive continuity*), um eine Form der nachträglichen Umdeutung, Ergänzung oder Tilgung bereits erzählter Ereignisse. *Retcons* sind über die Jahrzehnte zu einem allgegenwärtigen Mechanismus der Neuordnung etablierter Serienfiguren und -inhalte geworden. Sie vermitteln eine Vorstellung von Seriengeschichte als prinzipiell

volatiler und den Bedürfnissen der Gegenwart unterwerfbaren Vergangenheit. Ihr Einsatz birgt große erzählerische Potentiale, sorgt aber für ein latentes Gefühl der Unsicherheit.¹ Wenn Seriengeschichte nachträglich geändert werden kann, hat nichts dauerhaft Bestand. Und wenn sich die sicher geglaubte Serienvergangenheit schlagartig ändern kann, dann wirkt sich das sicher auch auf das Geschichtsverständnis der Leser*innen aus. So argumentiert Andrew Friedenthal: »[D]ecades of retroactive continuity in popular media have prepared American audiences to view history as an ongoing process that relies on shifting sources and interpretations [...] rather than a solid body of facts« (Friedenthal 2017: 10). Wie ich in diesem Beitrag zeigen möchte, destabilisieren *Retcons* (Serien-) Geschichte und bereiten damit den Nährboden für die Entstehung und Verbreitung von Verschwörungstheorien. Die besondere Bedeutung populärseriellen Erzählens für die Popularisierung dieser Theorien, so mein Argument, entsteht aus dem serieninhärenten Bedürfnis nach andauernder Popularität und der Notwendigkeit fortwährender Anpassung an politischen und gesellschaftlichen Wandel.

So verdeutlicht die Neueinführung des Captain America genau diese Notwendigkeit, das Verhältnis von Serienfiktion und politischer Außenwelt immer wieder neu zu kalibrieren. Aufgrund seines Namens, seines Kostüms und seiner Funktion als Soldat verkörpert Captain America wie kein anderer Superheld die US-amerikanische Nation. Seine ursprüngliche Daseinsberechtigung in den 1940er Jahren findet ›Cap‹ im Kampf gegen Nazi-Spione und grotesk und rassistisch dargestellte japanische Agitatoren. Auf dem Titelblatt des ersten Hefts (*Captain America Comics* #1, März 1941) streckt er Adolf Hitler zu Boden, und dies bereits Monate vor dem Eintritt der USA in den Zweiten Weltkrieg. In den 1950er Jahren wird Cap für kurze Zeit zum Kommunistenjäger; später fließen der Vietnam-Krieg, Watergate, 9/11, der Patriot Act und weitere politische Großereignisse in die Erzählung ein. Jede neue Version bringt somit einen doppelten Revisionismus der Geschichte mit sich, den ich im Folgenden als populäre Serienpolitik bezeichne.² Denn zum einen sind es die erwähnten politischen Ereignisse und der sich wandelnde Zeitgeist, denen die Figur und ihre Abenteuer Rechnung tragen müssen, um relevant zu bleiben, zum anderen ist es das populäre serielle Erzählen selbst, das fortlaufend Anpassungen und Revisionen notwendig macht, um Leser*innen immer wieder aufs Neue zum Kauf- und Leseakt zu motivieren und ein neues Publikum zu erreichen. Diese doppelte Dynamik ist für die Popularität von Verschwörungstheorien im Zeitalter der sozialen Medien entscheidend, auch wenn ihre Anfänge in die Print-Kultur Mitte des 20. Jahrhunderts reichen.³

1 Zu Superheldencomics als inhärent unzuverlässige Erzählungen vgl. Stein (2018).

2 Diese Bezeichnung entstammt dem gemeinsam mit Niels Werber geleiteten Teilprojekt A01 »Serienpolitik der Popästhetik: Superhero Comics und Science-Fiction-Heftromane« im SFB 1472 »Transformationen des Populären«. Ich danke Niels Werber sowie Anne Deckbar und Laura Désirée Haas für die kritischen Anmerkungen zu diesem Beitrag.

3 Ich verwende die Epochenbezeichnung »Zeitalter der Sozialen Medien« hier nicht zwingend trennscharf, denn es geht mir weniger um eine genaue Bestimmung eines durch die zunehmende Popularisierung digitaler Medien und Technologien bedingten historischen Wandels als um eine Kontrastierung printmedialer und digitaler Serienpolitiken. Einleitende Gedanken zu den Terminierungs- und Datierungsmöglichkeiten des *digital age* und ihren Konvergenzen mit der Geschichte der Comic-Superheld*innen bietet Stein (2016).

Doch zunächst noch einmal zurück ins Jahr 1964: Wenige Monate nach dem Erscheinen des *Avenger*-Hefts #4 publiziert der Historiker Richard Hofstadter seinen Aufsatz »The Paranoid Style in American Politics« im *Harper's Magazine*, einem politisch engagierten ›general interest monthly‹ mit großer Auflage und breiter Leser*innenschaft.⁴ In diesem Aufsatz widmet er sich publikumswirksam der Geschichte und Psychologie von Verschwörungstheorien und identifiziert dazu den bereits im Titel genannten »paranoiden Stil« als eine politisch bedeutsame Kraft in den USA – eine »force in politics« (Hofstadter 1964: 77). Liest man Hofstadters Text durch die Brille der Superheld*innen, wird eine besondere Affinität zwischen den dort beschriebenen konspirativen politischen Narrativen und den außergewöhnlichen Serienfiguren der Comichefte deutlich. Politischer Essay und populäre Serie registrieren auf jeweils eigene Weise ein historisches Unbehagen vor dem Hintergrund einschneidender politischer Ereignisse wie der Kuba-Krise (1961), dem Bau der Berliner Mauer (1961) und der Ermordung Kennedys (1963). Hofstadter definiert den »paranoid style« superheld*innenkompatibel als Mischung aus »heated exaggeration, suspiciousness, and conspiratorial fantasy« (ebd.: 77) und den »paranoid spokesman« als jemanden,

»[who] sees the fate of conspiracy in apocalyptic terms – he traffics in the birth and death of whole worlds, whole political orders, whole systems of human values. He is always manning the barricades of civilization. He constantly lives at a turning point. Like religious millennialists he expresses the anxiety of those who are living through the last days and he is sometimes disposed to set a date for the apocalypse« (ebd.: 82).

Diese Zeilen beschreiben das Grundgerüst vieler Superhelden*innencomics – darunter im Übrigen kürzlich erschienene Geschichten wie die von Nick Spencer geschriebenen Serienzyklen *Captain America: Steve Rogers* (2016–2017) und *Secret Empire* (2017) – äußerst treffend. Superheld*innen sind Grenzgänger und oft die letzte Verteidigungslinie dessen, was sie als Zivilisation begreifen.⁵ »The world will be bent. Changed. A broken mirror. The dead will be the living, the servants will be the masters [and] they'll use th[e] ›cosmic cube‹ to rewrite reality itself«, lautet die unheilvolle Prophezeiung am Anfang von *Secret Empire*. Und auch an apokalyptischen Bedrohungen und der entsprechenden Weltuntergangsstimmung mangelt es dieser Serie nicht.

Des Weiteren zitiert Hofstadter Verschwörungstheoretiker wie S.F.B. Morse, den Erfinder des Telegrafen (technische Innovation, mediale Neuerungen und reaktionäre politische Auffassungen stehen also nicht im Widerspruch), mit Worten, die eins zu eins aus einem Superheld*innencomic stammen könnten. »[A] conspiracy exists«, schrieb Morse in seinem 1835 erschienenen anti-katholischen Traktat *Foreign Conspiracy against the Liberties of the United States*; »its plans are already in operation, and [...] we are at-

4 Ein Jahr später publiziert Hofstadter eine ausgearbeitete Version des Aufsatzes in dem Buch *The Paranoid Style in American Politics. And Other Essays* (1965).

5 Ich übernehme den Begriff des Grenzgängers und die damit verbundene Vorstellung serieller Figuren als »nie völlig präsent, nie völlig greifbar, weil sie ihre Gestalt im impliziten oder expliziten Verweis auf vorherige Dramatisierungen oder auf mögliche zukünftige Entwicklungen erhalten«, aus Denson und Mayer (2012: 198).

tacked in a vulnerable quarter which cannot be defended by our ships, our forts, or our armies« (Morse 1835: 14). Es braucht nicht viel Fantasie, um die Ähnlichkeit zwischen diesen Worten und den Bedrohungsszenarien vieler Superheld*innencomics zu erkennen. In Spencers *Secret Empire*, dessen Erzählstimme das Kollektiv der gegen eine Invasion kämpfenden Superheld*innen repräsentiert, klingt das wie folgt:

»He had always been a master strategist – but freed from compassion and mercy, this was his masterpiece. It was a perfect attack. Already divided, we found ourselves pulled in so many directions at once – that our best was no longer enough. We had stood for so long, we didn't even know what it felt like to fall – but fall we did. This is how we were overwhelmed, and overrun. This is how we were betrayed« (Spencer et al. 2018: #1, o.S.).

Der Meisterstrategie an der Spitze dieser Verschwörung ist Captain America. Zum Zeitpunkt dieser Beobachtungen ist er Direktor der Spionageabweereinheit S.H.I.E.L.D.; aufmerksame Leser*innen ahnen, dass er insgeheim der faschistischen Terrororganisation Hydra angehört, die unter der Kontrolle des Superschurken Red Skull (alias Johann Schmidt) steht und die Weltherrschaft anstrebt.⁶

Nun ist die Kompatibilität von Zitaten wie dem von Morse und Superheld*innencomics wie *Secret Empire* noch kein Beweis dafür, dass Figuren wie Captain America politisch wirken. Es ist damit noch keineswegs klar, ob Superheld*innen im Hofstadterschen Sinn eine »force in politics« darstellen, dass sie also über ihre Funktion als populäre Massenunterhaltung hinaus Bedeutung für die Entstehung, Verbreitung und Popularisierung von Verschwörungstheorien haben.⁷ Dass dies tatsächlich der Fall ist, möchte ich in diesem Beitrag darlegen und dabei wie folgt vorgehen: Zunächst werde ich versuchen, die bislang allenfalls angedeutete Affinität von Verschwörungstheorie und dem, was ich als Serienpolitik der Superheld*innen bezeichne, zu bestimmen. In einem zweiten Schritt werde ich zeigen, wie sich diese Affinität in zwei konkreten Fällen beschreiben lässt: der bereits genannten Miniserie *Secret Empire* aus dem Jahr 2017 (deren Titel bereits verschwörungstheoretisch auffällig ist) und dem von Ed Brubaker verfassten Zyklus *Captain America: Winter Soldier* (2005–2009). In einem dritten und letzten Schritt lese ich die Verbindung von Superheld*innencomics und der Stürmung des Kapitols in Washington DC am 6. Januar 2021 als Beispiel des von Muirhead und Rosenblum beschriebenen Konspiratismus, der eine neue Form von Verschwörungstheorie im Zeitalter von sozialen Medien und digital proliferierenden populärseriellen Narrativen darstellt.

6 Vgl. Werber zur zunehmenden Häufigkeit von Ausnahmezuständen sowie von »außerordentlichen Krisen und außerordentlichen Maßnahmen« (Werber 2016: 111) im Marvel (Film-)Universum.

7 Werber spricht mit Blick auf die deutsche Sci-Fi-Heftromanserie *Perry Rhodan* von einer »eigene[n] Geopolitik [...], die sich über die Romanzyklen hinweg verändert, weil sie sich in der Auseinandersetzung mit der eigenen Komplexität und der kurrenten Selbstbeschreibungsemantik der bundesrepublikanischen Gesellschaft entwickelt« (Werber 2018: 77). Ähnliches gilt auch für die *Captain America*-Comics im US-amerikanischen Kontext.

Superheld*innen und Verschwörungstheorien: Ein Bestimmungsversuch

Mit Verweis auf die Thesen des Politikwissenschaftlers Michael Barkun formuliert Michael Butter drei Grundzüge von Verschwörungstheorien: »1.) Nichts geschieht durch Zufall. 2.) Nichts ist, wie es scheint. 3.) Alles ist miteinander verbunden« (Butter 2021: 22).⁸ Weitere Elemente sind ein »Dualismus von Gut und Böse« und die Annahme, dass die »Komplotte [...] häufig schon sehr lange im Gang« sind (ebd.: 23, 26). Nimmt man die Vorstellung von Verschwörern als »unmoralische Supermänner« (ebd.: 99) hinzu, ist man von einer Beschreibung von Superheld*innencomics nicht mehr weit entfernt.⁹ Doch damit nicht genug: Wenn Butter die Notwendigkeit benennt, eine »Verschwörungstheorie [...] beständig aus[zubau]en«, und darüber hinaus einen Wunsch auf Auflösung von Widersprüchen in der offiziellen Version kontroverser Ereignisse und eine Praxis des Füllens von Leerstellen offizieller Texte (ebd.: 130, 78, 82) erkennt, dann liest sich das wie eine Definition populärserieller Superheld*innencomics (die in der Regel mit offenen Ende erzählen und auf den kontinuierlichen Ausbau bereits vorhandener Elemente angewiesen sind).¹⁰ Auch gehört der Kampf ›guter‹ Superheld*innen gegen ›böser‹ Super-schurken trotz der Einführung komplexer Figuren und vertrackter Konfliktsituationen immer noch zum Grundprinzip des Genres, und die Komplotte dieser Schurken können trotz der monatlichen Taktung der Narrative sehr langfristig angelegt sein. So erfahren die Leser*innen in Brubakers *Captain America: Winter Soldier*, dass Bucky Barnes nicht wie in *Avengers #4* gezeigt im Zweiten Weltkrieg durch eine Explosion getötet, sondern von russischen Agenten reanimiert, mit einem künstlichen Arm versehen und einer Gehirnwäsche unterzogen wurde. Durch weitere medizinische Interventionen ist Bucky kaum gealtert und wird Jahrzehnte später als Gegenspieler von Captain America eingesetzt. Ein noch weitreichenderer *Retcon* offenbart sich in Nick Spencers *Secret Empire*. Hier erscheint Captain America als Agent der faschistischen Hydra, die ihn bereits von Kindesbeinen an begleitet, indoktriniert und ausgebildet hatte; nun erhält er aufgrund eines Notstandsgesetzes quasi-diktatorische Befugnisse.¹¹ Innerhalb der Serienwelt haben diese Komplotte einen Vorlauf von mehr als einem halben Jahrhundert; sie ändern nachträglich alles seit 1941 Erzählte und nötigen die Leser*innen, etablierte Interpretationen der Figur grundlegend zu revidieren.

8 Vgl. Barkun: »Nothing happens by accident. [...] Nothing is as it seems. [...] Everything is connected« (Barkun 2013: 3–4).

9 Fenster definiert Verschwörungstheorien als »the conviction that a secret, omnipotent individual or group covertly controls the political and social order or some part thereof« (Fenster 2008: 1). Siehe dazu auch Knight (2000); Olmsted (2009); Byford (2011); Barkun (2013); Butter (2014); Uscinski und Parent (2014); Hellinger (2019).

10 Fenster erkennt: »Conspiracy theory demands continual interpretation. There is *always* something more to know about an alleged conspiracy, the evidence of which is subjected to an investigative machine that depends on the perpetual motion of signification« (Fenster 2008: 94). Zum Umgang mit der Unabgeschlossenheit von Verschwörungsnarrativen schreibt er: »In attempting to uncover the plot, the conspiracy narrative reveals a longing for closure and resolution that its formal resources cannot satisfy« (ebd.: 121).

11 Diese Vorgeschichte wird in *Captain America: Steve Rogers* (2016–2017) erzählt.

Proliferierende Verschwörungsszenarien verdeutlichen somit die serienpolitischen Potenziale populärer Narrative. Einerseits werden immer wieder neue Verschwörungen imaginiert, die kein stabiles Wissen über die Geschichte und Gegenwart einer Serie zulassen. Das hat sowohl etwas mit den Bedingungen populären seriellen Erzählens zu tun, die Variationen und Veränderungen notwendig machen, um Langeweile zu vermeiden, als auch mit der sich stetig verändernden politischen Umwelt, der sich Superhelden wie Captain America kaum verschließen können, ohne reaktionär zu wirken. Andererseits spielen Aushandlungen über die Serieninhalte und ihr Verhältnis zu den lebensweltlichen Verhältnissen der Rezipient*innen eine wichtige Rolle. Jason Dittmer plädiert daher dafür, Superheld*innen als »a discourse *through which* the world becomes understandable« zu verstehen und die »pop-cultural dimensions of politics« (Dittmer 2013: 2) zu begreifen; Robert Jewett und John Shelton Lawrence sprechen von einer »post-civic popular culture that has become a new center for shaping political beliefs and impulses to action« (Jewett/Lawrence 2003: 27).

Wenn die vierte *Avengers*-Folge die »wonderful avalanche of fan mail« erwähnt, die den Verlag erreicht habe, dann tut sie dies, weil Mitte der 1960er Jahre Leserbriefe der wichtigste Kommunikationskanal zwischen den Produzent*innen der Serien und ihrem Publikum werden. Wie ich andernorts dargelegt habe (Stein 2021), entsteht zu dieser Zeit eine umtriebige, äußerst aktive und an einer akribischen Exegese der Serien interessierte Fangemeinde, die ihre Erkenntnisse in Leserbriefen und Fanzines publiziert und dabei Widersprüche in der Serienwelt auflösen und Leerstellen im Serientext auffüllen will. Jason Mittell spricht mit Blick auf ähnliche Phänomene des Qualitätsfernsehens ab den 1990er Jahren von »forensic fandom« und von »amateur narratologists« (Mittell 2015); im Kontext von Verschwörungstheorien beobachten Russell Muirhead und Nancy L. Rosenblum: »[I]n insisting that the truth is not on the surface, classic conspiracism engages in a sort of detective work« (Muirhead/Rosenblum 2020: 2).¹² Hier zeigt sich, wie eng Verschwörungstheorie und Superheld*innencomic im Rezeptionsakt beieinanderliegen und wie stark sie sich ästhetisch, rhetorisch und strukturell an dem von Hofstadter diagnostizierten paranoiden Stil orientieren.

Hinzu kommt eine zeitliche Überschneidung in der Geschichte von Verschwörungstheorien und Superheld*innencomics, die mit größeren Transformationen des Populären im 20. und 21. Jahrhundert in Verbindung steht.¹³ So markiert der Beginn des Zweiten Weltkriegs für Hofstadter eine Zäsur: »Events since 1939 have given the contemporary right-wing paranoid a vast theatre for his imagination, full of rich and proliferating detail, replete with realistic cues and undeniable proofs of the validity of his suspicions« (Hofstadter 1964: 81). Im Feld der Superheld*innen ist dieser Zeitpunkt nicht minder

12 Haddad erkennt eine medienspezifische Affinität von Comics und Verschwörungstheorien: »Comic stories are told through a visual language of sequential images that implicate the reader in acts of interpretive co-creation, and the relationship between image and text can be brought into tension such that the reader must act as a conspiracy theorist to navigate the narrative« (Haddad 2021).

13 Ich verweise hier auf den Titel und das Forschungsprogramm des SFB 1472 »Transformationen des Populären«, die den theoretischen Rahmen für meine Beobachtungen liefern. Zur Einführung in die Programmatik und Ziele des SFB, siehe Döring et al. (2021).

einschneidend. Ein Jahr zuvor legte der erste Auftritt von Superman in *Action Comics* #1 den Grundstein für das bald boomende Genre. 1939 kam Batman als traumatisierter Verfechter von Recht und Ordnung hinzu; zwei Jahre später erschienen die ersten Hefte mit Captain America und Wonder Woman. Der Krieg verleiht dem Genre eine Dringlichkeit, die eine breite Leser*innenschaft anspricht und sich in den Heften selbst aus Geschichten über Nazi-Spione und japanische Übeltäter speist. In den frühen *Captain America*-Heften geht es fast ausschließlich um Verschwörungen, die sowohl eine Gefahr von innen (die Unterwanderung amerikanischer Institutionen) als auch eine Bedrohung von außen (der Anspruch der Nazis auf die Weltherrschaft) darstellen. »But great as the danger of foreign attack ... is the threat of invasion from within ... the dreaded fifth column«, heißt es in *Captain America Comics* #1 (1941). Die »fifth column« waren Nazi-Organisationen in den USA wie der German American Bund, die dem jüdischen Autor-Zeichner-Duo Joe Simon und Jack Kirby ein Dorn im Auge waren; das Titelbild dieses ersten Hefts, das Captain Americas berühmten Faustschlag gegen Adolf Hitler zeigt, führte zu antisemitischen Protesten (Simon/Simon 2003: 45).

Darüber hinaus ist Butters Langzeitbeobachtung relevant, nach der Verschwörungstheorien bis Mitte des 20. Jahrhunderts weithin als Form legitimen Wissens und erst ab den 1950er Jahren als illegitimes Wissen galten.¹⁴ Als eine ebenfalls illegitime – triviale, eskapistische und für die Praxis des *Retcon* prädestinierte – Form der kommerziellen Massenunterhaltung dienten die Superheld*innencomics der Nachkriegszeit als verschwörungstheoretisches Träger- und Verbreitungsmedium, das schon aufgrund seiner Reichweite und Popularität schwer zu ignorieren war. In den 1950er Jahren setzt sowohl in den USA als auch in Europa eine Verschiebung der etablierten *High/Low*-Achse (d.h. der traditionellen Unterscheidung von Hochkultur und Volkskultur oder Unterhaltung) zu einer quantifizierbaren und häufig offensiv ausgestellten populär/nicht-populär-Differenz ein (Döring et al. 2021: 8). Im Zuge dieser Verschiebung müssen hochkulturell kodierte und zahlenmäßig weniger erfolgreiche Artefakte und Narrative ihre Daseinsberechtigung im Sinne einer »Umkehr der Beweislast« (ebd.: 7) rechtfertigen, wogegen das zahlenmäßig nachweisbar Populäre schon allein aufgrund seiner Popularität beachtet wird und damit unweigerlich eine gewisse »force in politics« entwickelt.¹⁵ Es fällt schwer, Artefakte und Narrative, die große Beachtung gefunden haben, ins Illegitime zu verbannen.

Mit der Popularisierung des Internets um 2000, im Zuge derer »die klassischen Massenmedieninstitutionen nicht mehr darüber entscheiden können, dass etwas nicht populär wird« (ebd.: 17), erhalten Verschwörungstheorien neue Entstehungs- und Verbreitungsmöglichkeiten. Zwar beobachtet Butter durchaus richtig: »[S]chließlich wird im Internet Wirklichkeit, was Verschwörungstheoretiker immer behaupten: Alles ist miteinander verbunden. Die Bedeutungslogik von Verschwörungstheorien entspricht dem Ordnungsprinzip des World Wide Web« (Butter 2021: 180). Doch die eigentliche Pointe

14 Zur »culture of paranoia« der Nachkriegszeit siehe auch Melley (2000).

15 Fenster diskutiert die Auseinandersetzungen über die Bedeutung der *High/Low*-Axio-logie in der Nachkriegszeit und sieht eine Verwerfungslinie zwischen »high and various levels of commodified culture« bzw. zwischen »high, middlebrow, and mass culture« (Fenster 2008: 37).

der hier proklamierten Verbindung von Verschwörungstheorie und Internet liegt in der immensen Beschleunigung und potenziell globalen Verbreitung von Verschwörungstheorien durch soziale Medien, die nicht mehr durch die etablierten Gatekeeper-Instanzen kontrolliert werden (Döring et al. 2021: 17). Sinan Aral (2020) spricht von den sozialen Medien als einer »hype machine«, die in der gegenwärtigen »attention economy« durch raffinierte Formen von »personalized mass persuasion« und eine »tyranny of trends« das Ende gemeinsam geteilter Vorstellungen von Realität herbeiführt. Ein wichtiger Bestandteil dieser Entwicklung ist die Entstehung und Verbreitung von Superverschwörungstheorien in und durch soziale Medien und verwandte Formen der Online-Kommunikation, durch die sich Einzelnarrative rapide zu einer Megaverschwörung verbinden können.¹⁶ Interessanterweise identifiziert Butter das elektronische Netzwerk Usenet und die sich dort formierenden Newsgroups, Message Boards und Foren als Entstehungsorte neuerer Verschwörungstheorien. Das ist relevant, weil dort eine weitere Parallele zu den Superheld*innen aufscheint.¹⁷ Denn der Fandiskurs über die Serien wandert in den 1990er Jahren ebenfalls aus den Leser*innenbriefseiten der Comics in diese Online-Formate ab, weil dort schneller, intensiver und ohne die Haus- und Diskursmacht verlegerischer Gatekeeper kommuniziert werden kann. Insofern sind die beiden historischen Schübe der Transformationen des Populären in den 1950er und 2000er Jahren mit der neueren Geschichte von Verschwörungstheorien nach Butterscher Lesart sowie mit zentralen Entwicklungen im Feld der Superheld*innen vereinbar. Das sollte als Anfangsverdacht ausreichen, um sich das Verhältnis von Comics und Verschwörungstheorien und die politischen Potenziale dieser populärseriellen Erzählform näher anzuschauen.

Captain America: Winter Soldier & Secret Empire

Wenden wir uns nun zwei ausgewählten *Captain America*-Serienzyklen zu. Ich beginne chronologisch mit *Captain America: Winter Soldier* (Brubaker et al. 2018), der seit *Avengers* #4 weitreichendsten Neu-Interpretation der Seriengeschichte. Die Handlung habe ich bereits skizziert: Im Verlauf der Erzählung stellt sich heraus, dass Captain Americas Partner Bucky Barnes nicht bei der Explosion über dem Englischen Kanal getötet, sondern von sowjetischen Agenten geborgen, reanimiert, indoktriniert und als Auftragskiller im Kalten Krieg eingesetzt worden war. In der erzählten Gegenwart – Mitte der 2000er Jahre – wird Bucky auf Captain America angesetzt – im Zuge eines Komplotts mit jahrzehntelangem Vorlauf, der scheinbar disparate Ereignisse zu einem großen Ganzen zusammenfügt und mit einem wirkmächtigen Erklärungsmuster hinterlegt. Hier geschieht in der Tat nichts durch Zufall; alles ist minutös geplant, und die scheinbare Realität – Buckys lange angenommener Tod und Captain Americas beschwerliche Vergangenheitsbewältigung

16 Butter übernimmt den Begriff der Superverschwörungstheorie von Barkun, der drei Typen unterscheidet: »event conspiracies«, »systemic conspiracies« und »superconspiracies« (Barkun 2013: 6).

17 Vgl. Fensters Aussagen zu den »subcultures of conspiracy theorists that became increasingly organized during the 1990s through fanzines, independent book publishing, and conferences« (Fenster 2008: 14).

– wird als falsche Wahrnehmung und Resultat finsterner Machenschaften unmoralischer Supermänner wie dem Russen Aleksander Lukin entlarvt.

Neben der genretypischen Mischung aus historischen Referenzen und fantastischen Elementen – darunter ein Einsatz in einem Dorf in der UdSSR während des Zweiten Weltkriegs, bei dem Cap, Bucky und weitere Superhelden zusammen mit einer sowjetischen Einheit gegen Schurken wie »Hitler's personal super-soldier« (Brubaker et al. 2018, o.S.) Master-Man und Red Skull antreten – ist vor allem die Aufarbeitung von Buckys Vergangenheit relevant. Das betrifft zum einen eine kurze Erinnerungssequenz, in der Steve Rogers sich Buckys vermeintlichen Tod vor Augen führt. Sie ist serienhistorisch relevant, weil sie einen besonders gravierenden Einschnitt in die Genese der Serie – Buckys retroaktiv geschilderten Tod im *Avengers*-Heft #4 – aktualisiert.¹⁸ Zum anderen umfasst diese auch popästhetisch prägnant inszenierte Aktualisierung den darauffolgenden massiven Retcon, der die Lücke im Serientext – Buckys jahrzehntelanges Verschwinden aus der fiktionalen Welt – mit einer verschwörungstheoretisch begründeten alternativen Geschichte füllt.

Die Leser*innen verfolgen die Aufarbeitung dieser Geschichte auf zweierlei Weisen und werden so mit zwei Realitäten im Erzählkosmos der Serie konfrontiert. Sie werden einerseits Zeuge der spionagetechnischen Aufarbeitung der Ereignisse durch den Geheimdienst S.H.I.E.L.D., angeführt von Nick Fury. Hier werden Indizien und Beweise auf den Spuren einer großen Verschwörung gegen die USA gesammelt. Interessanter wird es in den schwarz-weiß gehaltenen Passagen, die Buckys Schicksal nacherzählen, ohne dass klar ist, aus wessen Perspektive sich die Erzählung den Leser*innen offenbart. Stilistisch verwandte Passagen stellen Rogers Erinnerungen an den Zweiten Weltkrieg dar, deren Status (wahr/falsch, authentisch/gefälscht) prekär ist und die ihn zunehmend irritieren und auf posttraumatische Störungen hinweisen. Doch Buckys Bergung aus dem Meer und seine Behandlung durch die sowjetischen Ärzte werden aus einer unbestimmten Perspektive erzählt. Die Sequenzen werden zwar mit einer Orts- und Zeitangabe eingeführt – z.B. »April 1945, the English Channel, near the Channel Islands« (Brubaker et al. 2018, o.S.) –, doch es gibt keine Erzählstimme, die Aufschluss darüber geben würde, wessen Erinnerungen, wessen Realität wir hier beiwohnen. Dadurch erhalten die Bilder einen prekären Status innerhalb der fiktionalen Welt. Sie könnten historische Ereignisse darstellen, die nachträglich in die Seriengeschichte eingeschrieben werden; sie könnten aber auch Teil der großen Manipulation sein, der Captain America, und damit auch die Leser*innen, auf den Leim gehen sollen. Es ist genau diese Unsicherheit, die Verschwörungstheorien den Boden bereitet. So schließt sich der Kreis zu Friedenthals eingangs zitierter These, dass populäre Narrative das Geschichtsverständnis ihrer Leser*innen prägen. »Retroactive continuity [...] has become a naturalized and ubiquitous part of popular culture« (Friedenthal 2017: 3), hält er fest. Zwar kennen wir *Retcons* schon lange aus Sagen und Mythen, doch dies sind eher singuläre Formen, während der nachträgliche und rückwirkende Eingriff in eine bereits erzählte Geschichte in populären Serien immer wieder und zum gleichen Thema auftaucht. Das hat Folgen: »[A] growing acceptance as a part of popular narratives has led to a complex, complicated understanding of the ways

18 Man könnte mit Later auch von einem »Retconning [of] Bucky's Retcons« (Later 2020: 218) sprechen.

in which history and story can interact, ultimately creating a cultural atmosphere that is increasingly accepting of revisionist historical narratives« (ebd.: 3).¹⁹

Dass nach der Logik von Verschwörungstheorien nichts zufällig geschieht und nichts so ist, wie es scheint, wird durch die »Project Winter Soldier: Confidential Files« (Brubaker et al. 2018, o.S.), die Rogers in seinem Apartment vorfindet, bestätigt. Hier entfaltet sich das ganze Ausmaß der Verschwörung: »doctor's notes«, vertrauliche Berichte und »mission reports« über erfolgreiche Aufträge sowie Bildmaterial, bei dem ebenfalls nicht deutlich wird, aus welcher Perspektive man das Gezeigte erblickt, sähen Zweifel über die Vertrauenswürdigkeit etablierter Geschichtsschreibung und unterwandern den bisherigen Verlauf des Seriengeschehens. Ein doppelseitiges Tableau gegen Ende der Erzählung dramatisiert Buckys schmerzvolle Erinnerungen, und auch hier ist nicht sicher, ob es sich um die Eindrücke eines Wahnsinnigen oder um eine Collage der auf den vorangehenden Seiten entlarvten Verschwörung handelt.²⁰

Die Tatsache, dass Brubakers Comic wenige Jahre nach den Terroranschlägen des 11. September zu einer Zeit erscheint, in der die Selbstwahrnehmung der USA als einzige verbleibende Ordnungsmacht einer posthistorischen Weltgesellschaft ins Wanken gerät, untermauert die politische Relevanz der Superheld*innen. Doch während der paranoide Stil, den dieser Comic auch durch seine Bildästhetik inszeniert, weitgehend geschichtsorientiert und vergangenheitsgerichtet ist, steht in Nick Spencers *Secret Empire* die Auseinandersetzung mit der politischen Gegenwart – vor allem der Präsidentschaft Trumps – im Vordergrund. Zwar vermeiden Spencer und seine Illustratoren direkte Verweise auf den Präsidenten, doch die Parallelen zwischen Trumps »Make America Great Again« und der Mission des faschistoiden Captain America »to undo their lie – to restore the world that was« (Spencer et al. 2018: #1, o.S.) sind unübersehbar.²¹ Dabei geht es in diesem Comic erneut um die Revision der kompletten Seriengeschichte. In Wahrheit, so lautet die Verschwörungstheorie, hätten die Alliierten den Zweiten Weltkrieg verloren und den Einfluss der eigentlichen Sieger – der Hydra-Organisation – nur durch die Macht des kosmischen Würfels zurückdrängen können. Es geht hier um die Neufassung der Nachkriegsordnung. Das, was wieder großgemacht werden soll, ist das Nazi-Imperium des Schurken Red Skull, mit Steve Rogers als unerwarteter Gallionsfigur.

Nun sind politische Auslegungen populärer Erzählungen grundsätzlich problematisch, weil sich nur schwer bestimmen lässt, welche Assoziationen ein Text im Rezeptionsakt auslöst. Hierzu wären empirische Rezeptionsstudien ebenso wie die umfassende Analyse

19 Vgl. Garber zum »Paranoid Style in American Entertainment«: »Viewers, in general, know they are being duped. But once you see the duplicity, it becomes easy to notice its outlines everywhere: in other entertainments, in the news media, in world events. Who are the producers editing the news programs that, in turn, edit the world? Who are the producers working behind the scenes of the American university, or of American government, or of American history? Who has power? Who should?« (Garber 2020).

20 Ein Beleg für die Popularität dieser Doppelseite ist ihre häufige Reproduktion in Online-Artikeln über Captain America. Sie erscheint u.a. am Ende von Scott Redmonds Online-Essay »Retcons, Reboots and Resurrections #39« (Redmond 2022: o.S.).

21 Eric Kripke, der Hauptautor der Superhelden-Fernsehserie *The Boys* (seit 2019), konstatiert: »Superheroes are inherently MAGA« (zit. n. Abramovitch 2020).

der Fankommunikation im Internet (Foren, Wikis, Blogs, Rezensionen) vonnöten.²² Aber auch ohne eine solche empirische Auswertung ist die politische Wirkmacht (Hofstadters »force in politics«) von Superheld*innencomics nicht von der Hand zu weisen, weil sie diskursiv sehr gut beobachtbar ist. So paraphrasierte Donald Trump in seiner Antrittsrede im Januar 2017 einige Worte des Schurken Bane aus dem Christopher Nolan-Film *Batman: The Dark Knight Rises* (2012)²³; sein Sohn Eric twitterte im Herbst 2017 ein *fake-Cover* des *Time Magazine* mit dem Präsidenten als muskelbepacktem Superman²⁴; Talkmaster Bill Maher erfand im Sommer 2017 mit »Orange Sphincter« einen Schurkenamen für Trump (Art Spiegelman bezeichnete Trump zwei Jahre später als »Orange Skull«)²⁵; 2017 ging der Twitter-Account »President Supervillain« von DM Higgins online, der dem Marvel-Schurken Red Skull Trump-Zitate in den Mund legt und damit bei manchen Rezipient*innen die Vermutung weckt, Trump würde aus dem Comics zitieren; *Spider-Gwen Annual #1* (August 2016) zeigt den Präsidentschaftskandidaten Trump als den Superschurken »M.O.D.A.A.K., the Mental Organism Designed As America's King« (Comicbook.com).²⁶ In seinem Buch *Trump! POPulismus als Politik* argumentiert Georg Seeßlen folgerichtig, dass »Politik nicht mehr ohne Pop aus[kommt]« und sich »die Differenzen zwischen Pop und Politik aufgelöst haben«. Und er geht sogar noch weiter: »Pop ist an die Stelle der Wirklichkeit getreten« (Seeßlen 2017: 8, 7, 16).

Unter den vielen von Trump propagierten Verschwörungstheorien ist die Annahme eines *deep state*, einer Verschwörung im Inneren amerikanischer Institutionen und die Mär vom Feind im eigenen Haus, besonders prominent.²⁷ Spencers *Secret Empire* spielt mit eben dieser Fantasie. Das *Secret Empire* ist der *deep state*, allen voran Captain America als Wolf im Schafspelz. Die Ironie der Geschichte besteht darin, dass dieser korrumpierte Captain die Macht nicht rechtswidrig an sich reißt, sondern sie von den politischen Handlungsträger*innen im Zuge des S.H.I.E.L.D. Acts (eine Anspielung auf den PATRIOT Act) übertragen bekommt. Auf dieses Narrativ und seine Koppelung an Bilder des zerstörten Washington DC sowie an ein omnipräsentes Gefühl des Verfalls werde ich noch näher eingehen. Zunächst nehme ich die spezifisch popästhetische Verfasstheit von Verschwörungsszenarien in diesem Comic in den Blick.

Die Graphic Novel-Ausgabe der Miniserie endet mit der Folge *Secret Empire Omega #1*, in der der gute Captain America, der das Land vor dem Untergang gerettet hat, auf sein böses Alter Ego, den faschistoiden Hydra-Anführer trifft. Dieses Alter Ego

.....
22 Das Teilprojekt »Serienpolitik der Popästhetik« im SFB 1472 »Transformationen des Populären« widmet sich digitaler Fankommunikation. Stein (2020) beleuchtet die Rezeption einer kontroversen *Batman*-Geschichte anhand von Online-Rezensionen. Stevens (2011) analysiert Leserbriefe aus *Captain America*-Heften.

23 Siehe dazu u.a. Puglise (2017).

24 Siehe dazu u.a. Moran (2017a), die das Cover als »alt-right porn« bezeichnet.

25 Siehe dazu u.a. Moran (2017b); Spiegelman (2019).

26 Siehe dazu u.a. Nandi (2019). Seeßlen schreibt: »Die Trump-Figur und einige ihrer Sidekicks definieren sich in Analogie zum Pop-Universum weniger von der Seite der langweiligen (demokratischen) Helden, sondern von der der faszinierenden Schurken [... als] Bild der bösen, verborgenen, illegalen Wünsche« (Seeßlen 2017: 51).

27 Trumps Hang zu Verbreitung von Verschwörungstheorien legitimiert Bezeichnungen wie »conspiracist in chief« (Nicholas 2019) und »presidential conspiracism« (Muirhead/Rosenblum 2020: x).

wird in einem geheimen Militärgefängnis namens Shadow Pillar verwahrt: »A black-site prison many miles off American soil« (Spencer et al. 2018: #1, o.S.). Die Zerrissenheit dieses nationalistischen Superhelden, der schon lange nicht mehr ohne Weiteres für ein vereintes Amerika stehen kann, während der Präsidentschaft Trumps aber stärker als je zuvor polarisiert, findet in einer bemerkenswerten Doppelseite Ausdruck. Hier sehen wir links den guten Captain America und rechts sein korrumpiertes Alter Ego, einmal in der Frontalansicht aus der Nähe und ein zweites Mal darunter seitlich aus der Distanz. Der Seitenhintergrund wird durch eine ebenfalls zweigeteilte Bildcollage ausgefüllt; links sehen wir Szenen aus der bekannten Seriengeschichte des Helden, darunter das Cover der allerersten Heftausgabe von Simon und Kirby und das Cover von Brubakers *Winter Soldier*; rechts finden sich Szenen der verschwörerischen Handlung. Formgebend ist links das Schild des Captains, seine stärkste Waffe und Signum der Nation, rechts sind es die sich um den Totenkopf rankenden Tentakeln der Hydra-Organisation, die den Kraken als Emblem vor allem antisemitischer Verschwörungstheorien aufrufen.

Man könnte nun argumentieren, dass die Gegenüberstellung von Gut und Böse, von offizieller Seriengeschichte und alternativen Verschwörungsszenarien, die Grundstruktur des Superheld*innengenres abbildet. Man könnte darüber hinaus festhalten, dass das Gesamtlayout der Doppelseite Hofstadters paranoiden Stil popästhetisch inszeniert, indem es nicht einfach eine Verschwörung oder gar Superverschwörung aufdeckt, sondern verschwörungstheoretisches Denken als genrebildende Praxis postuliert. Vertieft wird dieser Eindruck in einer Reihe von rot-weiß kolorierten Seiten, die auf dieses große Tableau folgen und die Bedrohung der Nation von innen als andauerndes – serienkompatibles, ergebnisoffenes – Narrativ darlegen. »I understand why I came here«, teilt die Erzählstimme von Captain America mit. »To remind myself. Yes, we won. But it was one battle. This is a war that never ends« (Spencer et al. 2018: #1, o.S.).

Sturm auf das Kapitol: Superheld*innen und der Neue Konspiratismus

Das zweite Heft von Spencers *Secret Empire* offeriert den Leser*innen eine Blaupause für die Unabgeschlossenheit von Verschwörungstheorien und Superheld*innennarrativen. Wir begegnen Rick Jones, einem Verbündeten der Avengers, in Form einer Videobotschaft, die er aus der »super-secret Hydra holding facility« (Spencer et al. 2018: #2, o.S.), in die er einsitzt, heraus schmuggeln konnte. Als Superhacker hat sich Jones Zugang zu den Datenbanken und Archiven der Organisation verschafft und seine Nachricht aufgezeichnet:

»I just took advantage of my stay here – and hacked into Hydra’s top-clearance-level database. They’re not gonna be too happy about that, obviously, but you guys will be. You know why? Because I found something that is gonna blow this scene wide open. Something that is gonna change everything. See – I know what happened to Captain America. You ready for this?« (Spencer et al. 2018: #2, o.S.).

Die Frage am Ende dieser Botschaft – »You ready for this?« – richtet sich gleichermaßen an die Superheld*innen wie an die Leser*innen des Comics. Während die Figuren im Comic auf die von ihm auf dem Bildschirm gezeigte Collage warten, müssen die Leser*innen

umblättern, um diese Collage zu sehen. Sie werden somit in die Handlung einbezogen, werden zu Komplizen in der Aufdeckung des Komplotts. Die Doppelseite, auf die sie dann stoßen, ist in der Tat überwältigend – sie bringt die Szene beinahe buchstäblich zum Explodieren, indem sie den Rahmen sprengt. In den grün unterlegten Erzählboxen schildert Jones die Superverschwörung; es geht um den kosmischen Würfel und seine Verwandlung in das Mädchen Kobik, die der Red Skull großzieht und die Captain America zum Hydra-Agenten macht. »She completely rewrote reality – his life experiences, his beliefs – everything, right down to the DNA. She made him their perfect soldier«, rekapituliert Jones (Spencer et al. 2018: #2, o.S.). Nichts ist demnach, wie es scheint.

Besonders aufschlussreich ist die filigrane zeichnerische Gestaltung der Doppelseite, deren Einzelheiten sich erst durch einen genauen Blick auf das Dargestellte erschließen. Sie besteht aus einer Vielzahl von kleinen Bildern, die Elemente aus der Seriengeschichte kompiliert und einen scheinbar disparaten Datensatz präsentiert, aus dem Jones seine Verschwörungstheorie herausfiltert.²⁸ In der Mitte der Seite erscheint der korrumpierte Captain America, von Hydra-Armen umringt; einzelne Szenen der Verschwörung werden herausgegriffen und als Einzelbilder vergrößert. Jones ist zu diesem Zeitpunkt bereits nicht mehr am Leben; nach einer Fernsehansprache an die Nation (»Good evening, my fellow Americans – and Hail Hydra«; Spencer et al. 2018: #2, o.S.) hatte Captain America ihn in der vorangehenden Ausgabe exekutieren lassen. Jones spricht also von den Toten zu uns, ist Whistleblower und Märtyrer zugleich. Seine Enthüllungen leben in Form der gesicherten Daten weiter und bieten eine schier endlose Fülle an narrativierbarem Material. Die diese Doppelseite überströmende Bilderflut wird so zum Sinnbild der digitalen Proliferation von Verschwörungstheorien.²⁹ Denn hier ist tatsächlich alles verbunden und folgt der Struktur von Verschwörungstheorien, der Logik des Marvel-Universums, der Dynamik sozialer Medien sowie dem Ordnungsprinzip des World Wide Web.

Doch was bedeutet der Neologismus »Konspiratismus«, den ich in diesem Zusammenhang ins Feld führen möchte? Es handelt sich um meinen Versuch, den von Russell Muirhead und Nancy L. Rosenblum geprägten Begriff des »new conspiracism« ins Deutsche zu übersetzen und analytisch fruchtbar zu machen. Die beiden Autor*innen definieren den Begriff im Vorwort zur Taschenbuchausgabe ihrer Monografie *A Lot of People Are Saying: The New Conspiracism and the Assault on Democracy*:

»This book is our account of the new conspiracist thinking now enveloping political life. It struck us as something that could not be adequately understood as a ›paranoid style‹ or as classic conspiracy theory. [...] We came to call this conspiracism ›conspiracy without the theory.‹ It takes the form of bare assertion and innuendo. It dispenses with evidence and argument. It is embellished and spread through social media. And it is validated by sheer repetition: ›a lot of people are saying‹« (Muirhead/Rosenblum 2020: ix).

28 Die Seite inszeniert Muirhead und Rosenblums Beschreibung verschwörungstheoretischer Aktivitäten: »The dots are woven into a comprehensive narrative of events« (Muirhead/Rosenblum 2020: 3).

29 Die Unterzeile der Überschrift von Madrigals Artikel über Verschwörungsvideos auf YouTube lautet entsprechend: »It's the paranoid style, mutated for platform politics« (Madrigal 2019).

Muirhead und Rosenblum diagnostizieren eine Transformation der älteren Verschwörungstheorie zum Konspiratismus, die mit den bereits entfalteten Beobachtungen zu den Transformationen des Populären einhergeht. Als Antwort auf das grundlegende Prinzip des Trump'schen »presidential conspiracism« (ebd.: 1) schreiben sie:

»What mattered was not evidence but the number of retweets the president's posts would enjoy: the more retweets, the more credible the charge. Forwarding, reposting, retweeting, and ›liking‹: these are how doubts are instilled and accusations are validated in the new media« (ebd.: 3).

Was messbar viel Beachtung findet, gilt als populär, und was als populär gilt, hat nach dieser Logik Bestand.³⁰ Die damit einhergehende Abwertung von Expert*innenwissen und der Bedeutungsverlust etablierter Gatekeeper, führen nach Muirhead und Rosenblum in eine fatale Abwärtsspirale: Spätestens seit dem Aufkommen von *fake news* und *alternative facts* und der Verhärtung des *political tribalism* im Zuge der Präsidentschaft Trumps scheint es keinen gesellschaftlichen *common ground* mehr zu geben (ebd.: 7); stattdessen geht es um Desorientierung und die Delegitimation demokratischer Institutionen. »The new conspiracism is [...] *de* all the way down: destabilizing, degrading, deconstructing, and finally delegitimizing, without a countervailing constructive impulse« (ebd.: 8).

Die Frage ist nun, inwiefern dieser Befund für die *Captain America*-Comics relevant ist und welchen Beitrag er zum besseren Verständnis der Verbindung von Superheld*innen und Verschwörungstheorien im Zeitalter sozialer Medien und Online-Kommunikation leisten kann. Es geht um zwei Dinge. Erstens um die Überlegung, ob *Captain America: Winter Soldier* und *Secret Empire* die von Muirhead und Rosenblum beschriebene Entwicklung von der *conspiracy theory* zur *conspiracy without the theory* bestätigen. Zweitens betrifft es die Frage nach der politischen Resonanz der Superheld*innen und ihrer Bedeutung für die Befeuernung des neuen Konspiratismus.

Während Brubakers *Winter Soldier* eine konkrete Verschwörung thematisiert, indem es die unerwartete Karriere von Bucky Barnes als sowjetischem Auftragskiller per *Retcon* in die Seriengeschichte einspeist und die Konturen dieses Komplotts durch Einblicke in ein gedrucktes Dossier entfaltet, präsentiert *Secret Empire* eine weitaus unübersichtlichere Superverschwörung, die auch auf der erzählerischen und bildästhetischen Ebene mit komplexeren Darstellungsformen arbeitet.³¹ Das Ausmaß der Handlung und das Figurentableau sind zudem deutlich größer. Dennoch bleibt die Frage, ob die Comics verschwörungstheoretisch arbeiten (d.h. in ihren Verfahren so verfasst sind) oder ob sie allenfalls Verschwörungsnarrative präsentieren. In *Winter Soldier* scheint letzteres der Fall zu sein, denn dort bleibt die Verschwörung weitgehend auf die Serendiege beschränkt, ohne den *Retcon* politisch zu instrumentalisieren. In *Secret Empire* ist das anders, denn dieser Serienzyklus präsentiert sich als kritische Intervention, auch wenn er sich mit

30 Vgl. dazu auch Heckens Definition »Populär ist, was bei vielen Beachtung findet« (Hecken 2006: 85) sowie die weiterführenden Gedanken in Döring et al. (2021).

31 Nach Barkun wäre *Winter Soldier* eine Mischung aus »event conspiracy« (Buckys Einsätze als Attentäter und Gegenspieler von Captain America) und »systemic conspiracy« (der Plot von Aleksander Lukin, durch die Kontrolle über den kosmischen Würfel die Welt zu beherrschen), *Secret Empire* dagegen eine »superconspiracy«.

allzu offensichtlicher Kritik am politischen Geschehen – die Serie startete parallel zum Amtsantritt von Donald Trump – zurückhält. Szenen wie der im Oval Office hinter dem Schreibtisch des Präsidenten sitzende Captain America, der seine Worte an die Nation mit den Worten »Hail Hydra« einleitet, sowie der Verweis auf die geheimen Militärgefängnisse der Regierung bieten eine politische Lektüre der Serie an, zumal das ebenfalls von Spencer geschriebene Einzelheft *Civil War II: The Oath* die Machtübernahme durch Captain America zeitgleich zum Start der Präsidentschaft Trumps erzählt und sogar ein Bild der Einschwörung des Captains auf den Stufen des Kapitols enthält, das parallel zur »echten« präsidentiellen Inauguration erscheint.

Ebenfalls relevant sind die Bilder des zerstörten Kapitols in *Secret Empire*. Das Weiße Haus ist das Zentrum der Macht, die der faschistoide Cap für sich beansprucht. Das Kapitol als Sitz der Legislative wird dagegen zum Abschuss freigegeben. Nachdem die Invasion erfolgt ist, schildert Heft #7 eine Zeremonie zum Wiederaufbau des Gebäudes. Die Hydra-Flagge ziert das Kapitol; vor den Stufen versammeln sich linientreue Anhänger, die Fäuste als Zeichen der Loyalität in die Luft gereckt. Parallel dazu verlaufen die Vorbereitungen der verbliebenen Superheld*innen – u.a. Spider-Man, Falcon, Black Widow – auf ein Attentat auf den Captain. Das ruft zum einen das Attentat auf Präsident Kennedy samt der vielen sich darum rankenden Verschwörungstheorien ins popkulturelle Gedächtnis; zum andern erzeugen diese Panels Assoziationen mit den Bildern der Stürmung des Kapitols am 6. Januar 2021.

Mit dieser Wendung vom Comic zu den jüngsten politischen Ereignissen in den USA wird der Wandel von Verschwörungstheorie zum Konspiratismus deutlich. Auf der Ebene der Bilder lassen sich zunächst erstaunliche Resonanzen zwischen der Darstellung des Kapitols in *Secret Empire* und der vielen Fotos und Videos von der Stürmung des Gebäudes durch Trump-Anhänger feststellen. Zwar ist die Kuppel des Kapitols im Comic zerstört und auf den Bildern vom 6. Januar intakt, aber die Aufnahmen der Aufständischen, die Polizeibarrikaden durchbrechen, Fenster einschlagen und Türen mit Gewalt öffnen, vermitteln durchaus ein Gefühl von Chaos und Bedrohung. Auch erinnert die relative Einheitlichkeit der vielen Fahnen auf Fotos und in Videos (meist USA-Flaggen oder Trump-Devotionalien) an die Gleichschaltung der Bevölkerung unter der Hydra-Regierung.

Schauen wir uns den Mob vor dem Kapitol am 6. Januar genauer an. Spencer Kornhaber (2021) spricht in der Zeitschrift *The Atlantic* von einer »Comic-Con aesthetics of Wednesday's mess« und bezieht sich damit auf das zur Schau gestellte Selbstverständnis vieler Protestler*innen als (super-)heldenhafte *vigilantes* im Kampf um die Nation. Er beobachtet weiter:

»They thought they were heroes; that much is obvious. The animal furs and war paint, the banners and utility vests, the slogan slinging and wall climbing: Wednesday's attack on the U.S. Capitol felt like fiction to watch, and doubtless many pro-Trump insurrectionists had Hollywood on their mind as they pillaged and took selfies. Some participants wore the logo of the Punisher, the Marvel Comics character who stabs muggers in Central Park. Others flaunted shirts that said CIVIL WAR in a font recalling the Avengers sequel of the same name« (Kornhaber 2021).

Kornhaber geht nicht so weit, der »superhero culture« die Verantwortung für den Aufstand zuzuschreiben. »Some people [...] might be tempted to blame superhero culture for inspiring seditionists« (ebd.), bemerkt er, fügt dann aber hinzu:

»But don't we live in an era of self-aware, morally sophisticated fantasy? The Trump mob's most obvious touchstones – Christopher Nolan's flinty *Batman* films, the loyalty-switching drama of Marvel's *Civil War*, and the dense plotting of *Game of Thrones* – are acclaimed for interrogating the vigilante impulse. Inevitably, though, they end up making the things they critique also look quite cool« (ebd.).

Looking quite cool beschreibt den auf Schlagworten basierenden und popästhetisch inszenierten Konspiratismus des Mobs durchaus treffend. Er ist politisch entkernt – es zählt nur die Oberfläche (Hecken/Kleiner 2017) – und ist damit zu Pop geworden.

Dass sich die Trump-Anhänger dazu ermächtigt fühlten, das Kapitol zu stürmen und die Hinrichtung politischer Repräsentant*innen zu fordern, hängt auch mit der Ermächtigungslogik von Verschwörungstheorien zusammen. Verschwörungstheoretiker agieren aus dem Selbstverständnis einer »heroic investigation« (Fenster 2008: 7) heraus, wie Fenster argumentiert. Und auch wenn die neuen Konspiratisten nach Auffassung von Muirhead und Rosenblum eher an der Zerstörung politischer Institutionen und Normen als an der Aufdeckung einer als verborgen geltenden Wahrheit interessiert sind, bleibt Fensters Beschreibung der Akteure als »master interpreters of symbols and codes« (ebd.: 7) relevant. Zudem sollte die politische Strahlkraft der faschistischen Ikonografie von Comics wie *Secret Empire* bedacht werden. Man denke an die Schlusszene der *Free Comic Book Day*-Folge von *Secret Empire*, die den bösen Captain America mit dem Hammer des Superhelden Thor zeigt und diesem Captain und seinen Gefolgsleuten in guter faschistischer Manier attestiert: »They were stronger. They were more powerful. In that moment – they were worthy« (Spencer et al. 2018, o.S.).³²

Darüber hinaus veröffentlichte Neal Kirby, der Sohn von Jack Kirby, ein vieldiskutiertes Statement. Darin kritisiert er die Verwendung des Captain America – Trump als Captain America auf T-Shirts – während der Proteste und bezeichnet die Werte der Figur als »antithesis to Donald Trump«: »Where Captain America is selfless, Trump is self-serving. Where Captain America fights for our country and democracy, Trump fights for personal power and autocracy« (zit. n. Cain 2021). Kombiniert man Kornhabers Beobachtung, die Mitglieder des Mobs wähten sich auf der Seite der Superheld*innen,

32 Curtis erkennt eine »disturbing iconography [...] where Captain America raises aloft Thor's hammer – a popular symbol in the contemporary fascist's manual – and declares himself to be worthy« (Curtis 2020: 56). Vgl. auch Muirhead und Rosenblum zum neuen Konspiratismus: »It unsettles the ground on which we argue, negotiate, compromise, and even disagree. It makes democracy unworkable – and ultimately it makes democracy seem unworthy« (Muirhead/Rosenblum 2020: 7). Das trifft auch deshalb auf *Secret Empire* zu, weil bis auf die am Anfang dieser Serie kurz gezeigte Außenministerin, die Captain America den Oberbefehl über das Militär überträgt, keine Politiker*innen zur Rettung der Nation beitragen. Der Angriff auf die USA im Comic ist so außergewöhnlich und so massiv, dass diese Rettung nur durch die außerhalb der politischen Institutionen und Prozesse agierenden Superheld*innen kommen kann.

mit der Zurückweisung dieser Identifikation durch Kirby, wird der neue Konspiratismus deutlich. Denn wenn zwei völlig kontroverse politische Überzeugungen sich derselben Ikonografie bemächtigen und dies völlig unironisch tun, um unterschiedliche Verschwörungen anzuprangern, dann geht es nicht mehr um Substanz, nicht mehr um die akkumulierte Seriengeschichte dieser Superheld*innen mit ihren vielen *Retcons*, sondern um eine evidenzbereinigte Wiederholung popästhetischer Symboliken im Kampf um politische Aufmerksamkeit und Beachtung.³³

Dieses Phänomen erhält durch die Affordanzen des Internets und seine Kommunikationsformen neue Brisanz. Denn online ist zwar alles vernetzt und die Seriengeschichte mit wenigen Clicks aufrufbar, doch die digitale Ubiquität bestimmter Insignien – Kostüm, Wappen, Schild des Captain America – führt gleichzeitig zu einer popästhetischen Wendung ihrer ursprünglichen Entstehungs- und Verbreitungskontexte. In dieser Hinsicht ist Hofstadters Fokus auf den paranoiden *Stil* berechtigt, ebenso wie seine von Mark Fenster wie folgt paraphrasierte Annahme, »popular politics exists in rituals and symbols« (Fenster 2008: 31). Dabei sollte klar sein, dass Comics wie *Secret Empire* diese Entwicklungen registrieren und gleichzeitig zu ihrer Popularisierung beitragen. Denn die Diskrepanz zwischen dem selbstlosen Captain und dem autokratischen Trump, die Neal Kirby ausmacht, wird in *Secret Empire* vehement in Frage gestellt. Zwar siegt am Ende der gute Captain, aber auch er hat stark faschistoide Züge. Serienpolitisch strukturierte und popästhetisch inszenierte *Retcons* begünstigen somit nicht nur ein prekäres Geschichtsverständnis. Sie sehen dabei auch noch *cool* aus.

Gefördert durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG) – SFB 1472 »Transformationen des Populären« – Teilprojekt »Serienpolitik der Popästhetik: Superhero Comics und Science-Fiction-Heftromane«.

33 Spinelli fasst diese Zusammenhänge wie folgt zusammen: »His shield is a meaningless prop, a striking symbol of American exceptionalism, and a reminder that superheroes belong to a world far removed from the one that made them«. Er verweist zudem auf die popästhetische und serienpolitische Vorgeschichte des Sturms auf das Kapitol: »Donald Trump was on his way to being elected president, an event white supremacists celebrated with Nazi salutes. Suddenly Captain America imagery began appearing at far-right rallies. In August 2017, white supremacists with Captain America-inspired helmets showed up at the deadly Charlottesville rally. Later that month, Anthony Oliveira, an author and eventual Marvel writer, tweeted a picture of a white supremacist wearing an officially-licensed Hydra shirt« (Spinelli 2021).

Literatur

- ABRAMOVITCH, Seth (2020): »We're Living in the Dumbest Dystopia: ›The Boys‹ Boss on His Superhero Hit«. In: *The Hollywood Reporter*, 15.10.2020, <https://www.hollywoodreporter.com/tv/tv-news/superheroes-are-inherently-maga-the-boys-boss-on-his-zeitgeisty-hit-4077486/> (01.06.2023).
- ARAL, Sinan (2020): *The Hype Machine. How Social Media Disrupts Our Elections, Our Economy, and Our Health—and How We Must Adapt*, New York: Currency.
- BARKUN, Michael (2013): *A Culture of Conspiracy. Apocalyptic Visions in Contemporary America*, 2. Aufl., Berkeley: University of California Press.
- BRUBAKER, Ed/EPTING, Steve et al. (2018): *Captain America. Winter Solider*, Ultimate Collection, New York: Marvel Comics.
- BUTTER, Michael (2021): »Nichts ist, wie es scheint«. *Über Verschwörungstheorien*, 5. Aufl. Berlin: Suhrkamp.
- BUTTER, Michael (2014): *Plots, Designs, and Schemes. American Conspiracy Theories from the Puritans to the Present*, Berlin: De Gruyter.
- BYFORD, Jovan (2011): *Conspiracy Theories. A Critical Introduction*, Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- CAIN, Sian (2021): »Captain America Creator's Son Hits Out at Capitol Mob's Use of Superhero Imagery«. In: *The Guardian*, 14.01.2021, <https://www.theguardian.com/books/2021/jan/14/captain-america-creators-son-hits-out-at-capitol-mobs-use-of-superhero-imagery> (31.08.2022).
- COMICBOOK.COM (2017): »Marvel Comics' Latest Villain is Monstrous Donald Trump«, 01.07.2016, <https://comicbook.com/marvel/news/marvel-comics-latest-villain-is-monstrous-donald-trump/> (01.06.2023).
- CURTIS, Neal (2020): »America Is a Piece of Trash: Captain America, Patriotism, Nationalism, and Fascism«. In: *The Superhero Symbol. Media, Culture & Politics*, hg. v. Liam Burke/Ian Gordon/Angela Ndalians, New Brunswick: Rutgers University Press, 47–62.
- DENSON, Shane/MAYER, Ruth (2012): »Grenzgänger. Serielle Figuren im Medienwechsel«. In: *Populäre Serialität. Narration—Evolution—Distinktion. Zum seriellen Erzählen seit dem 19. Jahrhundert*, hg. v. Frank Kelleter, Bielefeld: transcript, 185–203.
- DITTMER, Jason (2013): *Captain America and the Nationalist Superhero. Metaphors, Narratives, and Geopolitics*, Philadelphia: Temple University Press.
- DÖRING, Jörg et al. (2021): »Was bei Vielen Beachtung findet. Zu den Transformationen des Populären«. In: *Kulturwissenschaftliche Zeitschrift* 6: 2, 1–24.
- FENSTER, Mark (2008): *Conspiracy Theories. Secrecy and Power in American Culture*, überarb. Aufl., Minneapolis: University of Minnesota Press.
- FRIEDENTHAL, Andrew J. (2017): *Retroactive Continuity and the Hyperlinking of America*, Jackson: University Press of Mississippi.
- GARBER, Megan (2020): »The Paranoid Style in American Entertainment«. In: *The Atlantic*, 14.05.2020, <https://www.theatlantic.com/culture/archive/2020/05/survivor-20-years-later-keeps-teaching-us-trust-no-one/610981/> (01.06.2023).
- HADDAD, Vincent (2021): »That Wingnut Is Insane«. Reality vs. Fictionality in Conspiracy Comics«. In: *The Middle Spaces. Comics. Music. Culture*, 27.04.2021, <https://themiddle-spaces.com/2021/04/27/conspiracycomics/> (01.06.2023).

- HECKEN, Thomas (2006): *Populäre Kultur. Mit einem Anhang ›Girl und Popkultur‹*, Bochum: Posth.
- HECKEN, Thomas /KLEINER, Marcus S. (2017): »Einleitung«. In: *Handbuch Popkultur*, hg. v. Thomas Hecken/Marcus S. Kleiner, Stuttgart: Metzler, 2–14.
- HELLINGER, Daniel C. (2019): *Conspiracies and Conspiracy Theories in the Age of Trump*, Cham: Palgrave Macmillan.
- HOFSTADTER, Richard (1964): »The Paranoid Style in American Politics«. In: *Harper's Magazine*, November, 77–86.
- HOFSTADTER, Richard (1965): *The Paranoid Style in American Politics. And Other Essays*, New York: Knopf.
- JEWETT, Robert/LAWRENCE, John Shelton (2003): *Captain American and the Crusade against Evil. The Dilemma of Zealous Nationalism*, Grand Rapids: Eerdmans.
- KORNHABER, Spencer (2021): »The Superhero Fantasies of Trump's Mob«. In: *The Atlantic*, 08.01.2021, <https://www.theatlantic.com/culture/archive/2021/01/alternate-reality-trump-capitol-mob/617596/> (01.06.2023).
- KNIGHT, Peter (2000): *Conspiracy Culture. From the Kennedy Assassination to the X-Files*, London: Routledge.
- LATER, Naja (2020): »Captain America, National Narratives, and the Queer Subversion of the Retcon«. In: *The Superhero Symbol. Media, Culture & Politics*, hg. v. Liam Burke/Ian Gordon/Angela Ndalians, New Brunswick: Rutgers University Press, 215–230.
- LEE, Stan/KIRBY, Jack et al. (1964): *The Avengers #4*, New York: Marvel Comics: März.
- MADRIGAL, Alexis C. (2019): »The Reason Conspiracy Videos Work So Well on YouTube«. In: *The Atlantic*, 21.02.2019, <https://www.theatlantic.com/technology/archive/2019/02/reason-conspiracy-videos-work-so-well-youtube/583282/> (01.06.2023).
- MELLEY, Timothy (2000): *Empire of Conspiracy. The Culture of Paranoia in Postwar America*, Ithaca: Cornell University Press.
- MITTELL, Jason (2015): *Complex TV. The Poetics of Contemporary Television Storytelling*, New York: New York University Press.
- MORAN, Lee (2017a): »Donald Trump Jr. Just Shared The Weirdest Picture Of His Dad«. In: *Huffpost*, 21.10.2017, https://www.huffpost.com/entry/donald-trump-jr-weird-picture-donald-trump_n_59eb2ccfe4b0a484d0638624 (01.06.2023).
- MORAN, Lee (2017b): »Bill Maher Blames Superheroes For Election Of ›Orange Sphincter‹ Donald Trump«. In: *Huffpost*, 20.05.2017, https://www.huffingtonpost.ca/entry/bill-maher-donald-trump-superheroes_n_591fda91e4b034684b0c9e2a (01.06.2023).
- MORSE, S.F.B. (1835): *Foreign Conspiracy against the Liberties of the United States*, New York: Leavitt, Lord & Co.
- MUIRHEAD, Russell/ROSENBLUM, Nancy L. (2020): *A Lot of People Are Saying. The New Conspiracism and the Assault on Democracy*, Princeton: Princeton University Press.
- NANDI, Sonali (2019): »President Supervillain: behind the alarmingly accurate Trump-Marvel mashup«. In: *The Guardian*, 23.10.2019, <https://www.theguardian.com/books/booksblog/2019/oct/23/president-supervillain-behind-the-alarmingly-accurate-trump-marvel-mashup> (01.06.2023).
- NICHOLAS, Peter (2019): »Trump Needs Conspiracy Theories«. In: *The Atlantic*, 29.11.2019, <https://www.theatlantic.com/politics/archive/2019/11/trump-conspiracy-theories-ukraine/602728/> (01.06.2023).

- OLMSTED, Kathryn S. (2009): *Real Enemies. Conspiracy Theories and American Democracy, World War I to 9/11*, Oxford: Oxford University Press.
- PUGLISE, Nichole (2017): »Bane of our existence: Trump speech has uncanny echo of Batman villain«. In: *The Guardian*, 20.01.2017, <https://www.theguardian.com/world/2017/jan/20/trump-inauguration-speech-batman-villain-bane> (01.06.2023).
- REDMOND, Scott (2022): »Retcons, Reboots And Resurrections #39: A Bucky Barnes For A New Century«. In: *Comicon.com*, 29.05.2022, <https://www.comicon.com/2022/05/29/retcons-reboots-and-resurrections-39-a-bucky-barnes-for-a-new-century/> (01.06.2023).
- SEESSLEN, Georg (2017): *Trump! POPulismus als Politik*, Berlin: Bertz + Fischer.
- SIMON, Joe/KIRBY, Jack (1941): »Case No. 1. Meet Captain America«. März. In: *Captain America Comics (1941–1950) #1*, New York: Marvel Comics, Kindle Edition.
- SIMON, Joe/SIMON, Jim (2003): *Comic Book Makers*, Lebanon: Vanguard.
- SPENCER, Nick et al. (2018): *Captain America. Secret Empire*, New York: Marvel Comics.
- SPENCER, Nick/REIS, Rod et al. (2017): »Civil War II. The Oath«. In: *Captain America. Steve Rogers, Empire Building*, hg. v. Nick Spencer/Rod Reis et al., New York: Marvel Comics.
- SPIEGELMAN, Art (2019): »Art Spiegelman: golden age superheroes were shaped by the rise of fascism«. In: *The Guardian*, 17.08.2019, <https://www.theguardian.com/books/2019/aug/17/art-spiegelman-golden-age-superheroes-were-shaped-by-the-rise-of-fascism> (01.06.2023).
- SPINELLI, Dan (2021): »The Fight Over Captain America’s Legacy Isn’t Just Happening on TV«. In: *Mother Jones*, 29.04.2021, <https://www.motherjones.com/media/2021/04/captain-america-punisher-symbols-nazis-donald-trump/> (01.06.2023).
- STEIN, Daniel (2021): *Authorizing Superhero Comics: On the Evolution of a Popular Serial Genre*, Columbus: Ohio State University Press.
- STEIN, Daniel (2020): »Conflicting Counternarratives of Crime and Justice in US Superhero Comics«. In: *Conflicting Narratives of Crime and Punishment*, hg. v. Martina Althoff/Bernd Dollinger/Holger Schmidt, Cham: Palgrave Macmillan, 139–160.
- STEIN, Daniel (2018): »Unzuverlässiges Erzählen in Superheldencomics«. In: *Comics. Interdisziplinäre Perspektiven aus Theorie und Praxis auf ein Stiefkind der Medienpädagogik*, hg. v. Christine Dallmann/Anja Hartung-Griemberg/Alfons Aigner/Kai-Thorsten Buchele, München: Kopaed, 25–37.
- STEIN, Daniel: »Mummified Objects: Superhero Comics in the Digital Age«. In: *Materiality and Mediality of Contemporary Comics*, hg. v. Jan-Noël Thon/Lukas Wilde, Themenheft *Journal of Graphic Novels and Comics* 7: 3, 283–292.
- STEVENS, J. Richard (2015): *Captain America, Masculinity, and Violence. The Evolution of a National Icon*, Syracuse: Syracuse University Press.
- STEVENS, J. Richard (2011): »Let’s Rap With Cap: Redefining American Patriotism through Popular Discourse and Letters«. In: *Journal of Popular Culture* 44: 3, 606–632.
- USCINSKI, Joseph E./PARENT, Joseph M. (2014): *American Conspiracy Theories*, Oxford: Oxford University Press.
- WERBER, Niels (2018): »Selbstbeschreibungen des Politischen—in Serie. Perry Rhodan 1961–2018«. In: *Kulturwissenschaftliche Zeitschrift* 3: 1, 75–98.
- WERBER, Niels (2016): »Hulking Out. Störung, Ausnahmefall und Normalisierung«. In: *Behemoth* 9: 1, 108–124.