

CLOSURE

Kieler e-Journal für Comicforschung

Autor

Jakob Kibala (Hamburg)

Aufsatztitel

Gefährdung und Ermächtigung. Weibliche Agency in *Kick-Ass*

Journal

Closure. Kieler e-Journal für Comicforschung 2 (2015) – www.closure.uni-kiel.de

Empfohlene Zitierweise

Jakob Kibala: Gefährdung und Ermächtigung. Weibliche Agency in *Kick-Ass*. In: Closure. Kieler e-Journal für Comicforschung 2 (2015), S. 49–66. <<http://www.closure.uni-kiel.de/closure2/kibala>>. 09.11.2015.

Herausgeber_innen

Cord-Christian Casper, Chris Ullrich Cochanski, Sandro Esquivel, Yanine Esquivel, Julia Ingold, Gerrit Lembke, Susanne Schwertfeger, Rosa Wohlers

Redaktion & Layout

Cord-Christian Casper, Chris Ullrich Cochanski, Sandro Esquivel, Yanine Esquivel, Constanze Groth, Julia Ingold, Gerrit Lembke, Susanne Schwertfeger, Lukas Städing, Dennis Wegner, Rosa Wohlers, Nikolai Ziemer

Technische Gestaltung

Sandro Esquivel, Marie-Luise Meier

Kontakt

Homepage: <http://www.closure.uni-kiel.de> – Email: closure@comicforschung.uni-kiel.de

Gefährdung und Ermächtigung

Weibliche Agency in *Kick-Ass*

Jakob Kibala (Hamburg)

Unter Liebhaber_innen des Superhelden-Comics¹ ist Szenarist Mark Millar berüchtigt für sein problematisches Verhältnis zu Rassismus und Sexismus. Colin Smith sieht in Millars Arbeiten ein Unbehagen gegenüber queerer Sexualität dokumentiert:

There, homosexuality only ever appeared as the mark of either an evil or a profoundly inadequate individual, while the very absence of heterosexuality was repeatedly presented as an inherently comical matter. Time after time, behavior that a reactionary frame of mind might regard as transgressively unmanly was used to differentiate bad from good, the unacceptable from the norm, and those labels worked to encourage the reader to sneer, mock and hiss. If the stories didn't express a naked hatred of such difference, they certainly transmitted a baffled mixture of uneasiness and laughing contempt (Smith 2013).

Selbst solche Arbeiten Millars, die sich an eine breite Öffentlichkeit richten, sind nicht besonnener, so etwa Millars & John Romita Jr.s *Kick-Ass* (KA): Der Comic wurde parallel zum gleichnamigen Kinofilm (2010) entwickelt und durfte deshalb auf große Aufmerksamkeit hoffen (Millar, 18–21, 28; vgl. Sina).

Dabei durchzieht *Kick-Ass* eine homophobe Grundstimmung. Schwule oder Lesben gehören nicht zum Figurenpersonal, stattdessen assoziieren Comic wie Film »Schwäche, Homosexualität und Ent-männlichung [sic]« miteinander, »wenn [Protagonist] Dave, in der Hoffnung, die Zuneigung seiner großen Liebe Katie (Lyndsy Fonseca) zu gewinnen – willentlich die stereotype Rolle des *sexually non-threatening gay best friend* übernimmt« (Sina, 111). Weil Dave ein vollständiger Versager ist, geht der Plan jedoch nicht auf. Das Ende des ersten Bandes hinterlässt ihn zutiefst deprimiert: »I'd never felt so low in my life« (KA, [191]). Katie hat einen festen Freund gefunden: »By the time I got home«, bemitleidet Dave sich selbst, »I had [...] a photo on my phone of her sucking Carl's dick [...] and I'm ashamed to admit I whacked off at that picture while crying, some nights« (KA, [191]). Millar & Romita Jr. appellieren hier an rassistische Vorurteile, indem sie Carl als Afroamerikaner darstellen: »White masculinity is tested by the unfair competition of the super-masculine males of the ›barba-

rians« who are supposed to rape and seduce white women to demonstrate their superior virility.» (Brittan / Maynard, 191)

David Brothers weist darauf hin, dass Millar & Romita Jr. *people of color* ausschließlich tendenziös darstellen. Das gilt auch für Lucille, die neue Freundin von Daves Vater. Als Dave die beiden beim Sex überrascht, ist er endgültig frustriert. Zuvor hatte der Jugendliche fantasiert, selbst mit Lucille auszugehen (KA, [63]). Als schwarze Frau ist sie eine bloße erotische Trophäe: Von Dave wird sie begehrt, von seinem Vater erobert, und ein Ex-Freund stellt ihr in ungebührlicher Weise nach. Lucille ist ausschließlich über ihr Verhältnis zu Männern definiert. Sie ist bloßes Objekt in einer heteronormativ perspektivierten Ordnung. Dazu passt, dass der Vater die Frau »von hinten nimmt«. Dies stellt zwar keine ehrenrührige Sexualpraktik mehr da, wird als Sujet aber immer noch dazu gebraucht, um ein Machtgefälle ins Bild zu setzen.

Kenner_innen Millars darf solcher Sexismus nicht überraschen. Er ist bereits früher durch sexistische Geschmacklosigkeiten aufgefallen: »I pitched this to DC for a laugh years back. The idea was that, like Death of Superman, we had Rape of Wonder Woman; a twenty-two page rape scene that opened up into a gatefold at the end just like Superman did« (Millar, zit. n. Brothers). Das Zitat deutet einen Mangel an Feingefühl an, der in *Kick-Ass 2* (KA2) offen zutage tritt. Hier überbieten Millar & Romita Jr. sich immer wieder an Grausamkeit: Ein Superheld und sein Hund werden enthauptet (KA2, [77f.]); eine Gruppe kleiner Kinder wird erschossen

(KA2, [87]; vgl. Millar, 170); Katie wird Opfer einer Gruppenvergewaltigung (KA2, [90], [96]). Für Smith stellt die letztgenannte Szene ein kollektives moralisches Versagen aller Beteiligten dar, von Millar und Romita Jr. über deren Tuscher und Koloristen bis hin zu den Verleger_innen von Kick-Ass (Smith 2011). Und Marc-Oliver Frisch resigniert, weil ausgerechnet diese Exzesse Millars & Romita Jr.s Erfolgsrezept darstellen:

Mark Millar's work is popular *because* he's a demagogic talent who has, like nobody else, perfected the art of appealing to his audience's worst and basest instincts in a way that doesn't just absolve them from experiencing any guilt from the pleasure that comes with it, but even makes them think it's cool, because it comes with just enough of a »plausible deniability« sheen to shrug it off as satire, or as stupid popcorn entertainment that's not meant to be taken seriously (Frisch).

Nur wenige Kommentator_innen haben sich an einer Apologie der *Kick-Ass*-Serie versucht. Bob Temuka zum Beispiel hebt das humoristische Moment der Comics hervor (2012, 2014). Dass Millar & Romita Jr. kompromisslos gegen jede Sittlichkeit verstoßen, sei immerhin unterhaltsam. Besonders angetan ist er von der Figur Hit-Girl (Temuka 2014), die Steven Grant als »The Punisher as a giggly, foul-mouthed 11 year old girl« beschreibt, »who, when she isn't slicing and dicing her way through dens of drug dealers or engaging in hit and run night fights with criminal gangs, *acts like an 11 year old girl*« (Grant 2010). Grant und Temuka sind sich einig, dass Hit-Girl in hohem Maße anstößig ist: »Of course she isn't a good role model. She's a psychopathic little shit who is genuinely mental!« (Temuka 2014).

Weder Grant noch Temuka gehen über Fragen des guten oder schlechten Geschmacks

hinaus. Berechtigter Skepsis gegenüber *Kick-Ass* begegnen sie auf dieser Ebene nicht argumentativ. Für Temuka stellt *Kick-Ass* dann auch ein ambivalentes Vergnügen dar, mit problematischen Implikationen, die aber des Aufhebens letztendlich nicht wert seien: »I still feel a tremendous amount of white male guilt about it all, but I just can't ever get offended by something I see in a comic book, because it's just a fuckin' comic book.« (ebd.) Demnach sind Comics der Marke *Kick-Ass* Schundprodukte, die man nicht mit hohen Erwartungen überfrachten darf. Sich intellektuell damit zu beschäftigen, so lässt sich anschließen, würde diese Arbeiten in einer Weise nobilitieren, die ihren Sujets und Ansprüchen nicht angemessen ist.

Temukas Bekenntnis zu *Kick-Ass* als eine *guilty pleasure* steht symptomatisch für das Verhältnis der Öffentlichkeit zu Millar. Weil dessen Popularität trotz seiner Ausfälle ungebrochen bleibt – »Y'all like him, though« (Brothers) –, lässt er sich als »sickest mind in comic books« und ihr »biggest star« bejubeln (Riesman). Die Polarisierung eines Diskurses, der sich um die persönliche politische Haltung des Autors dreht, droht die Arbeiten in den Hintergrund zu drängen: »So, rather than to go skating on the thin ice of Millar's morality, I think it may be more fruitful to look at his technique« (Frisch).

Hit-Girl als Ausnahmeerscheinung in Kick-Ass

Im Sinne Frischs möchte ich eine Lesart von *Kick-Ass* versuchen, die auch Millars & Romita Jr.s »technique« fokussiert. Wie Temuka und Grant nehme ich die Figur Hit-Girl in den

Blick. Ihre Faszination rührt unter anderem daher, dass sie sich in zweifacher Weise von den übrigen Figuren des Comics abhebt: Sie ist unter den kostümierten Vigilant_innen die einzige kompetente Superheldin. Damit taugt sie als positive Identifikationsfigur deutlich mehr als der Titelheld, der ein erbärmliches Bild abgibt. Dies unterscheidet Hit-Girl andererseits von den übrigen Frauen- und Mädchenfiguren, die allesamt sexistisch verkürzt sind: zu Sehnsuchtsobjekten und Trophäen wie Lucille und Katie; als Opfer sexueller Gewalt; oder als »Hausmütterchen« wie Hit-Girls Mutter, ein neurotisches Nervenbündel, das von seinem Lebensgefährten bevormundet wird. Er verheimlicht ihr nämlich, dass ihre Tochter Mindy eine Superheldin ist (HG, [37f.], [80f.]).

Als Ausnahmeerscheinung wirft Hit-Girl die Frage auf, ob Millar & Romita Jr. in ihr nicht einen positiven Gegenentwurf zu allgemein verbreiteten Sexismen versuchen. Sind die stereotypen Darstellungen der übrigen weiblichen Figuren vielleicht nur als Folie gedacht, vor der Hit-Girl als emanzipiertes, selbstbewusstes Mädchen lesbar wird?

Ausgehend von Judith Butlers Begriff der »Gender-Parodie« hat Véronique Sina die Verfilmung *KICK-ASS* daraufhin untersucht, inwiefern Hit-Girl sich klassischen Geschlechtszuschreibungen entzieht. Als atypische, weil weibliche Superheldin, entspricht sie nicht dem Stereotyp des »bedrohten Fräuleins«. Auch ist sie kein bloßes Anhängsel des Protagonisten. Zudem ist die Gewalt, die von Hit-Girl ausgeht, männlich konnotiert: Die Waffe ihrer Wahl ist ein phallisch lesbare Ninja-Schwert (Sina, 112f.).

Aber am Schluss werden die Geschlechter wieder »ordnungsgemäß« verteilt:

Obwohl sie [d. i. Hit-Girl] nur einige Minuten zuvor in der Lage war, sämtliche Anhänger des Mafia-bosses im Alleingang auszuschalten, findet sie in Frank D’Amico – und der von ihm verkörperten patriarchalen Macht – einen überlegenen Gegner. Am Ende ist sie es, die von Kick-Ass gerettet werden muss (ebd., 117).

Diese revisionistische Geste stellt die patriarchale Arbeitsteilung im Superhelden-Genre wieder her. Auch Katharine Kittredge zeigt sich von Hit-Girls Endkampf, wie der Comic ihn schildert, ernüchert:

At the end of this final battle, she turns to Kick-Ass with her mask off, tears and blood running down her face, and asks, »Would you give me a hug? My daddy just died« (8.20). In the end, Millar cannot leave her to feel triumphant or empowered, but chooses instead to reinscribe her as a vulnerable child (Kittredge, 515).

Für Kittredge bedeutet die Rückentwicklung Hit-Girls zum kleinen Mädchen eine Sanktionierung ihrer vorherigen Unangepasstheit (ebd., 525).

Ich möchte im Folgenden untersuchen, inwiefern sich Sina und Kittredge eine alternative Interpretation von Hit-Girl gegenüberstellen lässt. Letztere vergleicht *Kick-Ass* mit dem Manga *Gunslinger Girl* und attestiert:

Both texts are marked by their heroines’ distinct lack of agency. The girls exhibit extensive power, but it is power given to them by adult males [...]. As a result, the girls are motivated by loyalty rather than by any desire to assert themselves (Kittredge, 512; vgl. ebd., 525).

Insbesondere anders als Kittredge meine ich, dass Hit-Girl zuletzt an *Agency*, also an Wirkmächtigkeit, gewinnt. Aber reift sie zur ermächtigten, emanzipierten Person heran?

Figuren mangelt es an *Agency*, wenn ihr Innenleben nicht genügend präzisiert und plausibilisiert worden ist, um auf persönliche Motive schließen zu können, die innerhalb der Geschichte handlungsleitend sind. Stattdessen erscheinen Charaktere fremdbestimmt, wenn persönliche Entscheidungen sich ausschließlich am Willen und an den Bedürfnissen anderer Figuren orientieren. Und wenn diese Figuren Entscheidungen für und über die Charaktere fällen.

Meine Untersuchung ist angelegt als Vergleich zwischen den vier *Kick-Ass*- und ausgewählten Superhelden-Comics: Darunter fallen zunächst Comics, die John Romita Jr. vor seiner Zusammenarbeit mit Millar gezeichnet hat, um die Distanz zu den politischen Ansichten Millars deutlich zu machen. Das scheint mir angebracht, weil Romita Jr. zuweilen zurückhaltender ist als Millar, die Gewalt im Comic zu entschuldigen (Romita Jr. 2013; vgl. Riesman; vgl. Romita Jr. 2010, 177f.).

Des Weiteren möchte ich Parallelen und Unterschiede zwischen *Kick-Ass* und der Marvel-Serie *X-Force* (Kyle et al.) herausarbeiten. Dabei soll deutlich werden, inwiefern Kick-Ass an einem breiteren Diskurs über brutalisierte jugendliche Superheldinnen teilnimmt. Danach wird sich bewerten lassen: Inwiefern ist Millars & Romita Jr.s Behandlung von Hit-Girl für *Kick-Ass* spezifisch, inwieweit symptomatisch für den Superhelden-Comic?

Hit-Girl und sonst nur ›Arschlöcher:
Mark Millar & John Romita Jr.s
Kick-Ass

Kick-Ass ist die Geschichte von Dave Lizewski, der sich seinen Leser_innen als unauffälliger, durchschnittlicher Teenager präsentiert (KA, [7]). Zwar wollen Mark Millar und Jane Goldman, die Drehbuchautorin des Films, Dave ihrem Publikum als Identifikationsfigur andienen: »I know that Mark felt [...] that there's no way that this character could be a comedy nerd, he's just a normal kid that we can all relate to« – so Goldman (Millar, 41; vgl. Millar, 15). Im Gegensatz zu normalen Jugendlichen bedingen Daves pubertäre Gefühle aber ein besorgniserregendes Verhalten. Zum Beispiel lauert er Katie nach dem Tennis auf: »Oh, hey Katie. I didn't know you were a member« – »Yes you did, you fucking stalker / [...] you've been hanging around for *three goddamn hours* / [...] And quit staring at me in class. You're giving me the creeps« (KA, [8]). In den Augen Katies ist Dave ein Versager. Auch die Leserschaft dürfte ihn als zumindest ›exzentrisch‹ empfinden.

Daves ausgeprägtes Verlierertum ist das Leitmotiv des Comics: Sein Freundeskreis besteht aus stereotypen Außenseitern, die Romita Jr. durch gezielte Überzeichnung lächerlich macht.² Seinem alleinerziehenden Vater ist er entfremdet. Und als Dave zuletzt beschließt, dem Alltag als Superheld zu entfliehen, wird er wiederholt schwer verletzt, sexuell gedemütigt und immer wieder als »faggot« oder »just some asshole« beschimpft (KA, [20], [68], [91]). Allerdings: Kick-Ass avanciert zum Medienstar (vgl. KA, [51–53]). Diese Anerkennung steht im Gegensatz zu Daves tatsächlicher Hilflosigkeit:

[T]he main character is constantly getting the absolute crap beaten out of him on a regular basis, and the only reason he wins any fights at all is because he's a tough little bastard who won't stay down. It's that masochist subtext of superhero comics, made explicit text (Temuka 2014).

Seine Unzulänglichkeit als Verbrechensbekämpfer wird offensichtlich, als Dave Hit-Girl und Big Daddy trifft. Dieses Duo begegnet jedem Verbrechen mit präventiver, exzessiver Gewalt: Sie foltern und morden sich ihren Weg durch die Unterwelt, auf einem vermeintlichen Rachefeldzug gegen die lokale Mafia: »Once upon a time«, klärt Hit-Girl ihren Hintergrund auf,

there was a good cop in a bad city and all the bad guys hated him because they couldn't pay him off. / So they killed his wife and *tried* to kill him, but he escaped with his *little baby* and plotted his *revenge*. (KA, [130])

Während die Ehefrau Hit-Girls Mutter sein soll, ist das Baby nunmehr zehn Jahre alt und vom Vater zur erbarmungslosen Kämpferin ausgebildet worden.

Allein, ihre »secret origin« (KA, [130]) ist erlogen. Big Daddy war niemals Polizist. Er ist ein Comicenthusiast, der aus Langeweile in den Untergrund gegangen ist: »I hated my friends and I hated my life so I ran away with my baby girl and built myself a new one« (KA, [153]). Seine Frau hat er im Glauben zurückgelassen, die Tochter wäre tot, ganz so, wie er Hit-Girl über seine eigennützigen Motive, seine Biografien, und das Wohlbefinden ihrer Mutter, im Dunkeln lässt: »I'm a fanboy, Dave. Just like you. [...] I'm just another *asshole*« (KA, 153). Der zuvor gezeigte, systematische Gewaltmissbrauch des Mädchens, den Big Daddy als ihr Training begreift, ist die Befriedigungshand-

lung eines in die Sinnkrise geratenen Mannes. Zwei Seiten später wird Big Daddy behaupten, er hätte für das Kind nur das Beste gewollt: »I just wanted to give Mindy an exciting life. [...] /I wanted her to be *different. Special ...*« (KA, [155]). Doch Big Daddy ist durchschaut, seine Rechtfertigung klingt hohl. Er bleibt bis zuletzt »just another asshole«.

Vater-Kind-Beziehungen bei John Romita Jr.

Mag die *secret origin* von Big Daddy als integrierter Polizist erlogen gewesen sein, die Brutalität, mit der er Hit-Girl aufs Morden konditioniert, ist es nicht. Big Daddy richtet ihr ganzes gemeinsames Leben aufs Töten aus: Von ihrer Ernährung bis zur Bewaffnung Mindys, die ihr Spielzeug und Freunde ersetzt.

Big Daddy gefährdet Hit-Girls Leben, indem er auf sie schießt (vgl. KA, [119–121]), sie als Lockvogel für Kinderschänder und Räuber benutzt (vgl. HG, [22f.] u. [29]). Dabei findet ihr Training unter Bedingungen statt, die sich regelmäßig Big Daddys Kontrolle entziehen: Er wirft Hit-Girl gefesselt in einen See, um die Zeit zu stoppen, bis sie auftaucht (vgl. HG, [12f.]), und er lässt sie auf einen fahrenden Zug klettern, von unterhalb des Fahrzeugs: »But remember to catch it at exactly the right moment or your arms will be ripped from their sockets, Mindy« (KA3, [119]). Big Daddy nimmt in Kauf, Hit-Girl schwer zu verletzen oder zu töten, um sein eigenes Ziel zu erreichen: »The sole goal of Damon's [d. i. Big Daddys] time with Mindy is to make her into a more effective weapon to employ in his own vendetta« (Kittredge, 511). Im Training wird Mindy vollständig objektiviert.

Nicht nur der Gewaltmissbrauch durch Big Daddy, sondern auch das intime Zusammenleben scheinen Hit-Girl ihrer Agency zu berauben. Dies wird deutlich im Vergleich mit einem anderen Comic-Paar: Bullet und dessen Sohn Lance. Bullet ist ein Big Daddy-Prototyp in Romita Jr.s Werk (Nocenti / Romita Jr. 1999a), ein Superschurke im Staatsdienst und alleinerziehender Vater. Bereits dem Design nach stehen die beiden Männer sich Romita Jr. zufolge nahe: »I tried to give it [Big Daddys Kostüm] a bit of a leather biker-type look« (Millar, 92; Abb. 1), der auch Bullets Silhouette bestimmt: Seine kantige Jacke, schwere Lederhose und die Stiefel gehen fließend ineinander über. Ununterscheidbar sind Big Daddy und Bullet zudem im Gesicht: Sie tragen identische Masken mit ausgeschnittenen Augenhöhlen, während sie ihr Haar gerade nach hinten kämmen (Abb. 2).



Abb. 1: Big Daddy

Anders als Big Daddy und Hit-Girl, die einander die einzigen Bezugspersonen sind, vernachlässigt Bullet seinen Sohn. Der Grundschüler lebt allein in einer verdreckten Wohnung, wo er Bullets unregelmäßige Besuche erwartet. Der aber ist überfordert von dem Kind, das existentielle Ängste vor einem Atomkrieg hat, und nimmt Lance nicht ernst. Selbst als eine tatsächliche Katastrophe über New York hereinbricht – das X-Men-Crossover *Fall of the Mutants* (1999) – mag Bullet sich nicht um den Sohn kümmern. Während er untersucht, was vor sich geht, bleibt Lance allein und verängstigt zurück.

Zwar ist Gewalt auch in der Beziehung zwischen Lance und Bullet vorhanden (vgl. Nocenti/Romita Jr. 1999a, 27; vgl. Nocenti/Romita Jr. 1999b, 35): Immer wieder fährt Bullet das Kind an, ob es ihn absichtlich reizt, es darauf anlege, dass er die Kontrolle verliere. Die latente Gewalt hat aber eine andere Qualität als der Missbrauch durch Big Daddy,



Abb. 2: Bullet

weil Bullet das Kind letztlich unberührt lässt (vgl. Nocenti/Romita Jr. 1999a, 27; vgl. Nocenti/Romita Jr. 1999b, 35).

Schließlich beginnt Lance sich abzunabeln. Als der Superheld Daredevil Bullet des Mordes bezichtigt, durchschaut Lance seinen Vater als Lügner (Nocenti/Romita Jr. 1999b,

46). Zwar wird hier eine männliche Autorität durch eine andere ersetzt, der Vater durch den Superhelden. Aber die Veränderung macht hierarchische Familienbeziehungen deutlich, die Freiräume für eine nachhaltige Emanzipation von ihnen projizieren. Weil Lance immer wieder von Bullet frustriert worden ist, kann er beginnen, sich von ihm freizumachen, just in dem Augenblick, in dem Daredevil, ihm eine alternative Deutung des Vaters anbietet.

Demgegenüber bleibt Hit-Girl Big Daddy über dessen Tod hinaus treu: »There isn't a day that goes by where I don't have a little cry and thank him for what he instilled in me« (HG, [13]). Dass Hit-Girl sich von Big Daddy nicht freimacht, liegt daran, dass in ihrer Beziehung Macht nicht einseitig vom Erwachsenen gegen das Kind ausgeübt wird. In der diesbezüglichen Schlüsselszene fragt Big Daddy, warum sie sich mit anderen Superhelden, »two clowns off the internet« (KA, [137]), abgeben sollten. Mit entwaffnender Naivität zerstreut Mindy seine Skepsis: »'Coz your the funnest dad in the world« (KA, [137]). Hit-Girl ist nicht nur eine menschliche Waffe, die er willkürlich benutzt, sondern sie nimmt auch Einfluss auf Big Daddys Entscheidungen Innerhalb ihrer Beziehung besitzt sie also eine minimale Agency. Sie darf Bedürfnisse äußern, die Big Daddy – anders als Bullet gegenüber Lance – nicht einfach von sich weist (vgl. KA, [127f.]). Mindy erlebt nicht dieselbe Frustration wie Lance. Ihr minimales Mitbestimmungsrecht erstickt das Potenzial für eine weitergehende, nachhaltige Emanzipation.

Situative Agency in der Bildsprache von John Romita Jr.

Schon bei ihrem Einstand stellt Hit-Girl unmissverständlich klar, dass sie mit den bis dahin gezeigten Amateur-Superhelden nichts gemein hat (vgl. Sina, 111–113). Sie debütiert in einer eskalierten Situation: Dave will Lucilles Ex-Freund Eddie ermahnen, sie nicht mehr zu belästigen. Doch die geplante Aussprache artet zur Prügelei aus: »You are so fucking *dead* for this« (KA, [68]), droht Eddie Dave mit einer abgebrochenen Flasche. Da sticht ein Schwert durch seine Brust. Hit-Girl rettet Kick-Ass im letzten Moment, dann weidet sie auch Eddies Freunde aus, amputiert deren Gliedmaßen und speißt selbst die Flüchtenden noch von hinten auf. Die Präzision, mit der das Mädchen tötet, kontrastiert mit den Raufereien, in die Kick-Ass bis dahin verwickelt war: Bei seinem zweiten Auftritt als Kick-Ass stolpert Dave regelrecht ins Gerangel. Drei bullige Schläger treten einen am Boden liegenden Mann, Kick-Ass entscheidet sich einzugreifen und drischt mit zwei Knüppeln auf die Gruppe ein (KA, [40–43]; Abb. 3). Zwar richtet Dave beträchtlichen Schaden an, aber seine Arme rudern ungelenkt durch die Luft, während die Geschlagenen von allen



Abb. 3: Kick-Ass als menschliche Gliederpuppe.

Seiten an seinem Kostüm ziehen. Romita Jr. verdreht Daves linken Arm so weit, dass er ausgekugelt wirkt. Kick-Ass ist als menschliche Gliederpuppe gezeichnet, ohne Körperspannung und -kontrolle.

Hit-Girl dagegen ist absolut beherrscht. Romita Jr. zerlegt ihren Auftritt in eine Reihe von *decisive moments* (vgl. Romita Jr. 2000, 207). Jedes Panel zeigt eine Veränderung der Situation, auf die Hit-Girl sekundenschnell reagiert (Abb. 4).

Die Fragmentierung von Hit-Girls Erleben unterstreicht ihre Konzentration auf das Wesentliche: Hit-Girl fokussiert das Hier und Jetzt. Man kann dies zwar als ein automatisches Reagieren auf Umweltreize lesen, als unbewusstes Abspulen eines Programms, auf das Hit-Girl konditioniert worden ist. Aber diejenigen Bilder, die sie stumm ins Morden versunken zeigen, erzählen Millar & Romita Jr. aus Daves Perspektive. Dieser kann das Gesehene nicht fassen, ist schockiert und deshalb ein unzuverlässiger Erzähler (vgl. KA, [75]). Wo das Geschehen nicht durch Dave perspektiviert ist, kein innerer Monolog die Bilder kommentiert, interagiert Hit-Girl frei mit ihrer Umwelt, auch indem sie ihre Opfer mit Obszönitäten bedenkt (vgl. KA, [70–72 u. 77]). Ich meine deshalb, dass man hier von

einer situativen Agency sprechen darf: Souverän und selbstbewusst navigiert Hit-Girl die Gefahrenszenarien in *Kick-Ass*, selbstbestimmt insofern, als sie außer Rand und Band ist: Niemand hält sie auf. Objektiviert, als bloße *Kampfmaschine*,

erscheint sie nur dem vollständig überforderten Kick-Ass.

Zu dieser Souveränität gehört, dass Romita Jr. in Hit-Girl die Ikonen unter den Großstadthelden aufruft. In einer dreiseitigen Sequenz, in der Hit-Girl über Hochhausdächer springt, lehnt er sich besonders an die Bildsprache der *Daredevil*-, *Batman*- und *Spider-Man*-Comics an (vgl. KA, [79–81]). Letztere zeichnet Romita Jr. seit 1980 regelmäßig (Romita Jr. 2010, 146 u. 204f.).



Abb. 4: Hit-Girl im Kampf.

Abbildung 5 zeigt ein zur Silhouette abstrahiertes Hit-Girl, das stark nach vorne geneigt durchs Bild sprintet. Diese Art, sich zu bewegen, zitiert Romita Jr.s *Daredevil: The Man Without Fear*, an dem er seit 1993/94 mit Frank Miller zusammen gearbeitet hat (Miller/Romita Jr., Abb. 6). Dort ist es Darede-

vil, der von links ins Bild kommt. Die Zeichnung wiederholt dabei Frank Millers *Batman: The Dark Knight Returns*. Hier nimmt Miller die Laufpose vorweg, nur ist Batmans Cape theatralischer inszeniert (vgl. Miller 1996a, 40). Romita Jr. hat Millers Stoffkaskaden zu einer nach hinten flatternden Jacke reduziert.

Hit-Girl ist Millar zufolge auch nach dem Vorbild Robins modelliert, Batmans jugendlichem Partner, den Miller neu als Mädchen besetzt (vgl. Miller 1996a, 17 u. Miller 1996b). Ihren ersten Auftritt als Robin hat Carrie Kelly, als sie im rot-gelben Kostüm an Hauswänden klettert und ebenfalls über Dächer springt (Miller 1996a, 60f. u. 66f., Abb. 7). Dabei betont Miller Robins Athletik, indem er ihre Arme und Beine stets angewinkelt, ihre Muskeln »arbeitend« zeichnet. Die Bewegungen Hit-Girls wiederum sind leichtfüßig, weil sie weit in den Raum ausgreifen: Beim Absprung streckt sie ein Bein vom Körper weg, ebenso ihre Arme, sodass ihr Cape sich wie Flügel aufspannt (Abb. 8). Hit-Girl gleitet eher, als dass sie springt, über die Köpfe der Leser_innen hinweg, denen Romita Jr. das Kind aus der Untersicht zeigt.

Dieser nah an die Superheldin herangerückte Betrachterstandpunkt offenbart Hit-Girls Wurzeln in der Spider-Man-Ästhetik. Ihre Pose findet sich auf verschiedenen von Romita Jr.s *Spider-Man*-Covern variiert, etwa *Amazing Spider-Man* #600 (vgl. Spurgeon, 70f.) oder #508 (vgl. Romita Jr. 2004), und in zahlreichen Geschichten (exemplarisch: Straczynski/Romita Jr. 2002a, [2f.]). Dasselbe gilt für die Art, wie Hit-Girl zuletzt landet: Mit angezogenen Knien und ausgebreiteten Armen sowie weit gespreizten Fingern (vgl.



Abb. 5: Hit-Girls Silhouette.

KA, [81]; vgl. Straczynski/Romita Jr. 2004, [11]; Straczynski/Romita Jr. 2002b, [42f.]). Kick-Ass zeigt also nur vorgeblich eine Welt ohne Superhelden (vgl. KA, [11]). Hit-Girl stoppt nicht nur Kriminelle, wie der Punisher oder Elektra, sie tut es auch auf dieselbe Weise wie Batman und Robin, Daredevil und Spider-Man.

Defizitäre Helden: Bilder von Männlichkeit in Kick-Ass

Ausgerechnet der Protagonist des Comics ist ein demgegenüber defizitärer Superheld: »[S]uperheroes [...] move through space in three dimensions, designing their own vehicles, choosing their own trajectories. To be a superhero, you've got to be able to move. Superhero narratives are sagas of propulsion, thrust, and movement through the city« (Bukatman, 174f.). Dave ist aber offensichtlich nicht athletisch. Als Kick-Ass ist er vornehmlich zu Fuß unterwegs. Was er »Patrouillieren« nennt, müsste eigentlich »Spaziergehen« heißen (vgl. KA, [39f.], [134f.]; HG, [20f.]). Seinen Tiefpunkt erreicht Dave nach einem ver-

lorenen Straßenkampf: Er lässt sich von einer zufälligen Zeugin nach Hause fahren (KA 3, [31–34]).

Auch die später (KA 2; KA 3) auftretenden Vigilant_innen bleiben als Superhelden belanglos. Nachdem Hit-Girl verhaftet wird, ist die versammelte Superheldenschaft zu feige, einen im Vorhinein geplanten Ausbruch durchzuführen (vgl. KA 3, [8–13]): »But we're *assholes*, dude.

You *can't* do this stuff in real life!« (ebd., [8]). Das in ihrer Zelle verzweifelnde Hit-Girl (»You bunch of goddamn *pussies*«, ebd., [13]) ist die einzige Superheldin in einer von Nichtsnutzen bevölkerten Welt. Auch Big Daddy disqualifizieren Millar & Romita Jr. als solchen. Es ist bezeichnend, dass er sich mit Kick-Ass ausgerechnet in dem Moment identifiziert – »I'm



Abb. 6: Daredevils Silhouette.

a fanboy, Dave. Just like you.« (KA, [153]) –, als er mit Mindys vermeintlicher Ermordung durch die Mafia konfrontiert wird. Big Daddy ist offensichtlich fassungslos. Es ist ihm niemals in den Sinn gekommen, dass Hit-Girl irreversiblen Schaden nehmen könnte: »I just wanted to give Mindy an exciting life« (ebd., [155]). Big Daddy ist auf eine Weise weltfremd, die auch an seiner Kompetenz als Superheld zweifeln lässt.

Tatsächlich zeigen die *Kick-Ass*-Comics Big Daddy zu keiner Zeit in physischen Konflikten, wie Mindy sie ausficht. Er erschießt Menschen aus der Distanz (vgl. ebd., [126]), oder nur dann aus der Nähe, wenn sie bereits am Boden liegen (vgl. KA 3, [126]). Sein Insistieren, er habe Gefahrensituationen stets unter Kontrolle gehabt, bleibt bloße Behauptung (vgl. KA 3, [133]). Die einzige physische Gewalt, die Leser_innen Big Daddy ausüben sehen, ist diejenige gegen seine Tochter.

Hit-Girl im Loyalitätskonflikt zwischen zwei männlichen Autoritäten

Bei näherer Betrachtung stellt sich die Beziehung zwischen Hit-Girl und Big Daddy demnach paradox dar: Mindy ist ihrer Agency nicht vollständig beraubt, weil sie Einfluss auf die gemeinsame Lebensführung von Vater und Tochter nimmt. Gleichzeitig verfügt in letzter Instanz Big Daddy über ihr Leben. Aber



Abb. 8: Hit-Girl gleitet über die Dächer.



Abb. 7: Carrie Kelly als Robin.

Mindy ist anpassungsfähig und (über-)lebt unter widrigsten Bedingungen: in der Gewalt ihres Vaters; in der Obhut ihrer Mutter, wo sie nunmehr heimlich Verbrecher bekämpft; im Gefängnis, dessen Insass_innen sie sich unterwirft, und nur auf ihre Chance zum Ausbruch wartet; zuletzt, als sie ihre Operationen globalisiert. Nachdem alle Feinde ausgelöscht sind, verlässt Mindy New York, um das Verbrechen dort zu bekämpfen, wo immer sie es findet: »[G]angsters in London ... / ... terrorists in Paris, kidnappers in Rome, or [...] an entire drug cartel down in South America« (KA 3, [211]). Mindy lässt sich nicht halten, nicht von familiären Strukturen, nicht von institutionellen Zwängen oder nationalen Grenzen.

Nachdem die Mafia Big Daddy sowie Hit-Girl in einen Hinterhalt gelockt und Mindys Vater getötet hat, könnte das Mädchen tun und lassen, was sie will. Hit-Girls Handlungen werden mit maximaler Agency konnotiert. Dazu ist sie durch ihr Training ermächtigt, den Missbrauch innerhalb eben der Beziehung, von der sie durch den Mord an Big Daddy befreit worden ist. Sie übt als erste selbstständige Handlung Rache an den Mördern ihres Vaters. Kittredge lobt die *KICK-ASS*-Verfilmung dafür, dass Hit-Girl und Kick-Ass

am Ende als gleichberechtigte Partner_innen auseinandergehen. Der Comic etablierte hingegen ein Machtgefälle zwischen den beiden, indem Kick-Ass Hit-Girl erst vor dem Mörder ihres Vaters retten muss, und sie anschließend auf ihre Rolle als Kind zurückverwiesen wird (Kittredge, 520): »She finally got to do all the things little girls were *supposed* to do and never raised her hand in violence again.« (KA, [188]) Doch in *Hit-Girl*, einer Nachfolgeserie von 2012 die zwischen *Kick-Ass* 1 und 2 spielt, ist Mindy wieder als Superheldin aktiv und hat darüber hinaus die Aufgabe übernommen, Kick-Ass zu einem besseren Superhelden auszubilden: »Wait a second. Why am I your sidekick when I'm five years *older* than you are?« (HG, [41]) protestiert Kick-Ass gegen seine Marginalisierung durch die stets überlegene Mindy: »Bitch, don't even *go* there. They might as well call you *Hit-Boy*« (HG, [41]). Hit-Girl ist zum gleichberechtigten Co-Star der Comics avanciert. Die »natürliche« Unterordnung des weiblichen Geschlechts, die Kittredge und Sina wiederhergestellt sehen, wird also unmittelbar unterlaufen.

Allein, eine zweiseitige Sequenz inmitten der *Hit-Girl*-Serie entkräftet diese Umdeutung einer »sick fantasy featuring brainwashing and militaristic child abuse« (Kittredge, 520) in ein feministisches Befreiungsnarrativ. Denn als die Mafia ein Kopfgeld auf Mindys neuen Stiefvater, sie selbst und die Mutter, aussetzt, flüstert ein imaginiertes Big Daddy dem Mädchen ein: »I'm very, very proud of you. But tonight should be like the End of the Godfather with a massive wave of strategic hits« [...] – »You really think a bloodbath is the right thing to do here?« – »Absolutely« (HG, [102]).

Unvermittelt findet Hit-Girl sich in einem Loyalitätskonflikt. Nach Big Daddys Tod wird Mindy zu ihrer Mutter zurückgebracht. Deren neuer Mann, ein integrierter Polizist in einem korrupten Revier, durchschaut das Kind sofort. Er nimmt ihr das Versprechen ab, ihre Karriere als Vigilantin zu beenden, ein Zuwiderhandeln gefährde die nervliche Gesundheit der labilen Mutter (vgl. ebd., [38]). Aber Mindy lässt sich nicht abhalten, das Verbrechen im Geheimen weiter zu bekämpfen. Dies bedeutet eine Subversion der männlichen Autorität, die der Stiefvater über Mindy ausübt. Deshalb ist Big Daddys Auftritt ein genuiner Schock, umso mehr, weil der Vater bloß eingebildet ist: Big Daddy, so müssen die Leser_innen glauben, war immer schon da, Hit-Girl niemals allein: »I love the fact you're always here if I ever need *good advice*« – »I love you *too*, sugarplum« (ebd., [102]). Hit-Girls bisher gezeigter Eigensinn entpuppt sich als Illusion. Nicht nur hat sie sich der patriarchalen Autorität ihres Stiefvaters nicht entzogen. Sie findet sich sogar zwischen zwei Patriarchen hin- und hergerissen. Sie beanspruchen Verfügungsgewalt über die Lebensbereiche des Privaten (der Familie) und des Professionellen (der Verbrechensbekämpfung).

Dies ist mehr als eine Wiederherstellung der patriarchalen Ordnung, wie sie typisch für die Kulturprodukte männlich-hegemonialer Gesellschaften ist (vgl. Lorber, 169–171). Weil es dieser Autoritäten zwei gibt, ist Mindy nicht nur patriarchal determiniert, sondern überdeterminiert. Ergänzend kommt hinzu, dass Mindy in der Schule keinen Anschluss an Gleichaltrige findet und sich deshalb von Daves Ratschlägen, wie man sich kindgerecht

benehmen solle, abhängig macht (vgl. HG, [23f.]). So gibt es keinen Lebensbereich, in dem Hit-Girl selbstbestimmt handeln kann.

Weibliche Agency und die Verinnerlichung des männlichen Blicks durch Superheldinnen in *X-Force*

Millar & Romita Jr. widerrufen Hit-Girls Agency durch Big Daddys Rückkehr. Doch schlägt hierin nicht zwangsläufig ein individueller Sexismus der Macher durch, allen voran Millars. Ein Vergleich mit der Teenager-Superheldin X-23 aus Marvels *X-Men*-Universum offenbart, dass Millar & Romita Jr. einen durchaus gängigen Genre-Topos aufgreifen, wenn sie Hit-Girl dem Zugriff widerstreitender Autoritäten ausliefern.³

Bei X-23 handelt es sich um einen weiblichen Klon des Superhelden Wolverine. X-23 sucht bei den X-Men Zuflucht vor einer geheimen Regierungsorganisation, die sie als Attentäterin missbrauchte. Wolverine übernimmt X-23 gegenüber die Vaterrolle, was zum Konflikt mit Cyclops, dem Anführer der X-Men, führt. Cyclops hat einen geheimen Ableger der X-Men gegründet, das paramilitärische Mordkommando X-Force. Der Streit zwischen den Männern entzündet sich, als Cyclops auch X-23 für X-Force rekrutiert. Wolverine sieht darin seine Bemühungen zunichte gemacht, das Mädchen zu resozialisieren: »I brought her to Xavier's [d. i. School for gifted Youngsters, das Hauptquartier der X-Men] so she could start a *new life*, learn how to be a real person.« (Kyle et al., [11]) Dies ist dieselbe Ausgangslage wie bei Mindy, der sich nach der Zusammenführung mit ihrer Mutter die

Möglichkeit auf ein bürgerliches, gewaltfreies Leben eröffnet.

Auch X-23s Agency wird als in mehrfacher Hinsicht paradox gezeigt, allerdings unter Ausschluss von X-23 selbst verhandelt. Es sind Wolverine und Cyclops, ihr väterlicher Mentor und ihr militärischer Befehlshaber, die über ihren Kopf hinweg ihr Schicksal diskutieren. Unumwunden spricht Wolverine dem Mädchen dabei die Fähigkeit ab, eigene Entscheidungen zu treffen: »Laura [d. i. X-23] doesn't know *how* to choose« (ebd.). Sie ist bloßes Objekt seiner Fürsorge.

Anders als Wolverine lässt Cyclops X-23 entscheiden, sich X-Force anzuschließen: »You don't have to ask her«, versichert er Wolverine, »I already *did*« (ebd.). Ihr Schicksal ist demnach entschieden, bevor der Comic überhaupt begonnen hat. Weibliche Agency wird nicht nur durch die wiederholte Objektivierung und Funktionalisierung von der Protagonistin untergraben, sie wird dem Comic ganz ausgelagert. Männliche Verfügungsmacht lässt keinen Raum für eine genuin weibliche Selbstbestimmung. Zumal Cyclops die Konditionierung von X-23 auf das Töten rücksichtslos für seine eigenen Zwecke benutzt: »You just use her like this?«, greift Wolverine Cyclops an, der ungerührt erwidert: »You know it's what has to be done.« (ebd., [14f.])

Kyle et al. scheuen sich nicht, die persönlichen Folgen der Entmündigung von X-23 zu zeigen: Die Jugendliche verinnerlicht den männlichen Blick auf sich selbst, der sie nur als Objekt erkennen kann. So zeigen die Autor_innen Laura allein im Wald, während sie sich mit Metallklingen die Unterarme zerschneidet (vgl. ebd., [77], Abb. 9). Die Szene

folgt auf eine spektakuläre Zurschaustellung von Wolverines väterlicher Unzulänglichkeit: »Rhane Sinclair«, belehrt Wolverine X-23 über eine andere Schülerin, »has two things we'll never get back ... *hope and innocence.*/ [...] Sinclair is more important than *you or me.* Our lives are worth *nothing* compared to hers!« (ebd., [75])

X-23 macht sich Wolverines patriarchalen, abwertenden Blick auf sich selbst zu Eigen, indem sie ihre Arme zerschneidet. Unter Missachtung ihrer körperlichen Integrität macht sie sich zum Material einer gewaltsamen Einschreibung. Sie agiert Wolverines Liebesentzug autoaggressiv aus.

Wie Hit-Girl ist auch X-23 vollständig determiniert, aber X-Force macht die gewaltsamen Implikationen transparent, die das Teenager-Leben in Superhelden-Welten für weibliche Figuren mit sich bringt.

Fazit und Ausblick

Am Beispiel von weiblicher Agency habe ich zu zeigen versucht, dass weibliche Selbstbestimmung immer wieder in den ikonografischen Bezugnahmen Romita Jr.s thematisch wird. Allerdings treten die Zeichnungen in keine direkte Konkurrenz zum Text als Ganzen, der ein problematisches Verständnis von weiblicher Agency kolportiert. So zeichnet *Kick-Ass* ein paradoxes Bild von weiblicher Ermächtigung.

Der Vergleich mit *X-Force* sollte wiederum zeigen, dass *Kick-Ass*'s Bild von weiblicher Agency eine das ganze Genre betreffende Symptomatik andeutet. *Batgirl* von Peterson

et al. könnte hier hinzugezogen werden (vgl. Anm. 2), ebenfalls die sogenannten »Bad Girl«-Comics, die eine mögliche Zwischenstufe darstellen in der historischen Entwicklung, die von der Ninja-Attentäterin Elektra (vgl. Robbins, 142–145) zu den »Girl Assassins« (Kittredge) in *Kick-Ass* und *X-Force* führt:

[T]oday's comic bad girls [der 1990er Jahre] are buxom characters who a) have had their families murdered by a psycho; or b) were abused as children and are now planning on controlling the world wearing only a string bikini while getting soaked by buckets of blood (Kurt Samuels, zit. nach Robbins, 169).

Auch eine detaillierte Kontextualisierung von Hit-Girl mit den subversiven Frauenfiguren des britischen Action-Comics, von denen der Schotte Millar beeinflusst sein wird, liegt nahe (vgl. Dunning). Dass ein solches genrespezifisches Forschungsprogramm nuancierte Ergebnisse in Aussicht stellt, möchte ich in einem letzten Vergleich zwischen *Kick-Ass* und *X-Force* zeigen, denn bei aller strukturellen Ähnlichkeit der Abhängigkeiten von Hit-Girl und X-23 unterscheiden sie sich doch auch: X-23 übernimmt die patriarchale Sicht auf sich selbst und liefert sich zuletzt einer Amok-Laufenden, durch Gehirnwäsche ihrer Kontrolle beraubten Sinclair widerstandslos aus – derselben Sinclair, deren Leben mehr Wert sei als dasjenige von X-23. Bis zur Selbstaufgabe unterwirft X-23 sich Wolverines Willen und wird in der Folge schwer verletzt (vgl. Kyle et al., [80f.]).

Im Gegensatz dazu wirft *Kick-Ass 3* die Frage auf, ob Hit-Girls Überdeterminierung nicht Grenzen hat (KA3, [222f.]). Nicht nur löst sich Mindy letztlich von der Vormundschaft durch ihren Stiefvater, um die Welt zu

bereisen und das internationale Verbrechen zu bekämpfen. Sie findet auch einen neuen Protegé: Paul McQue, eine offensichtliche Variation von Hit-Girl. Wie Mindy am Ende von *Kick-Ass* wird Paul von Halbstarken bedrängt. Nur kann dieser sich gegen die Übergriffe nicht wehren.



Abb. 9: X-23 aus *X-Force*.

Und auch er führt ein Doppelleben, denn er verheimlicht seine Probleme vor der alleinerziehenden Mutter. Zudem artikuliert Paul Symptome einer traumatischen Belastungsstörung: »Just *one night* I'd like to go to bed and think of something nice. Just one morning I'd like to find out I hadn't *cried* in my sleep« (ebd., 222). Da tritt Hit-Girl in sein Leben und rekrutiert ihn als neuen Partner, einen zweiten Kick-Ass.

Die Beziehung läuft auf eine Ermächtigung des Jungen hinaus: Am Ende seiner Ausbildung wird Paul sich von der alltäglichen Gewalt freigemacht haben, die er anfangs erdulden muss. Damit wird in Zweifel gezogen, ob Hit-Girl ihre eigene Objektivierung durch Big Daddy in derselben Weise verinnerlicht hat, wie X-23 diejenige Wolverines. Big Daddy war »just another asshole«, dessen Zusammenleben mit Mindy einer Logik des Eigennutzes folgte. Zu keiner Zeit legt er mehr oder weniger als Verachtung für seine Mitmenschen an den Tag: Seine Frau und ihre Freunde aus seinem alten Leben, oder die potentiellen Freundinnen Mindys, die Superhelden, die er als »Clowns« (KA, [137]) abtut. Big Daddy ist ein Misanthrop, der Menschen nicht helfen will, sondern Verbrecher bekämpft, weil Superhelden notwendigerweise Feinde brauchen (vgl. ebd., [154]).

Insofern handelt Hit-Girl nicht im Sinne Big Daddys, als sie für Paul Verantwortung übernimmt. Unzweideutig geht die Ermächtigung des Jungen über das bloße Töten hinaus, für welches allein Big Daddy seine Tochter ausgebildet hat. Die Darstellung der Entscheidung, einen Sidekick zu rekrutieren, ist nicht durch ihr Training motiviert. Sie wurzelt in Mindys eigener Persönlichkeit. In dieser Entscheidung, einem anderen Kind zu helfen, scheint Hit-Girls Agency noch einmal auf.

Bibliografie

- Brittan, Arthur u. Mary Maynard: *Sexism, Racism and Oppression*. Oxford, New York: Blackwell, 1984.
- Brothers, David: *Don't believe the hype*. In:

- 4th Letter! <<http://4thletter.net/2010/04/dont-believe-the-hype/>>. 15.04.2010. Letzter Zugriff am 11.08.2015.
- Bukatman, Scott: A Song of the Urban Superhero. In: *The Superhero Reader*. Hg. v. Charles Hatfield, Jeet Heer u. Kent Worcester. Jackson, MS: University Press of Mississippi, 2013, S. 170–198. Auch in: Scott Bukatman: *Matters of Gravity. Special Effects and Supermen in the 20th Century*. Durham, NC: Duke University Press, S. 184–223.
- Dunning, John Harris: Hero with a Thousand Faces. In: *Comics Unmasked. Art and Anarchy in the UK*. Hg. v. Paul Gravett u. John Harris Dunning. London: British Library, 2014, S. 138–159.
- Frisch, Marc-Oliver: »Morally Reprehensible«. Mark Millar, Kick-Ass and the Failure of Criticism. In: *comiks debris*. <<http://comiksdebris.blogspot.de/2010/04/reprehensible-mark-millar-kick-ass-and.html>>. 15.04.2010. Letzter Zugriff am 11.08.2015.
- Grant, Steven: Permanent Damage. In: *Comic Book Resources*. <<http://www.comicbookresources.com/?page=article&id=25751>>. 15.04.2010. Letzter Zugriff am 11.08.2015.
- Kittredge, Katharine: Lethal Girls Drawn for Boys. *Girl Assassins in Manga/Anime and Comics/Film*. In: *Children's Literature Association Quarterly* 39.4 (2014), S. 506–532.
- Kyle, Craig (W), Christopher Yost (W) u. Clayton Crain (A): *X-Force. Angels and Demons [X-Force 1–6]*. New York: Marvel, 2009 [2008].
- Lorber, Judith: *Gender-Paradoxien*. 2. Aufl. Opladen: Leske + Budrich, 2003 [1999].
- Millar, Mark: *Kick-Ass. Creating the Comic. Making the Movie*. London: Titan, 2010.
- (KA) Millar, Mark (W), John Romita Jr. (P) u. Tom Palmer (I), Dean White (C): *Kick-Ass*. 2. Aufl. London: Titan, 2010.
- (KA2) Millar, Mark (W), John Romita Jr. (P), Tom Palmer (I), Dean White (C), Michael Kelleher (C) u. Dan Brown (C): *Kick-Ass 2*. London: Titan, 2012.
- (HG) Millar, Mark (W), John Romita Jr. (P), Tom Palmer (I), Dean White (C) u. Michael Kelleher (C): *Kick-Ass 2 Prelude. Hit-Girl*. New York: Marvel, 2013.
- (KA3) Millar, Mark (W), John Romita Jr. (P), Tom Palmer (I), Dean White (C) u. Michael Kelleher (C): *Kick-Ass 3*. New York: Marvel, 2014.
- Miller, Frank (W/A), Klaus Janson (I) u. Lynn Varley (C): *Batman: The Dark Knight Returns. Tenth Anniversary Edition*. New York: DC, 1996a.
- Miller, Frank: *Dark Knight Days*. In: Frank Miller und Lynn Varley: *Batman. The Dark Knight Returns. Tenth Anniversary Edition*. New York: DC, 1996b.
- Miller, Frank (W), John Romita Jr. (P), Al Williamson (I): *Daredevil. Der Mann ohne Furcht (Marvel Exklusiv 5) [Daredevil: The Man Without Fear #1–5]*. Übers. v. Reinhard Schweitzer. Nettetal-Kaldenkirchen: Panini, 1998 [1993/94].
- Nocenti, Ann (W), John Romita Jr. (P), Al Williamson (I) u. Max Scheele (C): *Boom [Daredevil # 250]*. In: Ann Nocenti u. John Romita Jr.: *Daredevil. Versuchung (Marvel Exklusiv 17)*. Übers. v. Jürgen Petz. Nettetal-Kaldenkirchen: Marvel Deutschland, 1999a [1988], S. 5–28.
- Nocenti, Ann (W), John Romita Jr. (P), Al Williamson (I) u. Max Scheele (C): *Rettet die Welt [Daredevil # 251]*. In: Ann Nocenti u. John Romita Jr.: *Daredevil. Versuchung (Marvel Exklusiv 17)*. Übers. v. Jürgen Petz. Nettetal-Kaldenkirchen: Marvel Deutschland, 1999b [1988], S. 29–52.
- Nocenti, Ann (W), John Romita Jr. (P), Al Williamson (I) u. Max Scheele (C): *Am Abgrund [Daredevil # 252]*. In: Ann Nocenti u. John Romita Jr.: *Daredevil. Versuchung (Marvel Exklusiv 17)*. Übers. v. Jürgen Petz. Nettetal-

- Kaldenkirchen: Marvel Deutschland, 1999c [1988], S. 53–94.
- Nocenti, Ann (W), John Romita Jr. (P), Al Williamson (I) u. Max Scheele (C): Frohes Fest, Kingpin [Daredevil # 253]. In: Ann Nocenti u. John Romita Jr.: Daredevil. Versuchung (Marvel Exklusiv 17). Übers. v. Jürgen Petz. Nettetal-Kaldenkirchen: Marvel Deutschland, 1999d [1988], S. 95–118.
- Peterson, Scott (W), Kelley Puckett (W), Damian Scott (P), Roberto Campanella (I), Jason Wright (C): Batgirl. o. T. [Batgirl #3]. Übers. v. Christian Heiß. In: DC Präsentiert 1, 2001 [2000], [S. 49–74].
- Riesman, Abraham: »You're Done Banging Superheroes, Baby.« How the sickest mind in comic books became their biggest star. In: New Republic. <<http://www.newrepublic.com/article/114150/mark-millar-kick-ass-2-author-comics-sickest-mind#>>. 06.08.2013. Letzter Zugriff am 11.08.2015.
- Robbins, Trina: The Great Women Superheroes. Northampton, MA: Kitchen Sink, 1996.
- Romita Jr., John: o. T. Interview mit Mark Salisbury. In: Artists on Comic Art. Hg. v. Mark Salisbury. London: Titan, 2000, 204–223.
- Romita Jr. (P), Scott Hanna (I) u. Matt Milla (C): Amazing Spider-Man # 508 (Cover). In: Spider-Man 8, Nettetal-Kaldenkirchen: Panini, 2004.
- Romita Jr., John: »My Strength is Storytelling.« Interview mit Tom Spurgeon. In: Tom Spurgeon u. Brian Cunningham: The Romita Legacy. Mount Laurel, NJ: Dynamic Forces, 2010, S. 132–199.
- Romita Jr., John: »Kick-Ass« Co-Creator John Romita Jr. Faces Undecided Future. Interview mit Albert Ching. In: Comic Book Resources. <<http://www.comicbookresources.com/?page=article&id=47308>>. 14.08.2013. Letzter Zugriff am 11.08.2015.
- Sina, Véronique: »Why do people want to be Paris Hilton and nobody wants to be Spider-Man?« Mediale Inszenierung von Geschlecht im Comicfilm Kick-Ass. In: Comics Intermedial. Hg. v. Christian A. Bachmann, Véronique Sina u. Lars Banhold. Berlin: Chr. A. Bachmann, 2012, S. 103–120.
- Smith, Colin: On Mark Millar & John Romita Jr's »Kick-Ass 2«, part 11, from »Clint« #11: »Oh my god. We've gone too far this time. Even For Us ...« In: Too Busy Thinking About My Comics. <<http://toobusythinkingboutcomics.blogspot.de/2011/10/on-mark-millar-john-romita-jrs-kick-ass.html>>. 26.10.2011. Letzter Zugriff am 05.06.2015.
- Smith, Colin: »He's Camp as Christmas, but He's Good as Gold« Shameless? Part 28. In: Sequart.org. <<http://sequart.org/magazine/29692/camp-as-christmas-but-good-as-gold-mark-millar-shameless-part-28/>>. 17.09.2013. Letzter Zugriff am 11.08.2015.
- Spurgeon, Tom u. Brian Cunningham: The Romitas. A Royal Family of American Comic Book Illustrations. In: The Romita Legacy. Hg. v. dens. Mount Laurel, NJ: Dynamic Forces, 2010, S. 6–73.
- Straczynski, J. Michael (W), John Romita Jr. (P), Scott Hanna (I), Dan Kemp (C) u. Avalon Studios (C): Spider-Man: Transformationen – In jeder Hinsicht (Der Erstaunliche Spider-Man 18 [Amazing Spider-Man #30]). Übers. v. Michael Strittmatter. Nettetal-Kaldenkirchen: Panini, 2002a [2001], S. 1–22.
- Straczynski, J. Michael (W), John Romita Jr. (P), Scott Hanna (I), Dan Kemp (C) u. Avalon Studios (C): Spider-Man. Heimkehr (Der Erstaunliche Spider-Man 18 [Amazing Spider-Man #31]). Übers. v. Michael Strittmatter. Nettetal-Kaldenkirchen: Panini, 2002b [2001], S. 23–46.
- Straczynski, J. Michael (W), John Romita Jr. (P), Scott Hanna (I) u. Matt Milla (C): Spider-Man. Das Buch Ezekiel. Teil Zwei (Spider-Man 7 [Amazing Spider-Man #507]). Übers. v. Michael Strittmatter. Nettetal-Kaldenkirchen: Panini, 2004, S. 1–23.

Temuka, Bob: Kick-Ass 2. Ass Kicked! In: The Tearoom of Despair <<http://tearoomofdespair.blogspot.de/2012/04/kick-ass-2-ass-kicked.html>>. 07.04.2012. Letzter Zugriff am 11.08.2015.

Temuka, Bob: Kick-Ass: »Wait ...Wait for it to be funny.« In: The Tearoom of Despair. <http://tearoomofdespair.blogspot.de/2014/08/kick-ass-wait-wait-for-it-to-be-funny_23.html>. 23.08.2014. Letzter Zugriff am 11.08.2015.

Filmografie

KICK-ASS (UK/USA 2010; R.: Matthew Vaughn).

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Millar, 92.

Abb. 2: Nocenti / Romita Jr., 15, Detail.

Abb. 3: KA, [41], Detail.

Abb. 4: KA, [76].

Abb. 5: KA, [79], Detail.

Abb. 6: Miller / Romita Jr., 116, Detail.

Abb. 7: Miller, 67, Detail.

Abb. 8: KA, [80].

Abb. 9: Kyle et al., [77], Detail.

1] Ich verwende »Superheld« und »Vigilant« durchgängig in ihrer maskulinen Form, wo es nicht explizit um weibliche Figuren geht. Eine geschlechtergerechte Schreibweise würde in diesem Fall darüber hinwegtäuschen, dass das Genre weitgehend durch sexistische Stereotypisierungen von Frauen und die Idealisierung von Männlichkeit gekennzeichnet ist.

2] Romita Jr. & Tom Palmer individualisieren Daves Freunde deutlicher als alle anderen Kinder im Comic: Marty Eisenberg ist das obligatorische dicke Kind, Todds Alleinstellungsmerkmal sind seine übergroße Nase und sein ungepflegtes langes Haar. Auch eine zierliche, zu klein gewachsene »Brillenschlange« fehlt in diesem Ensemble nicht. Diese Karikierung der Figuren ist eine bewusste künstlerische Entscheidung. Zusammen mit Al Williamson hat Romita Jr. bereits 20 Jahre früher bewiesen, dass er, jenseits von gängigen Klischees, sehr individuelle Kinderfiguren entwerfen kann (vgl. Nocenti/Romita Jr. 1999a, 8–10; 1999d, 101–103).

3] Eine Variation des Themas präsentieren auch Peterson et al. in ihrer Serie Batgirl, allerdings als Konflikt zwischen der mütterlich fürsorglichen Oracle, die ein zur Mörderin ausgebildetes Waisenkind als Batgirl trainiert, und der (Über-)Vaterfigur Batman, der Batgirl die Anerkennung versagt, um die es sich so offensichtlich bemüht.