

Einleitung: Was war der Superheldenfilm?

Was war der Superheldenfilm? scheint intuitiv nicht die klügste Frage zu sein, die sich in den frühen 2020er Jahren über das bis dahin dominante Hollywood-Filmgenre des 21. Jahrhunderts formulieren ließe. Dies wird umso deutlicher in der Zeit nach den umfangreichen, pandemiebedingten Kinoschließungen und dem zeitweiligen Erliegen nahezu sämtlicher Filmproduktionen. Nachdem das von den während der Pandemie eingeführten *Day-and-date-releases*¹ verwöhnte Publikum anfänglich noch sehr zögerlich in die Kinosäle zurückkehrte und selbst potentielle Blockbuster wie das vielfach verschobene 25. James Bond-Abenteuer *NO TIME TO DIE* (2021, Cary Joji Fukunaga) und *THE MATRIX RESURRECTIONS* (2021, Lana Wachowski) hinter den Umsatzerwartungen zurückblieben,² konnte lediglich der von Columbia Pictures/Sony und Marvel Studios/Walt Disney gemeinsam produzierte Superheldenfilm *SPIDER-MAN: NO WAY HOME* (2021, Jon Watts) mit einem weltweiten Gesamteinspielergebnis von mehr als 1,8 Milliarden US-Dollar wieder an vorpandemische Zeiten anknüpfen.³ Die in cinephilen ebenso wie professionellen Kreisen teilweise sehr hitzig geführte Debatte über den kulturellen Wert von Superhelden-Blockbustern – Sind sie schuld am Verschwinden von Independent Movies

-
- 1 Unter *Day-and-date releases* (auch: *same day release*, *simultaneous release*) versteht man eine zwischen 2020–2021 vermehrt eingesetzte Vertriebsstrategie, die den zeitgleichen Filmstart in Kinos sowie auf zumeist den Studios zugehörigen Streamingplattformen beinhaltet. Vgl. Anthony D'Alessandro, ›Wonder Woman 1984‹ Going to Theaters & HBO Max On Christmas Day, Unprecedented For a Superhero Tentpole, in: *Deadline*, 18. November 2020, deadline.com.
 - 2 Ich beziehe mich in diesem Buch auf originalsprachige Fassungen der zitierten Filme und verwende hierfür die Originaltitel. Die korrespondierenden deutschen Verleihtitel finden sich in den Quellenangaben im Anhang.
 - 3 Der vierte Film der *MATRIX*-Franchise, der im Dezember 2021 zeitgleich in Kinos und auf der Streamingplattform HBO Max veröffentlicht wurde, konnte seine Produktionskosten an den Kinokassen nicht einspielen. Auch *NO TIME TO DIE* blieb mit 761 Millionen US-Dollar weltweit hinter den Einspielergebnissen der vorangegangenen Bond-Filme *SKYFALL* (2012, Sam Mendes, 1,1 Mrd.) und *SPECTRE* (2015, Sam Mendes, 880 Mio.) zurück. (Zahlen von *The Numbers* ›thenumbers.com‹).

und Mid-Budget-Dramen aus den Kinos?⁴ Ruinieren sie die Filmindustrie?⁵ Werden sie *den Weg des Western* gehen?⁶ Sind sie überhaupt *Kino* oder nur *Freizeitparks*?⁷ – tritt über den Verlauf der Pandemiejahre 2020–2022 in eine Phase ein, in der es mal wohlwollend, mal zähneknirschend zum nahezu alleinigen Verdienst der Superheldenfilme von Marvel Studios erklärt wird, dass überhaupt noch Menschen ins Kino gehen.⁸ Auch wenn sich am Ende des Kinojahres 2022 mit seinen Milliardenfolgen AVATAR: THE WAY OF WATER (2022, James Cameron), TOP GUN: MAVERICK (2022, Joseph Kosinski) und JURASSIC WORLD: DOMINION (2022, Colin Trevorrow) auf der einen und prominenten Flops wie Sony Pictures' MORBIUS (2022, Daniel Espinosa) und dem von der Warner-Tochter DC Films (inzwischen umbenannt in DC Studios) produzierten Dwayne »The Rock« Johnson-Starvehikel BLACK ADAM (2022, Jaume Collet-Serra) gezeigt hat, dass Superhelden zumindest vorübergehend keine Alleinherrschaft mehr über die weltweiten Kinokassen ausüben, hinterlässt beispielweise der Ende Januar 2023 von Warner Bros. Discovery vorgestellte Acht-bis-Zehn-Jahres-Plan für DC Studios unter neuer Leitung von James Gunn und Peter Safran nicht den Eindruck, dass hier ein baldiges Ende in Sicht ist.⁹ Kurz, trotz eines spürbaren Einknickens der Umsatzkurve deutet nicht viel darauf hin, dass *der Superheldenfilm* bereits mit solch gravierenden Abnutzungserscheinungen zu kämpfen hat, die eine Frage in der Vergangenheitsform rechtfertigen würden.

Dass ich diese Frage dennoch stelle, ist nicht als Polemik oder Provokation zu verstehen, sondern richtet den Blick auf einen Paradigmenwechsel in Hollywood, der das populäre Filmgenre direkt betrifft. Dieser zeigt sich beispielhaft in einem Interview mit Victoria Alonso, bis Frühjahr 2023 Vize-Präsidentin der zum Walt Disney-Konzern gehörenden Marvel Studios, die mit dem *Marvel Cinematic Universe* (MCU) die kommerziell erfolgreichste Filmfranchise der Filmgeschichte produzieren. Nachdem Alonso bereits in der Vergangenheit immer wieder betont hat, für wie wichtig sie Diversität vor und hinter der Kamera bei der Produktion großer Entertainmentfranchisen hält, erklärte sie die lange Ära des »long-established standard of white male superheroes«¹⁰ mit dem Erscheinen von AVENGERS: ENDGAME (2019, Joe Russo, Anthony Russo), dem Abschlussfilm der von Marvel Studios zwischen 2008 und 2019 produzierten, 23-teiligen *Infinity Saga*,¹¹ für

4 Vgl. Joshua Meyer, Avengers Director Joe Russo Thinks Indie Movies Don't Have A Future In Theaters, in: *Slashfilm.*, 15. Oktober 2021, slashfilm.com.

5 Vgl. Zach Sharf, Roland Emmerich: Marvel Movies and ›Star Wars‹ Are ›Ruining Our Industry a Little Bit‹, in: *Variety*, 2. Februar 2022, variety.com.

6 Vgl. Graeme McMillan, Steven Spielberg Says Superhero Movies Will Go »the Way of the Western«, in: *The Hollywood Reporter*, 2. September 2015, hollywoodreporter.com.

7 Vgl. Zach Sharf, Martin Scorsese Compares Marvel Movies to Theme Parks: ›That's Not Cinema‹, in: *IndieWire*, 4. Oktober 2019, indiewire.com.

8 Vgl. Colin Hickson, Tom Hanks Believes Marvel Cinematic Universe Will Save Theaters, in: *CBR.com*, 27. Dezember 2020, cbr.com; Rebecca Rubin, Jared Leto: Movie Theaters Might Not Exist ›If It Wasn't for Marvel Films‹, in: *Variety*, 16. Mai 2022, variety.com.

9 Vgl. Aaron Couch, James Gunn, Peter Safran Are Mapping Out »Eight- to 10-Year Plan« for DC, in: *The Hollywood Reporter*, 10. November 2022, hollywoodreporter.com.

10 Scott Huver, Avengers Casting Director: LGBTQ, Other Diverse Characters Are Coming to Future Movies, in: *Vulture*, 29. April 2019, vulture.com.

11 Der Titel *The Infinity Saga* wurde retroaktiv für die 23 zwischen 2008 und 2019 erschienenen Marvel Studios-Produktionen vergeben. Die Filme sind in sogenannte ›Phasen‹ gruppiert, vergleichbar

beendet. Ihre Aussage bezieht sich nicht allein darauf, dass am Ende des Films, »the biggest movie in recent history, a towering cinematic pseudo-conclusion to an 11-year franchise and a box-office-shattering blockbuster behemoth«,¹² einen der männlichen Protagonisten der langlaufenden Filmserie der Leinwandtod ereilt und ein anderer in den Ruhestand geht. Sie ist der Hinweis auf die bereits in vollem Gange befindliche Diversifizierung des Marvel-Portfolios, die mit der 2021 begonnenen Phase 4 des *Marvel Cinematic Universe* eine neue Qualität erreicht. Zwischen weiblich zentrierte Filmen und Serien wie *WANDA VISION* (2021, Matt Shakman), *BLACK WIDOW*, (2021, Cate Shortland) und *SHE-HULK: ATTORNEY AT LAW* (2022, Jessica Gao), den PoC-Ensembles in *SHANG-CHI AND THE LEGEND OF THE TEN RINGS* (2021, Destin Daniel Cretton) und *ETERNALS* (2021, Chloé Zhao), einem Schwarzen Captain America in *THE FALCON AND THE WINTER SOLDIER* (2021, Kari Skogland) und dem *BLACK PANTHER*-Sequel *WAKANDA FOREVER* (2022, Ryan Coogler), Marvels erster muslimischer Superheldin Ms. MARVEL (2022, Bisha K. Ali), der ersten gleichgeschlechtlichen Onscreen-Beziehung (in *ETERNALS*) und einem retroaktiven Coming-out in *LOKI* (2021, Michael Waldron) ist der »klassische Superheld« – cis-männlich, weiß,¹³ heterosexuell, US-amerikanischer Protestant¹⁴ – mit *HAWKEYE* (2021, Jonathan Iglu), *SPIDER-MAN: NO WAY HOME*, *DOCTOR STRANGE IN THE MULTIVERSE OF MADNESS* (2022, Sam Raimi) und *THOR: LOVE AND THUNDER* (2022, Taika Waititi)¹⁵ in

mit Serienstaffeln: Phase 1 (6 Filme, 2008–2012), Phase 2 (6 Filme, 2013–2015), Phase 3 (11 Filme, 2016–2019). Für die 2021 begonnene Phase 4 sind insgesamt elf Spielfilme und zwölf für den Streamingdienst Disney+ produzierte Eventserien angekündigt.

- 12 Brandon Katz, Marvel Promises More Diverse Characters After »Avengers: Endgame«, in: *Observer*, 30. April 2019, observer.com.
- 13 Im Anschluss an die Antirassismustrainerin Tupoka Ogette schreibe ich *weiß* in dieser Arbeit kursiv, »um deutlich zu machen, dass es sich um eine politische Beschreibung und nicht um eine Farbbezeichnung handelt«. Analog dazu verwende ich den Begriff Schwarz mit großgeschriebenem Anfangsbuchstaben als »sich auf die Rassismuserfahrungen von Menschen« beziehende Selbstbezeichnung. Durch das Schreiben des Begriffes mit großem »S« in jedem Kontext »soll sichtbar gemacht werden, dass es sich nicht um das Adjektiv »schwarz« handelt und sich somit auch nicht auf die Farbe bezieht, sondern um eine politische Selbstbezeichnung. [...] Kurz: der Begriff bezeichnet Menschen, die Rassismuserfahrungen machen.« In gleicher Weise verwende ich die politische Selbstbezeichnung People of Color (PoC) im Sinne Kien Nghi Has als Bezeichnung eines solidarischen Bündnisses aller »rassifizierten Menschen, die in unterschiedlichen Anteilen über afrikanische, asiatische, lateinamerikanische, arabische, jüdische, indigene oder pazifische Herkünfte oder Hintergründe verfügen. [Der Begriff] verbindet diejenigen, die durch die Weiße Dominanzkultur marginalisiert sowie durch die Gewalt kolonialer Tradierungen und Präsenzen kollektiv abgewertet werden« (Ha, zit. nach Ogette). Tupoka Ogette, *exit RACISM, rassismuskritisch denken lernen*, 8. Auflage, Münster: Unrast Verlag, 2020, S. 14, 15, 77–78. Für eine medienwissenschaftliche Analyse der Konstruktion von whiteness in Film und Fotografie vgl. Richard Dyer, *White*, in: *The Matter of Images: Essays on Representation*, London, New York: Routledge, 1993; ders., *White*, London, New York, Routledge, 1997.
- 14 Vgl. Véronique Sina, *Comic. Film. Gender. Zur (Re-)Medialisierung von Geschlecht im Comicfilm*, Bielefeld: transcript 2016, S. 203.
- 15 Thor, eine US-amerikanische Appropriation nordischer Mythologie, geht streng genommen nicht als WASP-Amerikaner (*white anglo-saxon protestant*) durch, repräsentiert aber im Kontext des nichtsdestoweniger weiße Cisheteromaskulinität.

Phase 4 des MCU deutlich in den Hintergrund getreten. Für ein Genre, das ganz grundsätzlich als mediale Artikulation spezifisch *männlicher* Ermächtigungsfantasien verstanden wird,¹⁶ bleibt eine Verschiebung wie diese nicht ohne Konsequenzen. Im konkreten Fall des *Marvel Cinematic Universe*, das dieses Genre über den Verlauf der 2010er Jahre entscheidend geprägt hat, bedeutet dies eine mit der Diversifizierung des Studio-Portfolios eingehergende Deprivilegierung *weißer* Cisheteromännlichkeit nicht nur auf der Ebene der Repräsentation, sondern auch auf den Ebenen Narration und Ästhetik. Marvel Studios' *Infinity Saga* thematisiert und narrativiert den mit der Diversifizierung des MCU einhergehenden Umbruch und setzt mit der diegetischen Realisierung einer *post-patriarchalen Utopie* die Prämisse für eine Genreevolution: vom Superheldenfilm zum Superheld:innenfilm.

Der Begriff *Superheld:innenfilm* signifiziert in diesem Zusammenhang mehr als den Einsatz inklusiver Sprachpraxis zwecks Sichtbarmachung der vom generischen Maskulinum verdeckten Vielfalt geschlechtlicher Identität. Ihm geht es nicht allein darum, die vergleichsweise marginalisierten *weiblichen Superhelden* wie Black Widow, Captain Marvel, Wonder Woman, Batgirl oder Supergirl als Teile eines Genres sichtbar zu machen, das weiterhin um männliche Charaktere, Perspektiven und Erfahrungen zentriert ist, oder als *Superheldinnen* von diesem abzugrenzen.¹⁷ Ich setze ihn gezielt ein, um eine Transformation des Genres des *Superhelden* hervorzuheben, das in seiner gegenwärtigen Ausprägung nicht mehr die männlich-weiße Perspektive privilegiert, sondern sich entlang intersektionaler Differenzkategorien organisiert.¹⁸ Die in ab 2021 in Phase 4 eingeführten »new superheroes in an expanding assortment of genders, ethnicities, ages, and sexual orientations«¹⁹ sollen »the world outside our windows«,²⁰ akkurater repräsentieren als die Filme der Phasen 1–3 (2008–2019) dies noch getan haben. So ergab ei-

-
- 16 Vgl. Jeffrey A. Brown, *Black Superheroes, Milestone Comics, and their Fans*. Jackson/University of Mississippi Press 2001; sowie ders., The Superhero Film Parody and Hegemonic Masculinity, in: *Quarterly Review of Film and Video*, 33:2, 2016, 131–150. Ich werde diesen Aspekt im Folgenden ausführlich diskutieren.
- 17 Vgl. Peter Coogan, Wonder Woman: Superheroine, not superhero, in: *Journal of Graphic Novels and Comics*, Volume 9, 2018, S. 566–580; Jennifer K. Stuller, *Ink-Stained Amazons and Cinematic Warriors. Superwomen in Modern Mythology*, London/New York: I.B. Tauris 2010.
- 18 Im Anschluss an den einschlägigen Aufsatz der US-amerikanischen Rechtswissenschaftlerin Kimberlé Crenshaw mit dem Titel »Demarginalizing the Intersection of Race and Sex. A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics« (1989) bezeichnet der Begriff Intersektionalität im Kontext der Ungleichheitsforschung das wechselseitige Ineinandergreifen und Zusammenwirken differenz- und identitätsstiftender Strukturkategorien wie etwa Gender, Sexualität, Alter, Klasse, Nationalität, Dis/ability, Religion oder Race, die in ihrem Wechselspiel hierarchische Machtverhältnisse produzieren und stabilisieren. Für die Bedeutung des Konzepts für eine Intersektionale Comicanalyse vgl. Stephan Packard/Andreas Rauscher/Véronique Sina/Jan-Noël Thon/Lukas R.A. Wilde/Janina Wildfeuer (Hg.), *Comicanalyse. Eine Einführung*, Stuttgart: J.B. Metzler 2019, S. 151–184, hier S. 151. Die hier vorgeschlagene Perspektive lässt sich mit wenig Abrieb auch auf die spezifische Form des »hypermediale[n] Ineinandergreifen[s] von Comic und Film« anwenden, die Véronique Sina als *Comicfilm* bezeichnet, wozu sich die aktuellen Marvel Studios-Produktionen zählen lassen. Vgl. Sina, *Comic. Film. Gender*, S. 264.
- 19 Huver, *Diverse Characters*.
- 20 Jeffrey A. Brown, *Panthers, Hulks and Ironhearts. Marvel, Diversity, and the 21. Century Superhero*, New Brunswick: Rutgers University Press 2021, S. 143.

ne Art ›Volkszählung‹ im Wirtschaftsmagazin *Forbes* im Jahr 2019, dass das MCU zu 61% von *weißen*, überwiegend männlichen Charakteren bewohnt werde, darunter befänden sich »[m]any of the franchise's most important characters«. ²¹ Bis mit *BLACK PANTHER* (2017, Ryan Coogler) der erste Schwarze Superheld einen gleichnamigen Film erhält, sind Schwarze Superhelden wie Falcon (Anthony Mackie) und War Machine (Terence Howard/Don Cheadle) Side-Kicks der *weißen* Titelcharaktere Captain America (Chris Evans) und Iron Man (Robert Downey Jr.); Schauspieler:innen in der »African American/Black category« konstituieren bis 2017 lediglich elf Prozent. ²² Ähnlich verhält es sich im MCU mit der Repräsentation weiblicher Figuren, die KC Moore als »misrepresentation« bezeichnete: »They function as Love Interests: from the script right down to their ridiculous, tight-fitting costumes«. ²³ Mit *CAPTAIN MARVEL* (2019, Anna Boden, Ryan Fleck) ist erst elf Jahre nach Beginn der *Infinity Saga* zum ersten Mal eine *weiße* Superheldin in der Titelrolle eines MCU-Films zu sehen. Die Abweichung vom Standard des männlich-*weißen* Superhelden, so stellt es sich im MCU lange dar, kann entweder Gender oder *race* betreffen, jedoch nicht beides gleichzeitig. ²⁴ Das deutlich diversere Line-up von Phase 4 legt nahe, dass diese Idee inzwischen etwas ausgereifter ist – statt auf den fast ausschließlich cis-heteromännlich-*weißen* Superhelden liegt der Fokus nun auf der Repräsentation gesellschaftlicher Vielfalt und den unterschiedlich situierten Perspektiven von Marvels neuen Superheld:innen.

Dennoch, mit dem Begriff *Superheld:innen*film möchte ich nicht allein dem Umstand Rechnung tragen, dass das MCU »reflective of a more inclusive culture« geworden ist, sondern ebenso dem, dass sich die Diversifizierung des Marvel-Portfolios längst als ein robustes Geschäftsmodell erwiesen hat. Inklusion und Diversität sind in diesem Zusammenhang längst keine Option mehr, sondern das entscheidende *feature*, das den zeitgenössischen *Superheld:innen*film vom klassischen *Superhelden*film unterscheidet. Die Filme und Serien der Phase 4 des MCU folgen diesbezüglich einem Weg, den die von Marvel Entertainment produzierten Comics (sowie eine Reihe teilweise kurzlebiger TV-/Streamingserien von Marvel Television) bereits vor Jahren eingeschlagen sind. ²⁵ Vor diesem Hintergrund sollte ersichtlich sein, dass der Zeitpunkt geeignet scheint, am konkreten Beispiel des MCU rückblickend die Frage zu stellen: Was war der *Superhelden*film?

-
- 21 Zur Methodik gibt Karim an, nur Schauspieler:innen berücksichtigt zu haben, die »roles of narrative significance in the MCU« gespielt haben und kommt so auf n=193. »The ethnic/racial categories here are partly informed by the U.S. Census' categories, and partly by industry categorizations when discussing diversity. Lastly, we'll be considering the racial/ethnic background of the actors and not the characters they play«. Anhar Karim, *The Marvel Cinematic Universe is 61% White, But Does That Matter?*, in: *Forbes*, 10. Oktober 2019, forbes.com.
- 22 Ebd.
- 23 Vgl. KC Moore, *Super Sexist: A Character Analysis of Marvel's Women*, in: *The Bull & Bear*, 6. Mai 2016, bullandbearmcgill.com.
- 24 Mit Tessa Thompson als Valkyrie tritt in *THOR: RAGNAROK* (2017, Taika Waititi) die erste queere PoC-Superheldin als Nebenfigur in das Filmuniversum ein, mit der das MCU eine erste Idee von der Überschneidung intersektionaler Differenzkategorien entwickelt. Erst fünf Jahre später wird sie in *THOR: LOVE AND THUNDER* in einer gleichgeschlechtlichen Beziehung gezeigt.
- 25 Vgl. Brown, *Panthers, Hulks and Ironhearts*.

Was war der Superheldenfilm?

Diese Frage nimmt weniger das Genre selbst als die Obsoleszenz des Standards des männlich-weißen Superhelden innerhalb des Genres in den Blick.²⁶ Dabei geht es nicht um den Verlust einer quantifizierbaren Überlegenheit auf Ebene der Leinwandrepräsentation durch einen Zuwachs an weiblichen/PoC-Figuren. Es geht vor allem um die narrativen und ästhetischen Konsequenzen einer solchen Deprivilegierung weißer Männlichkeit. Jeffrey A. Brown versteht Superhelden als Repräsentationen dessen, was Raewyn Connell als hegemoniale Männlichkeit bezeichnet,²⁷ einem gesellschaftlich privilegierten »way of being a man«, der die Spitzenposition der symbolischen Geschlechterhierarchie konstituiert und auf diesem Wege den Erhalt patriarchaler Machtstrukturen legitimiert.²⁸ Ebenso arbeiten, so argumentiert Brown an anderer Stelle, auch nicht-weiße, nicht-männliche Superheld:innen regelmäßig am Erhalt des hegemonialen Status des männlich-weißen Superhelden mit.²⁹ Dieser Repräsentationslogik könnten sich selbst Genre-Parodien nicht entziehen, solange sie sich an die stilistischen Konventionen des Genres hielten.³⁰ Yann Roblou hält diesem Argument, das auf ein Verständnis von Superhelden als Artikulation eines Bedürfnisses der Remaskulinisierung der USA nach den Anschlägen des 11. September 2001 hinausläuft,³¹ bereits 2012, dem Erscheinungsjahr des ersten AVENGERS-Films, entgegen, dass das von den Anschlägen verursachte kulturelle Trauma nicht nur die Idee einer gesicherten Nation, sondern auch das Konzept hegemonialer Männlichkeit als fundamentalem nationalem Mythos in entscheidender Weise kompromittiert hat. Wenn auch Superhelden seit ihren ersten Auftritten in Comics »hyperbolically masculine«³² in Erscheinung getreten seien, sind sie dennoch nicht zuletzt aufgrund ihrer fantastischen Fähigkeiten auch als

26 In den gegenwärtigen Superhelden-Franchisen in Film und TV sind trans Identitäten ohne Repräsentation, was im Umkehrschluss bedeutet, dass cis Identitäten in diesen als unhinterfragter, unsichtbarer Standard ebenso naturalisiert sind wie die im weiteren Verlauf diskutierte Konfiguration »weiß, männlich, heterosexuell« als Standardausstattung des *Superhelden*. Wenn im weiteren Verlauf von »männlich« bzw. »weiblich« die Rede ist, bezieht sich dies auf männlich respektive weiblich gelesene Körper und die kulturell an diese herangetragenen Zuschreibungen. Vor dem Hintergrund des hier diskutierten Standards des Superhelden als »weiß, cis, männlich, heterosexuell« und der Frage nach der medialen Konstruktion von binären Geschlechtstypen im Superheldenfilmgenre benutze ich die Begriffe »männlich«/»Männlichkeit«/»Männer« zur Bezeichnung dieser spezifischen Konfiguration. In einigen Fällen benutze ich »cisheteromännlich«/»Cisheteromännlichkeit«, um die Überlagerung sozialer/kultureller Konstruktion und spezifischer körperlicher Materialität genauer adressieren zu können. Ich treffe diese Begriffsunterscheidung in dem Versuch, spezifische mediale Konstruktionen von »Männlichkeit« analysieren zu können, ohne die diesen inhärenten Binarismen unreflektiert zu reproduzieren. Vielen Dank an Noah Simon für hilfreiche Hinweise.

27 Vgl. Jeffrey A. Brown, *The Modern Superhero in Film and Television*. New York: Routledge 2017, S. 41.

28 Raewyn [als R.W.] Connell, James W. Messerschmidt, *Hegemonic Masculinity: Rethinking the Concept*, in: *Gender & Society* Vol. 19, No. 6 (December 2005), S. 829–859, hier S. 832.

29 Vgl. Brown, *Panthers, Hulks and Ironhearts*, S. 31–46.

30 Vgl. Brown, *Superhero Film Parody*.

31 Vgl. Brown, *Modern Superhero*, S. 63–90.

32 Yann Roblou, *Complex Masculinities: The Superhero in Modern American Movies*, in: *Culture, Society & Masculinities*. 4, 1, 2012, S. 76–91, hier S. 77.

»freaks«³³ wahrnehmbar. Superhelden sähen zwar aus wie Männer, doch »their super attributes forbid them to fully realize their capacity to be men.«³⁴ Roblou endet auf der Frage, ob die fiktionale Figur des Superhelden in paradoxer Weise »»reak masculinity« konstituiere,

at a time when the culturally constructed phenomenon of gender roles is, once again, questioned, challenged and debated, or do the superheroes manifest a marginalized masculinity? A possible answer lies in the argument that, since they have become a cornerstone of popular culture, it is a necessity for each generation to redefine the superhero according to its needs, not unlike masculinity [...].³⁵

Ohne den imaginären Dialog zwischen Brown und Roblou vertiefen zu wollen, wird in der Widersprüchlichkeit der Aussagen deutlich, dass sich *der Superheld* bezüglich der von ihm aufgeworfenen Fragen über Männlichkeit nicht ohne Weiteres essenzialisieren lässt, auch wenn zahlreiche auffällige Gemeinsamkeiten entlang der als gängig verstandenen Genrekonventionen geradezu dazu einladen. Deutlicher wird hier, dass sich entlang der fiktionalen Figur des Superhelden in Film und Fernsehen ein komplexes, mitunter dialektisches Spannungsfeld aufbaut, innerhalb dessen ihre Betrachtung perspektivabhängig zu widersprüchlichen Schlüssen führen kann. In diesem Spannungsfeld repräsentiert *der Superheld* die aktuelle Konfiguration hegemonialer Männlichkeit ebenso, wie er in seiner *Otherness* als marginalisierte Männlichkeit auf die Krise dieses Konzepts selbst hinweist, das als nationaler Mythos über keine Tragfähigkeit mehr verfügt.

Zehn Jahre nach dem Erscheinen von Roblous Aufsatz ist die politische Situation in den USA eine andere. In seiner vierjährigen Amtszeit hat der von zahlreichen politischen Kommentator:innen als Kleptokrat, Oligarch, Rassist und mitunter auch als Faschist bezeichnete 45. US-amerikanische Präsident Donald J. Trump in den Vereinigten Staaten zahlreiche progressive Politiken der vorangegangenen Obama-Administration, teilweise per Dekret, rückgängig gemacht und die Freiheiten verschiedener Bevölkerungsgruppen massiv eingeschränkt.³⁶ Gleichzeitig formieren sich in dieser Zeit so viele soziale Protestbewegungen wie seit den 1960er Jahren nicht mehr, die aus verschiedenen Richtungen kommend Rassismus, Sexismus, Homophobie, Transphobie und weitere Diskriminierungsformen als gesellschaftliche Probleme anklagen, die nicht auf individueller Ebene operieren, sondern institutionell verankert sind. Die Wahl des Demokraten Joe Biden zu Trumps Amtsnachfolger entschärft die angespannte Situation nur unwesentlich, bevor die USA mit massiven Einschränkungen reproduktiver Rechte und einem massiven Roll-out unverhohlenen transfeindlicher Gesetzgebungen in eine Phase eintreten, in der die gesellschaftlichen Kämpfe um *the culturally constructed phenomenon of gender roles* eine neue Intensität erreichen.

33 Ebd., S. 81.

34 Ebd.

35 Ebd., S. 89.

36 Vgl. Dylan Matthews, Is Trump a fascist? 8 experts weigh in, in: *Vox*, 23. Oktober 2020, vox.com; Nick Cohen, If Trump looks like a fascist and acts like a fascist, then maybe he is one, in: *The Guardian*, 16. Januar 2021, theguardian.com.

Zwei Begriffe werden im hier entstehenden Diskurs um die Forderung nach sozialer Gerechtigkeit zentral: *white supremacy* und Patriarchat. Unter *white supremacy* versteht die Critical Race Theory die rassistische soziale, politische und kulturelle Konstruktion weißer Menschen gegenüber Schwarzen bzw. People of Color als überlegen und von daher dazu legitimiert, dominante gesellschaftliche Positionen zu besetzen.³⁷ »Whiteness«, ein aus der Kolonialgesetzgebung des späten 17. Jahrhunderts stammendes Konzept der *Unmarkiertheit*, »at various times signifies and is deployed as identity, status, and property, sometimes singularly, sometimes in tandem«.³⁸ Das Konzept Patriarchat, wörtlich *väterliche Herrschaft*, ist über seine Funktion als »an essential tool in the analysis of gender«³⁹ hinaus zu einer Art Mantelbegriff geworden, der jegliche Art institutionalisierter männlicher Dominanz in der sozialen Ordnung denotiert. Ute Gerhard versteht darunter »die Bezeichnung für ein Gesellschaftssystem, in dem Frauen von Männern bzw. Vätern unterdrückt, kontrolliert und repräsentiert werden«.⁴⁰

Die hegemoniale Qualität patriarchaler Ideologie und ihrer repressiven Ordnung, so argumentiert Kate Manne, ist dabei von der legitimierenden Funktion des Sexismus ebenso abhängig wie von ihrer Durchsetzung durch Misogynie.⁴¹ An der Intersektion von *white supremacy* und Patriarchat ist die soziale Konstruktion des *weißen Mannes* (präziser: des *weißen*, heterosexuellen cis Mannes – die Liste der als ›unmarkiert‹ zu lesenden Zuschreibungen ließe sich fortsetzen) lokalisiert, die beide repressiven Ideologien gleichermaßen repräsentiert und hieraus auf Kosten marginalisierter Gruppen Privilegien zieht. In dem hieraus entstehenden Diskurs werden *Alte weiße Männer*, so beispielsweise der programmatische Titel eines 2019 erschienenen Buchs,⁴² der Unsichtbarkeit und Unmarkiertheit des normativen Standards entrissen und problematisiert. Das Problem mit diesen ›alten weißen Männern‹ sei, so fasst es Autorin Sophie Passmann zusammen, dass sie über Macht verfügen und diese um keinen Preis verlieren wollen. Die von den unterschiedlichen Protestbewegungen geforderte Entmachtung der ›alten weißen Männer‹ wird aus deren Perspektive als Bedrohung empfunden, die es aktiv aufzuhalten gilt. Trumps reaktionäre, rassistische, misogynen, LGBTQIA+-feindliche Politiken während seiner Amtszeit können als ein sehr plakativer Ausdruck dieses reaktionären *Backlash* verstanden werden, mit dem sich ein ›alter weißer Mann‹ gegen den drohenden Machtverlust zur Wehr setzt und von wütenden *weißen Männern* Komplizenhafte Unterstützung erfährt.⁴³

37 Vgl. David Gillborn, Rethinking White Supremacy: Who Counts in ›White Worlds‹, in: *Ethnicities*, Volume 6, Issue 3, September 2006, S. 318–340.

38 Robin Diangelo, *White Fragility. Why it's so hard for white people to talk about racism*, Boston: Beacon Press 2018, S. 41.

39 Sylvia Walby, Theorising Patriarchy, in: *Sociology*, Vol. 23, No. 2, Mai 1989, S. 213–234, hier S. 213.

40 Ute Gerhard, Patriarchat – Patriarchalismus: Kampfparole und analytisches Konzept, in: Beate Kortendiek, Birgit Riegraf, Katja Sabisch (Hg.), *Handbuch Interdisziplinäre Geschlechterforschung. Geschlecht und Gesellschaft*, Wiesbaden: Springer VS 2017, S. 1–10, hier S. 2.

41 Vgl. Kate Manne, *Down Girl. The Logic of Misogyny*, New York: Oxford University Press 2017, S. 20.

42 Vgl. Sophie Passmann, *Alte weiße Männer: Ein Schlichtungsversuch*, Köln: Kiepenheuer & Witsch 2019.

43 Vgl. Thomas Geisterkamp, Wütende weiße Männer, in: *Gunda Werner Institut. Feminismus und Geschlechterdemokratie*, 24. März 2017, gwi-boell.de.

Im Spannungsfeld der Forderung nach sozialer Gerechtigkeit und der oppositionären reaktionären Kräfte sind auch die Superheld:innen Marvels, so Brown, in einen »civil war that has increasingly split Americans along political and ideological lines in the twenty-first century«⁴⁴ verwickelt worden. So erzielte BLACK PANTHER, der erste MCU-Film mit einem Schwarzen Superhelden in der Titelrolle, Kassenrekorde und wurde nahezu widerspruchslös als kulturelles Phänomen zelebriert, das neue Möglichkeitsräume für Schwarze Repräsentation auf der Leinwand geöffnet hat.⁴⁵ Gleichzeitig wurde der Film Zielscheibe eines von der Alternativen bzw. Neuen Rechten in sozialen Medien organisierten Review Bombings.⁴⁶ Diese verfolgen nicht nur das (häufig scheiternde) Ziel, den von »toxic fan practices«⁴⁷ dieser Art betroffenen Filmen (ebenso wie andere Unterhaltungsmedien) durch eine Überflutung mit negativen Nutzer:innenkritiken auf dem Weg der Beeinflussung eines kritischen Konsens in letzter Konsequenz finanziell zu schaden. Wie Anastasia Salter und Bridget Blogett,⁴⁸ vor allem aber Simon Strick in seiner aufschlussreichen Untersuchung der Affektpolitiken des reflexiven Faschismus,⁴⁹ überzeugend darlegen, geht es hierbei in erster Linie darum, rechte Perspektiven in den kulturellen Diskurs einzuschleusen und auf diesem Umweg zu politischer Teilhabe zu gelangen.

Ohne die von Roblou in Aussicht gestellte Redefinition *des Superhelden*⁵⁰ an die erfüllte Bedingung eines Generationswechsels binden zu wollen, wird anhand der Aufstellung der vierten Phase des MCU ersichtlich, dass diese Redefinition in vollem Gange ist.

44 Brown, *Panthers, Hulks and Ironhearts*, S. 1.

45 Zur Rezeption des Films vgl. Terence McSweeney, *Black Panther. Interrogating a cultural phenomenon*, Jackson: University Press of Mississippi 2021; zum *cinematic populism* und den Politiken der Ambivalenz von Black Panther, vgl. Felix Brinker, *Superhero Blockbusters. Seriality and Politics*, Edinburgh: Edinburgh University Press 2022, S. 169–176.

46 »Review bombing is a mass action where a large group of people will leave negative user reviews for a game, usually on either its Metacritic or Steam page. Often these review bombs are completely unrelated to the game's content and are politically motivated or a response to a developer/publisher statement or action. Sometimes games will be review bombed before release, proving that these actions often have very little to do with the game itself and act [...] as a form of protest«. Bryn Gelbert, A History of Review Bombing, in: *Gamerant*, 6. November 2019, [gamerant.com](https://www.gamerant.com/review-bombing/).

47 William Proctor, Bridget Kies, Editors' Introduction: On toxic fan practices and the new culture wars, in: *Participations. Journal of Audience and Participation Studies*, Volume 15, Issue 1, May 2018.

48 Anastasia Salter, Bridget Blogett, *Toxic Geek Masculinity in Media: Sexism, Trolling, and Identity Policing*, New York: Palgrave Macmillan, 2017.

49 Simon Strick, *Rechte Gefühle. Affekte und Strategien des digitalen Faschismus*. Bielefeld: transcript 2021.

50 Im weiteren Verlauf dient der Begriff *Superheld* bzw. *Superhelden* ausschließlich der Bezeichnung männlich konstruierter bzw. gelesener superheroischer Charaktere und ist in diesem Sinne nicht als generisches Maskulinum zu verstehen. Eher umgekehrt benutze ich den Begriff *Superheld* zur sprachlichen Markierung einer der Identitätskonfigurationen, die im Begriff *Superheld:innen* enthalten sind. Bis zu einer abschließenden Klärung seiner tiefergreifenden Implikationen im letzten Kapitel benutze ich den Begriff *Superheld:innenfilm* bzw. *Superheld:innengenre* als inklusiven Sammelbegriff für die verschiedenen Bezeichnungen, unter denen das Genre bei Brown (»Live-Action Superheroes«), Brinker (»Superhero Blockbusters«) oder Coogan (»Superhero/Superheroine«) diskutiert wird.

Diese Redefinition geschieht nicht in einem kulturellen Vakuum, sondern korreliert mit politischen ebenso wie gesellschaftlichen Prozessen. Die kulturelle Dominanz des *Superhero Blockbuster* im 21. Jahrhundert, so Felix Brinker, drückt sich nicht nur in Ticketverkaufszahlen aus, sondern auch »in the wealth of cultural activity that clusters around new releases«. ⁵¹ Dazu gehört neben verschiedenen Anschlusskonsumaktivitäten vor allem die gesteigerte Diskursproduktion. Der populäre Diskurs über *Superhero Blockbusters* »fills the gaps between releases with a constant coverage of production news, speculation about upcoming films, and the celebration or critical dissection of earlier ones«, ⁵² ist darüber hinaus jedoch auch regelmäßig politisiert. Wie bereits weiter oben erwähnt, sind die Filme des *Marvel Cinematic Universe* wiederholt in den Fokus einer Kritik geraten, die ihre Privilegierung von *Whiteness*, ihren Sexismus, aber auch die tendenzielle Queerfeindlichkeit des wiederholten Queerbaitings im lange Zeit strikt heteronormativen MCU problematisiert. ⁵³ Diese kritischen Auseinandersetzungen enden regelmäßig auf der Forderung nach mehr Diversität und inklusiverer Repräsentation im MCU: »Marvel has to do better«. ⁵⁴

Die gegenwärtig zu beobachtende Diversifizierung des MCU-Portfolios ist in diesem Sinne weniger als kreativer Vorstoß zu verstehen, als sie auf ein konkret artikuliertes Begehren reagiert. Marvel Studios langjährige Vize-Präsidentin Victoria Alonso hat nie ein Geheimnis daraus gemacht, dass es sich hierbei aus Sicht des Studios nicht nur um ein soziokulturelles Projekt, sondern eine schlichte Frage des Geldes handle. Den Forderungen nach mehr Diversität in weltweit spielenden Entertainmentfranchisen nicht nachzukommen, sei gleichbedeutend mit »leaving money on the table«. ⁵⁵

Die Art und Weise, in der das populäre Genre des *Superhero Blockbuster*, hier exemplarisch das *Marvel Cinematic Universe*, kulturelle Verschiebungen registriert und sichtbar macht, erinnern an Rüdiger Suchslands Metapher des Kinos als »Seismograph im Spiel der Bilder« im Zusammenhang mit seiner Kracauer-Lektüre. In seiner psychologischen Geschichte des Weimarer Kinos der 1920er Jahre, *Von Caligari zu Hitler*, ⁵⁶ fragt der Filmhistoriker und -theoretiker Siegfried Kracauer, inwieweit der deutsche Film aus der Zeit zwischen den Weltkriegen auf der Leinwand bereits ankündigt, »was keine zehn Jahre später im Nationalsozialismus Realität wurde«. ⁵⁷ Kracauer »ging davon aus, dass Filme – als das modernste Medium und als Produkt eines Teams, das sich an eine potentiell breite Publikumsmasse richtet – besser als andere Künste [als] ein Seismograph für das

51 Brinker, *Superhero Blockbusters*, S. 1.

52 Ebd.

53 Vgl. Srishiti Berry, *Marvel's Captain America: A True Masterclass In Queerbaiting*, in: *gaysi*, 26. Mai 2021, gaysifamily.com.

54 KC Moore, *Super Sexist*.

55 Victoria Alonso, zit. nach Nancy Tartaglione, *Marvel's Victoria Alonso Debuts ›What If...?‹ Clip, Talks Studio's Animation Push, Inclusion & Diversity – Anecy*, in: *Deadline Hollywood*, 14. Juni 2021, deadline.com.

56 Siegfried Kracauer, *Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 3. Auflage 1995.

57 Claudio Rizello, *Von Caligari zu Hitler*, in: *Unauf*, 25. Juni 2015, unauf.de.

Unbewusste des gesellschaftlich Ganzen dienen können.«⁵⁸ In seinen Filmessays⁵⁹ bündelt Rüdiger Suchsland Kracauers Thesen in der Leitfrage: *Was weiß das Kino, was wir nicht wissen?*⁶⁰ Diese Frage sei immer auch relevant für das aktuelle Kino:

Wir hätten Gefahren erkennen können, wenn wir uns bereits vor zehn Jahren gefragt hätten, warum auf einmal so viele Unternehmerfiguren im US-Kino die Macht ergreifen und mal als amoralische Hasardeure wie in »Wall Street« und »The Game«, mal als Schurken wie in »The Dark Knight« und mal als Superhelden wie »Iron Man« die Welt zum Spielball machen. Mit Kracauer könnten wir ein Buch schreiben: »Von Joker zu Trump«.⁶¹

Suchslands von Kracauer abgeleitete Frage ist nicht die Leitfrage der folgenden Analyse, kann möglicherweise jedoch als ihr moralisches Rückgrat bezeichnet werden. Mindestens lauert sie im Hintergrund, um in geeigneten Momenten herbeizitiert zu werden. Wie sich insbesondere in der Betrachtung von *IRON MAN 2* (2010, John Favreau) zeigen wird, liegt Suchsland mit seinem Zusammendenken des ersten MCU-Superhelden und der Wahl von Donald Trump zum US-Präsidenten nicht falsch. Die Frage nach dem uns verborgenen Wissen des Kinos formuliert in diesem Sinne kein primäres Erkenntnisinteresse meiner Arbeit, bildet aber dennoch den Rahmen, in dem ich mich entlang der Frage »Was war der Superheld?« im weitesten Sinne mit dem populären Filmgenre des *Superhero Blockbuster* im Übergang vom *Superheldenfilm* zum *Superheld:innenfilm* auseinandersetze. Lokalisiert an der Intersektion von Superheld und Männlichkeit möchte ich am konkreten Beispiel von Tony Stark alias Iron Man nachvollziehen, welche Tendenzen einer Redefinition von superheroischer Männlichkeit sich anhand dieser über den Verlauf von elf Jahren in zehn Filmen erscheinenden Figur ausmachen lassen. Anders als essentialistische oder generalisierende Definitionsversuche des männlichen Superhelden bzw. des männlich zentrierten Superheldengenres es nahelegen, lässt sich die Figur mit der Tagline »Genius, Billionaire, Playboy, Philanthropist« nicht auf *einen* als stabil zu verstehenden Männlichkeitsentwurf herunterbrechen, den sie kontinuierlich repräsentiert bzw. bruchlos aufführt. Stattdessen ist sie Dreh- und Angelpunkt eines sich über den Verlauf der 23-teiligen *Infinity Saga* aktualisierenden Männlichkeitsdiskurses. Der von *IRON MAN* (2008, Jon Favreau) bis zum Leinwandtod der Figur in *AVENGERS: ENDGAME* (2019) über verschiedene Binnenserien des MCU⁶² hinweg entwickelte Character Arc Tony Starks baut die Figur in einer Weise auf, die es Kommentator:innen wie Brown

58 Rüdiger Suchsland, Was weiss das Kino, was wir nicht wissen?, in: *Lok*, o.J., lokremise.ch.

59 Caligari – Wie der Horror ins Kino kam (2014, Rüdiger Suchsland), *VON CALIGARI ZU HITLER: DAS DEUTSCHE KINO IM ZEITALTER DER MASSEN* (2014, Rüdiger Suchsland).

60 Rüdiger Suchsland, Was weiss das Kino.

61 Ebd.

62 Das *Marvel Cinematic Universe* kann als transmediale Serie von Serien verstanden werden, die sich in das übergeordnete Narrativ (Hyperserie) und die diesem zuarbeitenden Serien zusammengehöriger Franchise-Sequels (Binnenserien) unterteilt. In dieser Konstellation gehört es zu den Standardkonventionen, dass Charaktere die narrativen Grenzen ihrer eigenen Binnenserie überschreiten. Vgl. Peter Vignold, *Das Marvel Cinematic Universe. Anatomie einer Hyperserie*. Marburg: Schüren 2017; Ergänzungen in ders., »You can't save the world alone«. Zum zeitgenössischen Comicfilm in Serie, in: *Closure. Kieler e-Journal für Comicforschung* #5, November 2018.

allzu leicht macht, sie als Repräsentation hegemonialer Männlichkeit im filmischen Diskurs des Genres zu deuten. Mit seinem Leinwandtod, so werde ich argumentieren, wird in der Geschlechterordnung des MCU jedoch nicht nur eine erneute Neuaushandlung der dominanten Position hegemonialer Männlichkeit fällig. Vielmehr steht hier die Legitimation des Konzepts hegemonialer Männlichkeit an sich zur Disposition: In der mit Phase 4 realisierten *post-patriarchalen Utopie* des *Marvel Cinematic Universe* ist hierfür kein Platz mehr vorgesehen. Vor dem Hintergrund von Diversität als dem Geschäftsmodell hinter der Redefinition des Superhelden als *Superheld:in* beginnt die unwahrscheinliche Frage »Was war der Superheldenfilm?« also auf überraschende Weise Kontur anzunehmen. Sie wird sehr konkret, bezieht man sie auf Tony Stark/Iron Man, mit dessen Filmdebüt im Jahr 2008 das *Marvel Cinematic Universe* seinen Anfang nimmt. Der von Robert Downey Jr. in zehn Filmen dargestellte Erbe eines milliardenschweren Rüstungstechnologiekonzerns und Entwickler einer waffenfähigen, fliegenden Rüstung, die ihn zu einer »Ein-Mann-NATO«⁶³ macht, ist der zentrale Protagonist der *Infinity Saga*.⁶⁴

Marvel Studios erste eigene Filmproduktion *IRON MAN*, die am 14. April 2008 in Sydney ihre Premiere feierte und zwei Wochen später in den US-Verleih ging, gilt heute neben *SUPERMAN – THE MOVIE* (1978, Richard Donner) als einer der Meilensteine des Genres, sowohl in seiner Funktion als narrativer Startpunkt einer bis heute laufenden transmedialen, multilinearen Seriennarration im Kino, Fernsehen und später auch Streamingdiensten, als auch als von aufwändigen Spezialeffekten getragenes audiovisuelles Spektakel, das die im Zuge der Bewerbung von *SUPERMAN* Ende der 1970er Jahre deklarierte Versprechung »You will believe a man can fly« auf den neusten Stand der Technik bringt. Der Film spielte weltweit 585,5 Millionen US-Dollar ein und beförderte den zu diesem Zeitpunkt aufgrund andauernder Suchtprobleme von Hollywood-Studios größtenteils gemiedenen Schauspieler Robert Downey Jr. zurück ins Rampenlicht. In den folgenden Jahren kehrte er neun Mal in die Rolle zurück,⁶⁵ erhielt dafür Gagen in zweistelliger Millionenhöhe und war für einige Jahre der bestbezahlte Schauspieler in Hollywood.⁶⁶ Für Regisseur Jon Favreau, bis dahin in Fachkreisen als Nebendarsteller, Produzent und Drehbuchautor, aber auch als Regisseur des Indie-Hit *MADE* (2001) oder

63 Julia Bähr, Der Superheldenfilm fürs postfaktische Zeitalter, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 6. Juli 2019, faz.net.

64 Es spricht narrativ einiges dafür, Stark als zentrale Figur des MCU zu verstehen. Deutlicher wird die Bedeutung der Figur jedoch in ihrer Privilegierung in den Produktionsdiskursen: den Umschlag des ersten Bandes der *Story of Marvel Studios* zielt die Iron Man-Rüstung, Schauspieler Downey Jr. verfasste ein Nachwort am Ende des zweiten Bandes. Vgl. Tara Bennett, Paul Terry, *The Story of Marvel Studios: The making of the Marvel Cinematic Universe*, New York: Abrams 2021, hier Bd. 2, S. 249–250.

65 *IRON MAN*, *IRON MAN 2*, *IRON MAN 3* (2013, Shane Black), *MARVEL'S THE AVENGERS* (2012, Joss Whedon), *AVENGERS: AGE OF ULTRON* (2015, Joss Whedon), *AVENGERS: INFINITY WAR* (2018, Joe Russo, Anthony Russo), *AVENGERS: ENDGAME* (2019, Joe Russo, Anthony Russo) und *SPIDER-MAN: HOMECOMING* (2017, Jon Watts). Dazu kommt ein kurzer Cameo-Auftritt in *THE INCREDIBLE HULK* (2008, Louis Leterrier). *SPIDER-MAN: FAR FROM HOME* (2019, Jon Watts) dreht sich um die Frage, wer nach dem Tod von Tony Stark in *AVENGERS: ENDGAME* dessen legitime Nachfolge als Beschützer der Welt antreten könne, womit die Figur trotz ihrer Abwesenheit eine zentrale Präsenz erhält.

66 Für seinen dritten Auftritt in der Rolle in *THE AVENGERS* betrug seine Gage bereits 50 Millionen US-Dollar, drei Jahre später erhielt er 80 Millionen Dollar für *AVENGERS: AGE OF ULTRON*. Sein ver-

familienfreundlicher Filme wie der Weihnachtskomödie *ELF* (2003) bekannt, bedeutete der Film den ersten Schritt zu einer Karriere als Regisseur und Produzent prestigeträchtiger Technik-Showcases der Walt Disney Studios, wie der im STAR WARS-Universum angesiedelten Serie *THE MANDALORIAN* (2019–, Disney+) oder der aufwändig produzierten Live Action-Remakes von *THE JUNGLE BOOK* (2016) und *THE LION KING* (2019). Kevin Feige, der um die Jahrtausendwende als Assistent von Marvel-Vizepräsident Ike Perlmutter an Filmsets hauptsächlich in (unverbindlich) beratender Funktion anwesend war, steigt einige Jahre nach der Akquise durch die Walt Disney Corporation zum Präsident von Marvel Studios und hauptverantwortlichem Produzent aller bisherigen MCU-Filme auf.⁶⁷ Zu Beginn der 2020er Jahre gilt er als »unquestionably the most successful modern producer at the worldwide box office«,⁶⁸ dessen Filme mehr Tickets verkauft haben als die lukrativen Franchisen von Kathleen Kennedy (*JURASSIC PARK/JURASSIC WORLD*, seit 2015 *STAR WARS*), David Heyman (*HARRY POTTER*), Jerry Bruckheimer (*PIRATES OF THE CARIBBEAN*, *BAD BOYS*) und Neal H. Moritz (*FAST & FURIOUS*).

IRON MAN ist die Geschichte des Ingenieurs und Rüstungsunternehmers Anthony Edward ›Tony‹ Stark, der nach einer Waffendemonstration in Afghanistan von einem Bombensplitter getroffen wird und in Gefangenschaft gerät. Gemeinsam mit dem entführten Physiker Yinsen (Shaun Toub) konstruiert er eine bewaffnete Rüstung, mit der ihm die Flucht gelingt. Zurück in Kalifornien entwickelt er weitere flugfähige, besser bewaffnete Rüstungen, mit denen er als »person of mass destruction«⁶⁹ sowohl das Interesse des Militärs als auch der Konkurrenz auf sich zieht. So kommt es im dritten Akt zu einer Konfrontation zwischen Stark und seinem Geschäftspartner und Ersatzvater Obadiah Stane (Jeff Bridges), der Starks Technologie kopiert hat, um ihn aus dem Geschäft zu drängen.

Wie das berühmte Vorbild Bruce Wayne alias Batman von Bob Kane und Bill Finger (ab 1939, DC Comics) verfügt Tony Stark über keine übernatürlichen Fähigkeiten, sondern kann sich aufgrund seiner ökonomisch privilegierten Stellung als alleiniger Erbe des milliardenschweren Rüstungskonzerns seines Vaters Howard sowie seines als überragend gerahmten Intellekts behaupten. Während Batman, der wie Stark seine maskierten Aktivitäten hinter der Fassade eines hedonistischen Junggesellen verbirgt, seinen Intellekt als ›the world's greatest detective‹ instrumentalisiert, steckt der Rüstungserbe sein Wissen und seinen Verstand in die Erforschung und Konstruktion futuristischer Waffensysteme, erst für die US-Armee, dann für sich selbst. Ursprünglich ist Tony Stark, der 1963 in der Anthologienovellenreihe *Tales of Suspense* debütiert, »very much a product

gleichsweise kurzer Auftritt in *SPIDER-MAN: HOMECOMING* wurde mit 10 Millionen US-Dollar vergütet.

67 Ben Fritz, *The Big Picture. The Fight for the Future of Movies*, Boston, New York: Houghton Mifflin Harcourt 2018, S. 65–67.

68 Ben Pearson, Frequent Superhero Dabbler Ben Affleck Calls Marvel's Kevin Feige the Greatest Producer »Who's Ever Lived«, in: *Slashfilm*, 19. Januar 2021, slashfilm.com.

69 »A Person of Mass Destruction is a character with powers, abilities, or skills capable of causing damage on the level of a Weapon of Mass Destruction.«; Vgl. o.A., Person of Mass Destruction, in: *TVtropes*, o.J., tvtropes.org.

and an icon of the Cold War«,⁷⁰ einer Ära, in der sich die Beziehungen zwischen Wissenschaft, dem Militär und der Regierung der USA radikal ändern⁷¹ und der »Amerikanische Antikommunismus«⁷² ein Ausmaß annimmt, das der Historiker und Politologe Bernd Greiner als »extrem« bezeichnet.⁷³ Die Figur sollte all das repräsentieren, so erinnert sich ihr Schöpfer Stanley Martin Lieber alias Stan Lee in späteren Interviews, was die jugendliche Leser:innenschaft der frühen 1960er Jahre nahezu geschlossen ablehnte: den Vietnamkrieg, das Militär, die Rüstungsindustrie und eine Politik, die das Profitieren am Krieg ermöglicht, kurz das, was der 34. US-Präsident Dwight D. Eisenhower in seiner Abschiedsrede am 17. Januar 1961 als den *military-industrial complex* bezeichnet hat.⁷⁴

Zahlreiche Kommentator:innen haben immer wieder auf die politische Dimension der Marvel-Mythologie hingewiesen, die Genres der Fantastik wie die Science Fiction, Fantasy und gelegentlich auch den Horror integriert, mit derselben Regelmäßigkeit jedoch immer wieder auch auf realweltliche politische Ereignisse und Diskurse Bezug nimmt und diese in fiktionalisierter Form in ihre Narrationen einpeist.⁷⁵ So entwirft beispielsweise Jason Dittmer ausgehend von Captain America, der auf der sehr prominent gewordenen Titelseite von *Captain America Comics* #1 aus dem Dezember 1940 Adolf Hitler einen Kinnhaken verpasst, die Definition des nationalistischen Superhelden, den er vom prosozialen Superhelden, er nennt hier als Beispiel Superman, abgrenzt:

It is, admittedly, a thin line that separates Captain America from Superman: the latter fights for »truth, justice, and the American way« and has his origins in an American immigrant narrative. Still, Superman is generally a prosocial hero, fighting for the American people (among others) rather than for America as an abstract idea. Captain America, on the other hand, was written as a super-soldier created by the U.S. government and later sees himself as the living embodiment of the American Dream (rather than a tool of the state). When you add in the star-spangled uniform and the name, the comparison is not even close anymore.⁷⁶

-
- 70 Terence McSweeney, *Avengers Assemble! Critical Perspectives on the Marvel Cinematic Universe*, London/New York: Wallflower 2018, S. 42.
- 71 Robert Genter, »With Great Power Comes Great Responsibility«: Cold War Culture and the Birth of Marvel Comics, in: *The Journal of Popular Culture*, Volume 40, Issue 6, December 2007, S. 953–978, hier S. 967.
- 72 Bernd Greiner, Antikommunismus, Angst und Kalter Krieg. Versuch einer erneuten Annäherung – Essay, in: *bpb – Bundeszentrale für politische Bildung*, 12.12.2011, bpb.de.
- 73 Ebd.
- 74 Vgl. z. B. das Interview im Zusatzmaterial der 2-Blu-ray-Edition von *IRON MAN* (2008, Paramount); ebenso Christian Endres, »Der Einstand des Eisenmannes«, in: *Iron Man. Genie in Rüstung. Die Iron Man-Anthologie*, Stuttgart: Panini 2019, S. 6.
- 75 Vgl. Bradford Wright, *Comic Book Nation: The Transformation of Youth Culture in America*. Baltimore: Johns Hopkins University Press 2003; Robert G. Weiner (Hg.), *Captain America and the struggle of the superhero: Critical Essays*. Jefferson: McFarland 2009; Jason Dittmer, *Captain America and the Nationalist Superhero: Metaphors, Narratives, and Geopolitics*, Philadelphia: Temple University Press 2013; McSweeney, *Avengers Assemble!*.
- 76 Dittmer, *Captain America*, S. 7.

Dittmer bezieht sich hier auf die (überwiegend männlichen) Superheld:innen, die sich durch ihren Namen (z.B. Captain America, Captain Britain, Union Jack), ihr Kostüm und/oder ihre Mission explizit als »representative and defender of a specific nation-state«⁷⁷ identifizieren. Der nationalistische Superheld wird somit zu einer Verkörperung des Nationalstaats (*nation-state*), sein Körper selbst produziert den Staat als »a ›hard‹ masculine shell protecting the ›soft‹ feminine nation«. ⁷⁸ Ist der Superheld bzw. die Superheld:in weder in Comic oder Film, noch in anderen Medien unabhängig von Gender zu denken,⁷⁹ tritt dies in der Vereinigung von Staat und der Nation in der medialen Performativität des maskulin-muskulösen Körpers des nationalistischen Superhelden besonders sichtbar zu Tage.

Obwohl der *multi-hyphenate* Tony Stark vor diesem Hintergrund viel deutlicher in die Kategorie des prosozialen Superhelden fällt, dessen Mission sich in seinem mehrfach geäußerten Wunsch nach ›Weltfrieden‹ (in seinen Worten: »peace in our time«) artikuliert,⁸⁰ machen Bradford Wright und später Terence McSweeney überzeugende Argumente dafür, Iron Man als »the most political of Marvel's superheroes«⁸¹ zu verstehen. Darüber hinaus wurde Tony Stark/Iron Man sehr unterschiedlich interpretiert. Mit seiner von einem Miniaturreaktor betriebenen Rüstung erinnert er Evdokia Stefanopoulou ebenso wie Dan Hassler-Forest an »the cyborg as described by Donna Haraway«. ⁸² Jan Grue sieht die Figur aufgrund ihrer Origin Story in ein *mind-over-matter*-Narrativ eingebunden, innerhalb dessen Tony Starks Iron Man-Rüstung viel mehr als Prothese zu verstehen ist. Nachdem Stark bei einer Explosion fast ums Leben kommt und fortan auf Technologie angewiesen ist, um die in seinem Brustkorb befindlichen Bombensplitter an dem Eindringen in sein Herz zu hindern, ist es seinem überragenden Intellekt zu verdanken, dass er – vergleichbar mit einer siegreichen Paralympionik:in – das körperliche Handicap in kürzester Zeit zu überwinden lernt: »[...] the brain which has mastered the secrets of science is also capable of mastering its new body«. Tony Stark, so Grue, ist in diesem Sinne als *ablenationalist supercrip* zu verstehen. ⁸³ *Supercrips* seien für die repressi-

77 Ebd.

78 Ebd., S. 25.

79 Sina, *Comic. Film. Gender*, S. 16.

80 Aus einer Perspektive betrachtet, wie von Dan Hassler-Forest angelegt, sind sowohl Captain America als auch Iron Man als »Capitalist Superheroes« aufzufassen, die sowohl Bewahrer als auch Produkte einer kapitalistischen Kultur sind; vgl. Dan Hassler-Forest, *Capitalist Superheroes: Caped Crusaders in the Neoliberal Age*, Alresford: Zero Books.

81 Wright, *Comic Book Nation*, S. 222.

82 Evdokia Stefanopoulou, Iron Man as Cyborg: Between Masculinities, in: *Gender Forum. An Internet Journal for Gender Studies*, Issue 62 (2017), S. 21–38, hier S. 21; Dan Hassler-Forest, Of Iron Men and Green Monsters: Superheroes and Posthumanism, in: Michael Hauskeller, Thomas D. Philbeck and Curtis D. Carbonell (Hg.), *The Palgrave Handbook of Posthumanism in Film and Television*, Hampshire/ New York: Palgrave Macmillan 2015, S. 66–76.

83 Jan Grue, *Ablenationalists Assemble: On Disability in the Marvel Cinematic Universe*, in: *Journal of Literary & Cultural Disability Studies*, Volume 15, Issue 1 (2021), S. 1–17, hier S. 5. Grue weist deutlich darauf hin, dass die Verflechtung von Ablenationalism und Superheld:innen nicht als diesen Narrativen intrinsisch zu verstehen ist, sondern es sich hierbei um ein »peculiarly contemporary feature of the MCU« (S. 12), also der filmischen Remedialisierung des Marvel Comic Universums, handelt. Dennoch lässt sich anhand der im Comic geschilderten Genese Iron Mans sehr deutlich

ve Ideologie des Ablenationalismus zentral »because of their ability to succeed through supreme individual effort«, welcher es ihnen erlaube, die Limitierungen einer individualisierten Beeinträchtigung hinter sich zu lassen,⁸⁴

not only because they are disabled, but because their most significant struggles are about achieving and protecting normality at all costs. It is by doing so that they become productive, valued members of society. [...] The best one can aspire to is to be able-disabled; to be an exemplar.⁸⁵

In meiner Analyse von *IRON MAN* und *IRON MAN 2* im ersten Teil dieser Arbeit möchte ich einen im Gegensatz zu diesen an Repräsentation interessierten Untersuchungen einen Zugriff auf die Figur vorschlagen, der Fragen der Ästhetik in den Vordergrund rückt. Hier geht es mir nicht darum, anhand einer Figur zu einer essenziellen Definition von Männlichkeit oder männlichen Superhelden zu gelangen, um diese als repräsentativ für das gesamte Genre zu positionieren. Stattdessen werde ich mit einem engeführten Blick auf eine Figur und zwei Filme die verschiedenen Ebenen filmischen Ausdrucks identifizieren, die an der medialen Konstruktion und Artikulation von *Männlichkeit* beteiligt sind. In diesem Sinne geht es nicht darum, die Frage »Was für ein Mann ist Tony Stark« zu beantworten, sondern zu fragen, wie *die Filme selbst* diese Frage beantworten. Eine Art, auf die *IRON MAN* und *IRON MAN 2* diese Frage immer wieder neu beantworten, ist die intertextuelle Referenz in Form zumeist indirekter Filmzitate, präziser gesagt die zitierende Wiederaufführung ästhetischer Strukturen, in die konkrete filmhistorische Männlichkeitsentwürfe eingeschrieben sind. Vor diesem Hintergrund betrachte ich beide Filme durch die Linse der von ihnen aufgerufenen Filme wie z.B. *APOCALYPSE NOW* (1979, Francis Ford Coppola), *THE FOUNTAINHEAD* (1949, King Vidor) und besonders *CITIZEN KANE* (1941, Orson Welles), die für das Verständnis der filmischen Männlichkeitskonstruktion Tony Stark essenziell sind. Bereits in diesem Zusammenhang näherte ich mich ebenfalls der Figur Howard Stark, dem Erfinder und Rüstungsunternehmer, der seinem Sohn den milliardenschweren Konzern Stark Industries vererbt hat. Howard Stark spielt in der bisherigen Beschäftigung mit dem MCU kaum eine bzw. eine nur untergeordnete Rolle, ganz so, wie es Stella Bruzzi in *Bringing Up Daddy* für die Auseinandersetzung mit der filmischen Figur des Vaters im Allgemeinen feststellt.⁸⁶ Eine eindringlichere Beschäftigung wird jedoch demonstrieren, dass die Vater-Sohn-Beziehung zwischen Tony und Howard Stark für das Verständnis des »Ödipalen Dramas« der *Infinity Saga* und des Komplexes der *post-patriarchalen Utopie* des MCU von zentraler Bedeutung ist.

Das »Ödipale Drama« steht im Fokus des zweiten Teils, in dem ich mich den drei zentralen Filmen der dritten Produktionsphase widme: *CAPTAIN AMERICA: CIVIL WAR* (2016,

demonstrieren, dass die von Grue diskutierten Aspekte der Figur des *supercrip* hier einerseits bereits im Ur-Text angelegt sind, diese andererseits aber auch – bereits der Name *Iron Man* kündigt dies an und löst es ein – an Männlichkeitsdiskurse gebunden sind, die in der Figur Tony Stark eine Artikulierung finden. Ich danke Lydia Schneider-Reuter für den Hinweis auf Grue.

84 Ebd., S. 12.

85 Ebd., S. 13.

86 Stella Bruzzi, *Bringing up Daddy. Fatherhood and Masculinity in Post-War Hollywood*, London: BFI Publishing 2005.

Joe Russo, Anthony Russo), AVENGERS: INFINITY WAR (2018, Joe Russo, Anthony Russo) und AVENGERS: ENDGAME. Können die insgesamt zwölf Filme der Phasen 1 und 2 als narrative Aufbauarbeit verstanden werden,⁸⁷ lassen diese drei Filme die von den einzelnen Binnenserien entwickelten Handlungsstränge in steigender Intensität kulminieren. CIVIL WAR beginnt mit dem Tod von Howard Stark, der in einer Rückblende gezeigt wird, und thematisiert die Umstände seines Todes, deren Klärung gravierende, das gesamte MCU betreffende Konsequenzen nach sich ziehen. Vor diesem Hintergrund schlage ich vor, die drei Filme weniger auf ihre Qualitäten als monumentale Spezialeffektspektakel über superheroische Weltenretter:innen an der Intersektion von Fantasy und Science Fiction hin zu untersuchen, sondern als Aktualisierung des Ödipalen Dramas⁸ zu lesen, das Stella Bruzzi als die essentielle Struktur des Familienmelodrams der 1950er Jahre identifiziert. In meiner Lektüre dieser drei Filme gehe ich deshalb der Frage nach, wie sich diese über den Weg der Referenzierung dieser klassischen Erzählstruktur und ihrer spezifischen Ausdeutung im US-Kino der 1950er Jahre als kritische Reflexion über Männlichkeit und Vaterschaft verstehen lassen. Aus dieser Perspektive kann deutlich werden, dass CIVIL WAR den *Tod des Patriarchen* Howard Stark als narrative Prämisse installiert, die schließlich in AVENGERS: ENDGAME die Narrativierung des *Tods des Patriarchats* ermöglicht. Dieser wiederum ist die Bedingung für die Realisierung der *post-patriarchalen Utopie* des *Marvel Cinematic Universe* in Phase 4.

Der Begriff der *post-patriarchalen Utopie* mag auf Anhieb möglicherweise ebenso überhöht wie vage klingen, ist aber vielleicht gerade aufgrund dieser Eigenschaften gut geeignet, um den aktuellen Status der Repräsentationspolitik des MCU zu reflektieren, wenn nicht gar des *Superheld:innen*filmgenres an sich. Was darunter zu verstehen ist und vor allem, was dies bedeutet, dem widme ich mich im dritten Teil. In diesem betrachte ich den Übergang zwischen der dritten und vierten Phase, der mit insgesamt 17 zwischen 2021 und 2022 erschienenen Kinospielefilmen, Streamingshows und sogenannten TV-Specials bislang umfangreichsten, sowohl was die kumulative Gesamtlaufzeit betrifft, als auch die Veröffentlichungsfrequenz der Titel. In diesem Teil betrachte ich die beiden Filmen, die das Ende der dritten und den Beginn der vierten Phase markieren: SPIDER-MAN: FAR FROM HOME und BLACK WIDOW, die mit einem für Marvel Studios ungewöhnlich hohen, pandemiebedingten zeitlichen Abstand von eineinhalb Jahren erschienen sind. Beide Filme fokussieren unterschiedliche Perspektiven: die eines *weißen*, männlichen Teenagers aus Brooklyn in einer Welt voller Erwachsener, sowie die einer in Russland geborenen *weißen* Frau, die als Kind entführt und zu einer Spionin und Auftragskillerin ausgebildet wurde, einer sogenannten *Black Widow*. Was beide Filme eint, ist ihre radikale Absage an Vaterfiguren, die im Fokus meiner Betrachtung steht. Es soll in diesem Teil also nicht in erster Linie darum gehen, Repräsentationen in der zum Zeitpunkt der Entstehung dieses Buches noch laufenden und damit unvollständigen Phase 4 des MCU auf den Grad ihrer Diversität zu untersuchen. Es geht hier darum, die narrative, vor allem aber ästhetische Grundlange zu erforschen, die einen solchen Wandel auf Ebene der Repräsentation ermöglicht. Der Begriff des *Superheld:innenfilms*, so werde ich hier argumentieren, denotiert keineswegs, dass *Männlichkeit* keine Rolle mehr spielt, er

87 Vgl. Vignold, *Das Marvel Cinematic Universe*, S. 75–101.

beinhaltet jedoch eine kritische Reflexion darüber, was Männlichkeit abseits eines überkommenen patriarchalen Idealtyps sein kann, oder nicht sein sollte.

Anstelle eines zusammenfassenden Fazits schließe ich mit einem Ausblick in Form einiger Thesen über den *Superheld:innenfilm*, in denen ich versuche, die anhand der Auseinandersetzung mit dem *Marvel Cinematic Universe* gewonnen Erkenntnisse mit aktuellen Beispielen abzugleichen, die im Hauptteil des Buchs keine Berücksichtigung finden konnten. Im direkten Vergleich mit Genreenträgen konkurrierender Studios zeigt sich, dass sich verschiedene am Beispiel der Marvel-Filme aufgezeigte Bewegungen auch in anderen Franchisen beobachten lassen. Die Ausführungen zu den einzelnen Thesen sind kursorisch gehalten und mitunter eher an neuen Fragen interessiert als an definitiven Antworten. Sie lassen jedoch deutlich werden, dass sich Elemente dessen, was ich als post-patriachale Utopie charakterisiere, auch über die Grenzen des *Marvel Cinematic Universe* hinaus bereits konventionalisiert haben. Dies kann und will jedoch nicht mehr sein als eine Momentaufnahme. Es ist zum Zeitpunkt der Entstehung dieser Zeilen nur zu erahnen, ob und wie sich die hier konstatierte post-patriachale Utopie des *Marvel Cinematic Universe* auf lange Sicht artikulieren wird, welche darstellerischen Möglichkeitsräume sie für das Genre als Ganzes erschafft, vor allem aber, als wie nachhaltig sie sich herausgestellt haben wird, sobald sie sich mit dem stets unvermeidlichen Backlash konfrontiert sieht.

Wenn also, wie ich hier behaupte, in Phase 3 der *Infinity Saga* eine Abkehr von der bisher betriebenen Normalisierung bzw. Naturalisierung weißer Cisheteromännlichkeit als unsichtbarem, unhinterfragtem Standard des superheroischen Genres betrieben wird, zugunsten ihrer kritischen Evaluation und der darauffolgenden Delegitimierung, wie sind diese Abkehr-, Evaluations- und Delegitimierungsprozesse dann zu verstehen? Wo lässt sich in denen um superheroische weiße Männer zentrierten Effektspektakeln eine Kritik an weißer Männlichkeit lokalisieren, die für das Genre als essenziell zu verstehen ist? Bevor diese Frage sinnvoll beantwortet werden kann, geht ihr die Frage voraus, was genau denn überhaupt kritisiert, evaluiert, delegitimiert wird, und wovon sich abgewandt wird. Es schließt sich die Frage an, welche Konsequenzen aus dieser Abkehr resultieren. Ich werde versuchen, diese drei Fragen in den drei Teilen dieser Arbeit zu beantworten.

Beginnen werde ich mit einer Reihe theoretischer Überlegungen an der Intersektion von *Superheld* und *Männlichkeit*. In diesen wird deutlich werden, dass ich der Heterogenität meines Gegenstands mit einer ebensolchen Heterogenität verschiedener theoretischer Perspektiven begegne, zwischen denen ich im Verlauf meiner Analyse wechsele, wenn es der Gegenstand nahelegt. Im Sinne der hier eröffneten Problemstellung kann es nicht darum gehen, das *Marvel Cinematic Universe* bzw. die *Infinity Saga* aus einer konstanten, unidisziplinären Perspektive, wie bspw. der Genretheorie in den Blick zu nehmen. Es scheint mir deutlich produktiver, einerseits vom Gegenstand ausgehend zu fragen, andererseits die Widersprüche der bisherigen Beforschung des Superhelden in Comic, Film und Fernsehen produktiv zu machen, um auf diese Weise Spannungen identifizieren und tote Winkel einsehen zu können. Der transdisziplinäre Zugriff auf Film unter Anleitung einer gender-medienkulturwissenschaftlich situierten Fragestellung positioniert diese Arbeit in einem Zwischenraum, von dem aus sie an Arbeiten aus der Filmwissenschaft, den American Cultural Studies, den Gender Studies bzw. der Gen-

der-Medienwissenschaft, der kritischen Männlichkeitsforschung, aber auch einer Reihe weiterer Disziplinen anknüpft, ohne sich deren jeweiligen Paradigmen in dogmatischer Weise zu verpflichten. Dies kann als Inkonsistenz und damit als Schwäche dieser Arbeit kritisiert werden, ich hoffe jedoch, die Produktivität eines flexibleren Zugriffs, wie ich ihn hier betreibe, demonstrieren zu können. Nichtsdestoweniger gibt es Konstanten, die das theoretische und methodische Programm dieser Arbeit leiten. Dies ist erstens die Frage nach den Mitteln der Produktion von filmischer Männlichkeit in der *Infinity Saga*. Um diese Frage beantworten zu können werde ich, zweitens, die *Infinity Saga* als filmischen Diskurs über Männlichkeit verstehen, an dessen Produktion nicht nur Narration, Charakter und filmische Repräsentation beteiligt sind, sondern filmischer Ästhetik eine entscheidende, häufig jedoch unterbeleuchtete Rolle zukommt. Ästhetik ist für diese Analyse auch deshalb von zentraler Bedeutung, weil die Filme der *Infinity Saga* über den Weg der Reinszenierung einschlägiger filmästhetischer Strategien filmhistorische Männlichkeitsentwürfe wiederaufführen. Daher verfügt diese Arbeit ungeachtet ihrer methodischen Vielfalt zwischen Diskursanalyse und Close Readings die methodische Konstante der transparenten Lektüre ästhetischer Remakes, die den referenzierten Film hinter dem Film ins Visier rückt. Ich werde diese Methodik am Ende der nun folgenden theoretischen Überlegungen an einer Reihe von Beispielen herleiten, bevor ich ihre Produktivität über den Verlauf der gesamten Arbeit an Schlüsselszenen der *Infinity Saga* demonstriere.

Ich beginne meine Überlegungen mit einer kurz gehaltenen Kritik an bisherigen Theoretisierungen der Intersektion von ›Superhelden‹ und ›Männlichkeit‹. In diesen entsteht häufig ein essentialistisches Verständnis des hypermaskulinen Superhelden, der diesem zufolge ein konservativ-hegemoniales Männlichkeitsbild mit Wurzeln in faschistischer Ideologie repräsentiert und in spezifischer Weise binär vergeschlechtlichte Identifikationsprozesse in Gang setzt. Ich möchte dieser Lesart Alternativen gegenüberstellen, die den Fokus weniger auf vermeintliche Homogenität denn auf die Multiplizität *superheldenhafter* Männlichkeitsentwürfe legt, die im *Marvel Cinematic Universe* bzw. der *Infinity Saga* miteinander interagieren. Weiterhin geht es mir darum, die Konstruktionsbedingungen dieser Männlichkeitsentwürfe in Form der Frage in den Fokus zu rücken, welche Rolle Medien, Medialität und mediale Performativität bei der Ausdifferenzierung des hypermaskulinen Ideals des Live-Action Superhelden spielen.

Superhelden/Männlichkeiten

In welcher Relation stehen ›Superheld‹ und ›Männlichkeit‹? Diese Frage ist nicht neu, sie steckt bereits im Namen des Genres und seines bekanntesten Protagonisten *Superman*, und sie zieht sich – mal mehr, mal weniger implizit – durch die Versuche, des Phänomens ›Superheld‹, ob in Comic oder Film, definitorisch habhaft zu werden. »The superhero genre, as the name implies, is a male-focused genre«,⁸⁸ stellt Peter Coogan für das Medium Comic fest. Jeffrey A. Brown bemerkt ganz ähnlich: »As his very name makes

88 Peter Coogan, *Wonder Woman*, S. 566.

clear, Superman is the ultimate masculine ideal of the twentieth century«. ⁸⁹ Die Relation zwischen ›Superheld‹ und ›Männlichkeit‹ scheint nicht nur dem Sujet geschuldet bzw. ein *intrinsischer Zusammenhang* zu sein. Vielmehr ist sie ein Hinweis darauf, dass Genre-Konventionen immer auch in einem konstitutiven Wechselverhältnis mit konkreten Gender-Konfigurationen stehen. ⁹⁰ Ein ›klassischer Superheld‹ der formativen Jahre des *Golden Age of Comics* definiert sich, so argumentiert Véronique Sina in *Comic. Film. Gender.* (2016) im Anschluss an Mila Bongco (2000), u.a. »durch die Inszenierung eines ganz bestimmten Männlichkeitsbildes, welches nicht nur den Besitz besonderer Superkräfte, sondern auch einen gestählten, vor Kraft strotzenden muskulösen Körper sowie besondere mentale Fähigkeiten umfasst«. ⁹¹ Eine Codierung als *white, anglo-saxon protestant* (WASP) und seine normative Heterosexualität, so Sina, komplettieren das »hegemoniale Männlichkeitsbild des klassischen Superhelden«. ⁹² Comic-Superhelden seien nach Brown immer schon »a wish-fulfilling fantasy for young men« gewesen, ⁹³ in der sich »being male and masculine«, ⁹⁴ so ergänzt Mila Bongco, in der Effizienz manifestiere, mit der ein Superheld Muskeln und/oder Verstand in der Konfliktlösung einsetzt. Dieses ›Männlichkeitsbild‹ repräsentiert, so scheint es Konsens zu sein, ein »highly visible example of the hypermasculine ideal«, ⁹⁵ eine »übersteigerte Männlichkeit«, ⁹⁶ die »sich nicht nur in körperlichen Attributen und athletischen Anlagen, sondern insgesamt auch in ihrer Handlungsfähigkeit« ⁹⁷ äußert. Der ›hypermuskuläre‹ Körper mit seiner ihm attestierten »ability to communicate masculinity without an act – via the obvious overpresence of masculine signifiers«, ⁹⁸ steht dabei regelmäßig im Fokus der Betrachtung. ⁹⁹

Als Voraussetzung für die Erlangung des hypermaskulinen Superheldenkörpers wird ein transformativer Prozess erkannt, »the typical superhero transformation from wimp

89 Brown, *Black Superheroes*, S. 174.

90 Vgl. Sina, *Comic. Film. Gender*, S. 202.

91 Ebd.

92 Ebd., S. 203.

93 Brown, *Black Superheroes*, S. 175; vgl. hierzu auch Jason Bainbridge, bei dem es heißt: »Primarily, superheroes are viewed as a kind of adolescent wish fulfillment, the perfect revenge/control fantasy, in that they offer us a view of power without the constraint of law.«; Jason Bainbridge, ›Worlds Within Worlds‹. The Role of Superheroes in the Marvel and DC Universes. In: Angela Ndalilian (Hg.), *The Contemporary Comic Book Superhero*, New York/London: Routledge 2009, S. 64–85, hier S. 79.

94 Mila Bongco, *Reading Comics: Language, Culture, and the Concept of the Superhero in Comic Books*, London/New York: Routledge, 2000, S. 115.

95 Brown, *Black Superheroes*, S. 175.

96 Änne Söll, Friedrich Weltzien, Spider-Mans Heldenmaske. Kampf um Männlichkeit im Superheldengenre, in: Lukas Etter, Thomas Nehrlich, Joanna Nowotny, *Reader Superhelden. Theorie – Geschichte – Medien*, Bielefeld: transcript 2018 (2003), S. 157–170, hier S. 162.

97 Ebd.

98 Brown, *Black Superheroes*, S. 175; vgl. auch Scott Bukatman, »X-Bodies (the Torment of the Mutant Superhero)«, in Rodney Sappington, Tyler Stallings (Hg.), *Uncontrollable Bodies: Testimonies of Identity and Culture*, Seattle: Bay Press 1994, S. 92–129.

99 So stellt z.B. Edward Avery-Natale in seiner Analyse von DC Comics aus der Zeit 1940–2000 fest, dass »the bodies of superheroes have become far more sexualized, exaggerated, and unrealistic«. Edward Avery-Natale, An Analysis of Embodiment among Six Superheroes in DC Comics, in: *Social Thought and Research*, No. 32 (2013), S. 71–106, hier S. 100.

to he-man«, eine »Metamorphose«,¹⁰⁰ die »zwischen zumindest zwei differenzierbaren Identitäten des Protagonisten [vermittelt]«. ¹⁰¹ Brown spricht in diesem Zusammenhang von einer ›male duality‹ zwischen einer durch den Superheldenkörper repräsentierten ›phallischen Maskulinität‹¹⁰² und dem machtlosen Alter Ego des ›feminisierten Mannes‹¹⁰³ – eine Dualität, die er im Anschluss an Klaus Theweleits *Männerphantasien* als in faschistischer Ideologie begründet identifiziert:

This myth of idealized masculinity, which is still incredibly pervasive, remains dependent upon the symbolic split between masculinity and femininity, between the *hard* male and the *soft* other. And in the misogynistic, homophobic, and racist view of this ideology, the despised other that masculinity defines itself against conventionally includes not only women but also feminized men.¹⁰⁴

Bezogen auf die Live-Action Superheld:innenfilme der Nachjahrtausendwende stellen Suzanne Kord und Elizabeth Krimmer fest, dass auch diese »centrally concerned with concepts of masculinity«¹⁰⁵ sind. Die anhand der Comics identifizierte Konzeptionierung des hypermaskulinen, *weißen*, heterosexuellen Superhelden wird auch in den Filmen wiederentdeckt und scheint zu suggerieren, es handle es sich bei ihnen um eine schlichte Fortführung desselben in einem anderen Medium. So entdeckt beispielsweise Brown in den *Modern Superheroes in Film and Television* der ersten fünfzehn Jahren nach der Jahrtausendwende erneut eine »preoccupation with masculinity«¹⁰⁶ in Form einer Privilegierung männlich-fokussierter Erzählungen. Das in diesen Filmen (und TV-Serien) valorisierte männliche Ideal findet er in nahezu identischer Konfiguration in den zugrunde liegenden Comics aus den 1940er bis 1960er Jahren vor.¹⁰⁷ Dass diese konservativ codierten, in den USA zur Zeit des Zweiten Weltkriegs und während der Ära des Kalten Krieges besonders populären Comicfiguren nach der Jahrtausendwende auf der Kinoleinwand und im Fernsehen eine Renaissance in solchem Umfang erleben, wird dabei häufig als Reaktion auf einen Bedarf an neuen Helden nach den Anschlägen vom 11. September 2001 verstanden.

100 Söll/Weltzien, *Heldenmaske*, S. 162.

101 Ebd.

102 Eine Erklärung hierfür liefert er an anderer Stelle: »[T]he comic book and Hollywood versions of superheroes are not phallic because of their muscles and powers – those are just phallic signifiers. Instead, they are phallic because they present masculinity as naturally dominant, authoritative, and infallible«; Jeffrey A. Brown, *The Visible and the Invisible. Superheroes, Pornography, and Phallic Masculinity*, in: Anna F. Peppard (Hg.), *Supersex. Sexuality, Fantasy, and the Superhero*, Austin: University of Texas Press 2020, S. 245–264, hier: S. 261.

103 Brown, *Black Superheroes*, S. 174.

104 Ebd., S. 169.

105 Suzanne Kord, Elizabeth Krimmer, *Contemporary Hollywood Masculinities: Gender, Genre, and Politics*, New York: Palgrave MacMillan 2011, S. 109.

106 Brown, *The Modern Superhero*, S. 40.

107 Ebd., S. 39.

9/11 und die ›Remaskulinisierung Amerikas‹

So wie der Ausbruch des Zweiten Weltkriegs als ein wesentlicher, begünstigender Faktor für die Popularität US-amerikanischer Superheld:innencomics und die rasche Expansion einer überschaubaren Comicheft-Branche in eine regelrechte Industrie betrachtet wird,¹⁰⁸ werden die nach der Jahrtausendwende in steigender Frequenz produzierten Live-Action-Superheldenfilme mit den Anschlägen auf New York City und Washington, D.C. am 11. September 2001 in Verbindung gebracht. Der US-amerikanische, ›die Welt rettende Held, der sich mit Mut, Entschlossenheit und übermenschlichen Fähigkeiten einer äußeren Bedrohung von irrationaler Größe entgegenstellt, repräsentativ vertreten in der ›post-September 11 resurrection of the superhero genre, particularly in film, is a direct response to the feelings of helplessness and terror that Americans experienced in the days and years following the attack‹.¹⁰⁹ Ganz in diesem Sinne betrachtet auch Jeffrey A. Brown das Genre als einen Weg, das kulturelle Trauma 9/11 symbolisch zu adressieren und den Gefühlen der Verletzlichkeit ein fiktionales Korrektiv gegenüber zu stellen.¹¹⁰ »As icons of morality and justice, and as fictional symbols of American superiority«, so fasst er es in *The Modern Superhero in Film and Television* zusammen, »superheroes appeal to very specific cultural needs in an era when everything seems unstable«.¹¹¹ Das insbesondere die zu dieser Zeit zahlreich erscheinenden Origin Stories konstituierende Transformationsnarrativ einer *Maskulinisierung des Superhelden* betrachtet er als symptomatisch für »a larger project of *remasculinizing* the nation itself after the foundational belief in America's superiority and invulnerability was shattered«.¹¹²

Wie bereits in seinen vorhergegangenen Auseinandersetzungen mit Comic-Superhelden ist auch in Browns Analyse der post-9/11-Superheldenfilme der Aspekt der maskulinen Transformation und das ihm eingeschriebene, männlich codierte Identifikationsangebot zentral: »The fantasy of the superhero transformation seems to be a specifically male ideal. Superhero films present a very narrow definition of masculinity within a narrative designed to foster viewer identification with the character's empowerment.«¹¹³ Die Idee einer dem Genre zentral zugrunde liegenden männlichen Selbstidentifikation bezieht er von Umberto Eco, der 1964 mit »Il Mito di Superman« (dt. ›Der Mythos von Superman‹ in *Apocalittici e integrati*) eine der ersten kulturwissenschaftlichen Auseinandersetzungen mit der Figuration des Superhelden im Medium Comic vor dem Hintergrund einer Massenkultur vorlegt. In dieser stellt Eco am konkreten Beispiel der Transformation des bebrillten Anzugträgers Clark Kent in Superman fest: »[T]hrough an obvious process of self-identification, any accountant in any American city secretly feeds the hope that one day, from the slough of his actual personality, there can spring forth

108 Vgl. Sina, *Comic. Film. Gender*, S. 202, 207; Vgl. auch Bongco, *Reading Comics*.

109 Annika Hagley, Michael Harrison (2014, S. 120) zit. nach Liam Burke, *Comic Book Film Adaptation. Exploring Modern Hollywood's Leading Genre*, Jackson: University of Mississippi Press 2015, S. 24.

110 Vgl. Brown, *The Modern Superhero*, S. 12.

111 Ebd.

112 Ebd., meine Hervorhebung.

113 Ebd., S. 40.

a superman who is capable of redeeming years of mediocre existence.«¹¹⁴ Zur Formulierung seines Arguments greift Brown auf kanonische »theories of gender-aligned identification in film studies« zurück, als deren Ausgangspunkt regelmäßig, so auch bei ihm, Laura Mulveys Überlegungen zur filmischen Produktion von sexueller Differenz entlang von Blickarchitekturen in »Visuelle Lust und narratives Kino«¹¹⁵ dienen. Prominentester Vertreter dieser Richtung ist Steve Neale, dessen Artikel »Masculinity as Spectacle« das von Mulvey etablierte Paradigma der Zuschauer:innenidentifikation entlang einer (biologisch begründeten) sexuellen Differenz fortführt und dabei den männlichen Körper und dessen filmische Repräsentation in den Fokus der Betrachtung rückt.¹¹⁶ Diese Filmbilder von *spektakulären* Männerkörpern böten, so Neale, dem männlichen Publikum die Möglichkeit einer narzisstischen Identifikation mit maskulinen Allmachts- bzw. Kontrollfantasien. Gleichzeitig wirken als *männlich* verstandene Aktivitäten (Sport, Folter, Gewalt, etc.), in denen diese idealisierten Körper erscheinen, deren fetischisierender Objektifizierung bzw. deren Reduktion auf ein Blickobjekt als Spektakel sexuellen Begehrens (der zugrunde liegenden binären Logik folgend: deren *Feminisierung*) entgegen.¹¹⁷

Das moderne Superheld:innenfilmgenre, so Brown, perpetuiere in diesem Sinne eine traditionelle Konzeption von Maskulinität, die sich eng am dominanten Männlichkeitsideal der westlichen Kultur – »strong, powerful, resourceful, smart, and triumphant«¹¹⁸ – orientiert und dieses ins Extreme überzieht. Er schlussfolgert hieraus:

[T]he extreme version of masculinity modeled by cinematic superheroes is a clear example of what [Raewyn] Connell (1987) describes as »hegemonic masculinity« in that it serves not just as a standardized ideal but represents a pattern of characteristics and practices that allows misogyny to remain intact.¹¹⁹

In einem Echo seiner vorherigen Rückbindung des hypermaskulinen Superheldenkörpers an faschistische Ideologie konstatiert er schließlich, »[t]he dominant mainstream superhero film genre then can be seen as conservative, even downright misogynistic, not just in its on-screen depiction of genders but via its ideological influence on viewers.«¹²⁰ Diese Dynamik, so weiter, werde von parodistischen Genreeinträgen wie *SUPER* (2010),

114 Umberto Eco, *The Role of the Reader*, Indiana University Press 1979, S. 108, zit. nach Brown, *The Modern Superhero*, S. 40. Es bleibt bemerkenswert, dass diese von Brown zitierte Textstelle aus der englischsprachigen Übersetzung des Aufsatzes in der von Max Looser angefertigten deutschen Übersetzung in *Apokalyptiker und Integrierte. Zur kritischen Kritik der Massenkultur* (1984) offenbar einer Kürzung zum Opfer gefallen ist. Vgl. Umberto Eco, *Apokalyptiker und Integrierte. Zur kritischen Kritik der Massenkultur*, Frankfurt a.M.: S. Fischer 1984.

115 Ursprüngliche Veröffentlichung: Laura Mulvey, *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, in: *Screen*, Volume 16, Issue 3, Autumn 1975, S. 6–18; Nachdruck in Bill Nichols (Hg.), *Movies and Methods. Volume II*, S. 303–314.

116 Vgl. Steve Neale, *Masculinity as Spectacle. Reflections on men and mainstream cinema*, in: Steven Cohan/Ina Rae Hark (Hg.), *Screening the Male*. London/New York: Routledge, 1993, S. 9–22.

117 Vgl. ebd.

118 Brown, *The Modern Superhero*, S. 141.

119 Ebd.

120 Ebd.

James Gunn) oder *KICK-ASS* (2010, Matthew Vaughn) – keineswegs konterkariert oder gar subvertiert, sondern verstärkt:

That the parodic nature of both *Kick-Ass* and *Super* allows their heroes to offer up a supposedly more »realistic« and extreme version of the traditional superhero fantasy where any wimp can become an all-powerful hero, reinforces the hegemony of ideal masculinity to a far greater degree than even mainstream superhero films can. Under the guise of mocking superhero films *Kick-Ass* and *Super* actually open up the fantasy of achieving masculine ideals as something that every man, no matter how far from being super he is, is capable of achieving.¹²¹

Terence McSweeney ist in dieser Hinsicht etwas zuversichtlicher. Auch für ihn steht die Emergenz des Superheldenfilms nach der Jahrtausendwende im Zusammenhang mit der Forderung einer Remaskulinisierung »of both the individual and the nation«,¹²² worunter Peggy Noonan die Rückkehr Amerikas zu einer »more traditional brand of masculinity which [Noonan] saw embodied in the figure of John Wayne«¹²³ versteht. Die in den Narrativen des MCU, »which centralise the experiences and heroism of white heterosexual men«,¹²⁴ erscheinenden Körper von Tony Stark, Thor, Captain America, etc. versteht er als »richly symbolic signficatory systems pregnant with meaning and association just as Wayne's and [Sylvester] Stallone's were to the discourse of their own respective eras«. Stelle man in Rechnung, so McSweeney, dass

like the majority of popular American films, the superhero is created and embedded within capitalist, corporate-owned enterprises, it should come as no surprise that the genre habitually adopts and inculcates dominant ideological perspectives on issues of race, gender and sexuality.¹²⁵

Im MCU identifiziert er diese dominanten ideologischen Perspektiven in der narrativen Privilegierung weißer, heterosexueller, hypermaskuliner Männer gegenüber nicht-weißen bzw. weiblichen Figuren, die er als zwar präsent, aber »undoubtedly secondary characters by quite some margin« beschreibt, »and, in the case of women, they are frequently defined by their vulnerability«. ¹²⁶ Er stellt jedoch fest, dass »the MCU heroes can be seen to display a more unstable and variegated depiction of masculinity, *although no less hegemonic*«. ¹²⁷ In diesem Sinne demonstrieren die Marvel-Filme,

how Captain America's more traditional brand of masculinity is updated to encompass, at the same time, variations of the modern, more sensitive new man archetype; or how Thor has been shown to both embody aspects of what Susan Jeffords (1994) called the

121 Ebd., S. 149.

122 McSweeney, *Avengers Assemble!*, S. 25.

123 Ebd.

124 Ebd. S. 33.

125 Ebd.

126 Ebd.

127 Ebd., S. 26; meine Hervorhebung.

hard-bodied hero, but also present a vulnerability and empathy not connected with this more traditional model.¹²⁸

Er situiert diese ›Koordinatenverschiebung‹ vor dem Hintergrund eines sich seit den 1990ern in die 2000er fortsetzenden, ideologisch motivierten Diskurses einer Krise *dominanter hegemonialer maskuliner Modi*.¹²⁹ Dieser Diskurs habe jedoch nicht zu einer Limitierung des Spektrums männlicher Ausdrucksformen, sondern zu einer Öffnung »in the way that it offered a freedom from some of the constraints imposed on what Western culture had hitherto defined as what constitutes a ›real man‹«¹³⁰ geführt:

So, while Anthony Easthope might be correct to argue that, »men live in the dominant version of masculinity ... they themselves are trapped in structures that fix and limit masculine identity. They do what they have to do« [...], the characterisations of many of the heroes in the MCU are demonstrative of trends in contemporary American film that offer men a much wider range of complexities than were ever offered before, or have ever been offered to women.¹³¹

Ungeachtet dieser neuen Angebote sieht er die *weißen*, heterosexuellen Männlichkeiten im MCU nach wie vor im Zentrum einer Krise »[which] becomes part of the formative constituents of what defined masculinity in the first decades of the new millennium on the cinema screen and in Western culture at large«. ¹³²

Obwohl Brown und McSweeney insofern voneinander abweichen, dass McSweeney Superhelden-Männlichkeit nach der Jahrtausendwende eine gesteigerte Flexibilität zugesteht, bildet für beide das dominante Modell einer hypermaskulinen, ergo hegemonialen Männlichkeit die zentrale Referenzgröße. Bei beiden ist die Privilegierung dieses Modells im zeitgenössischen Superheld:innenfilm Ausdruck einer dominanten (sprich: *weißen*, heteronormativen, patriarchalen) Kultur und steht im direkten Zusammenhang mit einer *Krise der Nation*, die sich mit dem Diskurs einer *Krise der Männlichkeit* verwebt. Während der männlich-*weiß*-heterosexuelle Superheld in Browns Argument jedoch als *Beantwortung* dieser Krise zu verstehen ist, wird er in McSweeneys Lektüre viel deutlicher zum diskursiven Austragungsort der Aushandlungsprozesse und Verschiebungen, denen Männlichkeit in einer sich permanent aktualisierenden Legitimationskrise laufend unterworfen ist.¹³³ Beide Analysen werden in ihrem Zusammenspiel besonders gewinnbringend, insofern sich an den Gemeinsamkeiten und Unterschieden in ihren Argumentationen bereits die interne Verschiebung abzeichnet, die sich in einem kurz nach Erscheinen beider Bücher prominenter werdenden Diskurs der Diversifizierung des MCU

128 Ebd., S. 169.

129 Vgl. ebd., S. 169.

130 Ebd.

131 Ebd.

132 Vgl. ebd., S. 170.

133 Vor diesem Hintergrund bemerkenswert ist, dass sich beide auf Roblous Konzept der »complex masculinities« beziehen, die von diesem implizierte Verunsicherung von hegemonialer Männlichkeit als nationalem Mythos jedoch nicht in ihre eigenen Überlegungen einbeziehen.

bzw. des Superheld:innengenres offen zur Schau stellt. Die Konzeptionierung des Superhelden als kulturellem Krisenbarometer ist insofern produktiv, als sie die verstärkte Produktion und Zirkulation von Live-Action Superheld:innen nach der Jahrtausendwende über das ästhetisch-ökonomische Argument der gesteigerten Nachfrage nach qualitativ hochwertigeren Comicfilmen hinaus zu erklären vermag. Ich möchte dennoch auf zwei Punkte der hier versammelten Argumentationen eingehen, die in anderen Zusammenhängen auf Kritik gestoßen sind: die Analyse von Männlichkeit im Film auf Grundlage eines an Körperdarstellungen gebundenen Identifikationsparadigmas, sowie den hier zu beobachtenden Einsatz des Konzepts ›hegemonialer Männlichkeit‹.

Superhelden, Männlichkeit und die ›maskuline Ästhetik‹

Stella Bruzzis ästhetische Poetik eines ›Men's Cinema‹ beginnt mit einer pointierten Kritik an einer verbreiteten ›automatischen Schlussfolgerung‹, »that the sum total of ›masculinity in film studies‹ is ›the representation of men in films‹«. ¹³⁴ Spezifisch gilt ihre Kritik einer Theorieschule filmwissenschaftlicher Auseinandersetzung mit Männlichkeit, in der Laura Mulveys »Visual Pleasures and Narrative Cinema« und Steven Neales »Masculinity as Spectacle« zu »automatic reference points for later criticism« ¹³⁵ geworden sind.

Konkret kritisiert Bruzzi, dass Männlichkeit im Film jahrzehntelang hauptsächlich aus einer Perspektive heraus analysiert wird, die Laura Mulveys als Gründungstext der feministischen Filmtheorie verstandenen Essay »Visual Pleasure and Narrative Cinema« und die von ihr gesetzten Schwerpunkte auf sexuelle Differenz, Repräsentation und Narration sowie ihre Prioritäten Identifikation, Schauen und Spektakel zum Ausgangspunkt weiterführender Argumentationen erheben. Der Körper wird damit zur zentralen Referenzgröße nahezu sämtlicher weiteren kritischen Auseinandersetzungen mit Männlichkeit im Film. In diesem Sinne habe Mulveys Aufsatz »for all its brilliance« ¹³⁶ nicht nur Türen geöffnet, sondern auch geschlossen:

On the one hand, the scope of the essay itself has, over time, been reduced, for example through the relative marginalization of its status as a feminist polemic and manifesto, as feminism became secondary to the interpretation of narrative through psychoanalysis and, in particular, a series of gendered binary oppositions (male/female; active/passive; subject/object and so on). On the other hand, the overwhelming attraction of Mulvey's schema has, in turn, closed down alternative ways of interpreting gender operations in mainstream, principal Hollywood, films, so that subsequent writing on gender and film has nearly always taken as its starting point ›Visual Pleasure and Narrative Cinema‹, and has almost just as frequently taken its terms as read. ¹³⁷

134 Stella Bruzzi, *Men's Cinema. Masculinity and Mise en Scène in Hollywood*. Edinburgh: Edinburgh University Press 2013, S. 7.

135 Ebd., S. 11.

136 Ebd., S. 7.

137 Ebd.

Die Thesen aus Mulveys einflussreichem Aufsatz wurden in den folgenden Jahrzehnten immer wieder aufgegriffen, diskutiert und erweitert. Trotz der Limitationen hinsichtlich seines unflexiblen, binären Verständnisses von Geschlecht und sexueller Differenz, liegt der Text in seiner ursprünglichen Form zahlreichen Argumentationen anschließender Untersuchungen zugrunde, und damit auch die ihm eingeschriebene Annahme, dass »gender and sexual difference on screen are understood via the analysis of representation and image, and that there remains a necessary conflation between patriarchy/men/images of men«. ¹³⁸

Als für dieses Problem symptomatisch erachtet Bruzzi Steven Neales Analyse heterosexueller Männlichkeit in *Masculinity as Spectacle: Reflections on Men and Mainstream Cinema*, die ebenfalls Mulveys Essay als argumentativen Referenzpunkt und Framework nutzt. Ausgangspunkt ihrer Kritik ist Neales Konstruktion des *male spectator* und der von ihm besetzten Subjektposition als ebenso *objektiv existent* wie dessen naturalisierte, verpflichtende Identifikation mit Bildern von Männern. ¹³⁹ Mit derselben Selbstverständlichkeit führt Neale seine Diskussion von Männlichkeit entlang von Fragestellungen der Repräsentation und geschlechtsabhängiger Identifikation (*gendered identification*), wobei er den schon bei Mulvey angelegten Heterosexismus eines binären Modells sexueller Differenz übernimmt:

›Feminised‹ or ›feminization‹ as terms are put in inverted commas or italicised by Neale as if we are meant simply to accept this actually quite problematic conflation of gender identities. Ultimately, Neale endorses the basic premises of ›Visual Pleasure‹ and falls back on traditionally heterosexist formulations of sexual difference. ¹⁴⁰

Als Alternative zu diesem körperfokussierten Repräsentations-/Identifikationsschema entwickelt Bruzzi eine Perspektive, die *Männlichkeit* als Produkt/Effekt einer spezifischen, ›maskulinen Ästhetik‹ (darunter fasst sie das Zusammenspiel von Filmstil und Mise-en-Scène) versteht, die in »multi-identified audiences« ¹⁴¹ einen Prozess der »quasi-identification« ¹⁴² auszulösen vermag, den sie als »fluid, instinctual and not necessarily gendered in a limiting way« beschreibt. ›Men's cinema‹, das mit ›Kino der Männlichkeiten‹ möglicherweise treffender übersetzt ist als mit ›Männerkino‹, setzt demnach einen Akt der Identifikation in Gang

with a sort of symbolic masculinity [...] as opposed to a literal representation of a man. This symbolic abstraction of ›masculinity‹ on to style and mise en scène problematises and destabilises that representational image fixity and [...] forces gendered binaries into crisis. With this triangular structure, the two binaries would be the men on the screen and the multi-identified audiences who enjoy and respond to men's cinema, while the third dimension is the style and the surface of the film, invested with both the

138 Ebd., S. 8.

139 Ebd., S. 8–9.

140 Ebd., S. 9.

141 Ebd., S. 17.

142 Ebd., S. 5.

symbolic meaning of masculinity and the spectator's unfixed desires and instinctual responses to the nebulous and ambiguous characteristics.¹⁴³

Das Superheld:innenfilmgenre als ›Men's Cinema‹

Vor dem Hintergrund der festgestellten Annahme einer Fokussierung des Superheld:innenfilmgenres auf männliche Körper und Erfahrungen bildet Bruzzi Konzeptionierung eines ›Men's Cinema‹ einen produktiven Ansatzpunkt für ein Nachdenken über die mediale/ästhetische Hervorbringung des cismännlich-weißen Superhelden, aber auch darüber hinaus für die Frage, ob/wie sich die ästhetische (Re-)Produktion der nicht-cismännlichen, nicht-weißen Superheld:in von dieser unterscheidet.

Wichtig in diesem Zusammenhang ist, dass Bruzzi ›Men's Cinema‹ keineswegs als Genre konzeptioniert, sondern darunter eine »noticeable conjunction of stylistic elements« versteht, die sich quer durch eine Reihe von typischerweise mit ›Männlichkeit‹ assoziierten Genres zieht, die aber nicht notwendigerweise an filmische Repräsentationen von Männern und Männlichkeit gebunden sind: »Frequently (but by no means exclusively) spectacular, ›men's cinema‹ uses style and mise en scène to convey masculinity, not merely represent it.«¹⁴⁴ Zu den Stilelementen, die sie anhand zahlreicher Beispiele herausarbeitet, zählen beispielsweise bestimmte Kameraoperationen (z. B. elegante Kranfahrten oder elaborierte Tracking- bzw. Steadycam-Shots, aber auch Handkamerabewegungen), die nicht allein spektakuläre Bilder für die Leinwand erzeugen, sondern gleichzeitig auch die für die Erzeugung solcher Bilder notwendige technische Expertise suggerieren, im Sinne eines »show-off, macho, look at what I can do with the new lightweight camera«¹⁴⁵-Moments. Ebenso zählt sie dazu bestimmte Montageformen, hyperästhetisierte Zeitlupen, Rhythmisierung der Bilder durch Musikeinsatz (insbesondere populäre Musik), Wiederholungen und Synchronizität, oder auch, ganz allgemein, die *Action-Sequenz*. Mit anderen Worten könnte man sagen, dass Bruzzi mit den von ihr identifizierten Stilelementen des ›Men's Cinema‹ indirekt auch das ästhetische Grundinventar eines jeden Marvel Studios-Blockbusters skizziert. Die musikalische Untermalung von Tony Starks erstem Auftritt in *IRON MAN* mit AC/DCs »Back in Black«, die *ROCKY* (1976, John G. Avildsen) zitierenden Trainingsmontagen in *ANT-MAN* (2015, Peyton Reed), oder die hyperästhetisierten ›Hero-Shots‹ der versammelten Superheld:innenensembles in *MARVEL'S THE AVENGERS* (2012, Joss Whedon) oder *GUARDIANS OF THE GALAXY* (2014, James Gunn) fallen ebenso in diese Kategorie wie ein nicht zu verleugnender »show-off, macho, look at me«-Moment von Kameramann Trent Opaloch in *CAPTAIN AMERICA: CIVIL WAR*. Auf der Flucht vor seinen Verfolgern, die ihn in den oberen Etagen eines osteuropäischen Hochhauses eingekesselt haben, springt James ›Bucky‹ Barnes (Sebastian Stan) mit langem Anlauf durch ein Apartment über die Balkonbrüstung auf das Dach des gegenüberliegenden Gebäudes – die Kamera folgt ihm in einer ununterbrochenen Bewegung bis zu seiner Landung. Um diese im

143 Ebd., S. 17.

144 Ebd., S. 5; meine Hervorhebung.

145 Ebd., S. 100.

Studio entstandene, mit großzügiger CGI-Unterstützung realisierte Szene filmen zu können, wurde Opaloch mit einem Bungeeseil an einem Kran befestigt, musste mit an seinem Körper befestigter Kamera dem vor ihm laufenden Stuntman durch die erhöht gebaute Kulisse folgen und schließlich mehrere Meter in die Tiefe springen.¹⁴⁶ Produziert für die Projektion in IMAX-3D lässt diese Einstellung, die den Übergang von einer als Spektakel inszenierten Actionszene zur nächsten markiert, einen gewissen Willen erkennen, bei ihrem Publikum eine viszerale Reaktion zu erzeugen, wie sie Bruzzi anhand ihrer Beispiele *MISSION IMPOSSIBLE: GHOST PROTOCOL* (2011, Brad Bird) oder *C'ERA UNA VOLTA IL WEST (ONCE UPON A TIME IN THE WEST, 1968, Sergio Leone)* beschreibt und zum Ausgangspunkt ihrer Analyse macht. In diesem Sinne ist diese Einstellung als einer von vielen Hinweisen darauf zu verstehen, dass der Körper des Superhelden, so bedeutsam er für das Genre sein mag, nicht der alleinige Faktor im mehrdimensionalen Prozess einer vor allem auf medialer Ebene ablaufenden Konstruktion von Männlichkeit bzw. Männlichkeiten ist, sondern hier insbesondere der Ästhetik eine bedeutende Rolle zukommen. Es wird an dieser Stelle Zeit für die Frage, was in diesem Zusammenhang unter *Männlichkeit* bzw. *Männlichkeiten* konkret zu verstehen ist.

Männlichkeit, Männlichkeiten und Medien

In der von mir kursorisch umrissenen kritischen Diskussion des ›Superhelden‹ ist ›Männlichkeit‹ an der Intersektion von Körperlichkeit und Kompetenz situiert, an der sie sich in Form einer überhöhten, idealisierten Hypermaskulinität artikuliert. Mit dem Männlichkeitsbild des hypermuskulösen, kompetenten, heterosexuellen WASP-Amerikaners reproduziert der ›klassische Superheld‹ eine Idee von *weißer* Heteromännlichkeit als unmarkiertem Standard, die weiße Wand, vor dem die Abweichung als *das Andere* sichtbar (und analysierbar) wird, während sie selbst sich dem Blick entzieht und hinter der naturalisierten Behauptung von Selbstverständlichkeit verschwindet. Diese vermeintliche Selbstverständlichkeit zu denaturalisieren und die dahinter verborgenen Machtstrukturen offenzulegen, hat sich als eins der zahlreichen Projekte der feministischen Theorie bzw. feministischen Filmwissenschaft unter wechselnden Vorzeichen in die Gender/Queer Studies bzw. die kulturwissenschaftliche Gender/Medienwissenschaft fortgeschrieben.¹⁴⁷ Bis diese naturalisierte Form von Heteromännlichkeit in den Blick rücken konnte, war jedoch, frei nach bell hooks,¹⁴⁸ zunächst eine

146 Vgl. HOW THEY FILMED THE MOST EXTREME CIVIL WAR ACTION SCENES!, in: *Super News Live*, YouTube, 2016.

147 Queer Theory, so Sabine Hark, »betont die radikale Diskontinuität der Kette sex – gender – Begehren – Identität. Die theoretisch entscheidende Leistung von Queer Theory ist es, Heterosexualität analytisch als ein Machtregime rekonstruiert zu haben, dessen Aufgabe die Produktion und Regulierung einer Matrix von hegemonialen und minoritären sozio-sexuellen Subjektpositionen ist.« Vgl. Sabine Hark, *Queer Studies*, in: Christina von Braun, Inge Stephan, *Gender@Wissen. Ein Handbuch der Gender-Theorien. 2. überarbeitete und ergänzte Auflage*, Wien/Weimar/Köln: Böhlau 2009, S. 309–327, hier S. 309.

148 bell hooks, *Feminist theory from margin to center*, Boston: South End Press 1984.

Perspektivverschiebung »*from the margins to the center*«¹⁴⁹ notwendig, indem zunehmend die Mechanismen der Konstruktion des ›Männlichen als Norm‹ in den Blick rückten«,¹⁵⁰ die sich beispielhaft in der Bewegung von Mulvey zu Neale zeigt. »Masculinity, as a concept and a style within film studies«, so argumentiert Stella Bruzzi im Anschluss an Richard Dyers Überlegungen zur kulturellen Konstruktion von *Whiteness* im Film,

was taken for a too long time to be the universal, the known, not the other which more urgently merited critical scrutiny and redefinition. Just as whiteness has also done, it ›secures its dominance by seeming not to be anything in particular‹ and yet, under scrutiny, ›is often revealed as emptiness, absence, denial, or even kind of death‹.¹⁵¹

Obwohl *Männlichkeit* im Fall des ›klassischen Superhelden‹ in Relation zu einer Reihe von konkreten Zuschreibungen (in Gestalt von ›Eigenschaften‹ wie muskulös, weiß, etc.) steht, die den Körper betreffen, und auf diesem Weg der Vereinheitlichung die Idee einer homogenen, kohärenten, konsistenten Männlichkeit positioniert – *der Superheld* – sind es auch hier die Brüche, die den Blick öffnen für die Konstruiertheit von weißer Heteromännlichkeit als privilegierter soziopolitischer, biologistisch begründeter Differenzkategorie. In ihrer Auseinandersetzung mit Freuds *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie* demonstriert Stella Bruzzi, warum sich normativ-essentialistische Definitionsversuche von Männlichkeit stets als problematisch erwiesen haben.¹⁵² Dazu im Gegensatz definieren Raewyn Connell und James W. Messerschmidt *Maskulinität* als »not a fixed entity embedded in the body or personality traits of individuals. Masculinities are configurations of practice that are accomplished in social action and, therefore, can differ according to the gender relations in a particular social setting«.¹⁵³ Einige dieser Konfigurationen erweisen sich in bestimmten historischen Kontexten als kulturell so durchsetzungsfähig, dass sie als gesellschaftlich akzeptierte Antwort auf eine sich permanent erneuernde ideologische Legitimationskrise patriarchaler Machtstrukturen gelten. Diejenigen Konfigurationen, die sich jeweils als »the currently most honored way of being a man«¹⁵⁴ etablieren können, zu dem sich anderen Männlichkeiten in symbolische bzw. soziale Machtrelation (zu) setzen (haben), ebenso wie sie eine Aufrechthaltung patriarchaler Strukturen ideologisch legitimieren soll, bezeichnet Connell als ›hegemoniale Männlichkeit‹. Darunter versteht sie keinen fixierten Charaktertypus, sondern eine historisch stets neu zu besetzende Position in einem konstruierten sozialen Gefüge, die »flexible in

149 Eva Warth, Andrea Seier, Perspektivverschiebungen: Zur Geschlechterdifferenz in Film- und Medienwissenschaft, in: Hadumod Bussmann, Renate Hof (Hg.), *Genus: Geschlechterforschung in den Kultur- und Sozialwissenschaften: ein Handbuch*, Stuttgart: Kröner 2005, S. 80–111, hier S. 89, Herv. im Orig.

150 Ebd.

151 Bruzzi, *Men's Cinema*, S. 18.

152 Ebd., S. 24.

153 Connell/Messerschmidt, *Rethinking the Concept*, S. 836.

154 Ebd., S. 832 zit. nach Brown, *The Modern Superhero*, S. 41.

design«,¹⁵⁵ aber auch »always contestable« ist.¹⁵⁶ Connell betont: »This is not to say that the most visible bearers of hegemonic masculinity are always the most powerful people. They may be exemplars, such as film actors, or even fantasy figures, such as film characters«.¹⁵⁷ Das in den frühen 1980ern erstmalig vorgeschlagene und 1995 in der Monografie *Masculinities* ausführlich ausgearbeitete Konzept ›hegemonialer Männlichkeit‹ hat eine beeindruckende Karriere in ganz unterschiedlichen akademischen Disziplinen gemacht, so auch in der Film- und Medienwissenschaft. In der Übertragung, so wird sich gleich zeigen, kommt es jedoch mitunter zu Problemen.

Als ausschlaggebend für die langanhaltende Zirkulation des Konzepts gilt die von diesem eröffnete Perspektive auf die »combination of the plurality of masculinities and the hierarchy of masculinities«. Die interne Hierarchisierung dieser Pluralität von Männlichkeiten ist nicht fixiert, sondern selbst das Resultat komplexer sozialer Aushandlungsprozesse, die zu keinem Ende kommen:

Gender relations are always arenas of tension. A given pattern of hegemonic masculinity is hegemonic to the extent that it provides a solution to these tensions, tending to stabilize patriarchal power or reconstitute it in new conditions. A pattern of practice (i.e., a version of masculinity) that provided such a solution in past conditions but not in new conditions is open to challenge – is in fact certain to be challenged.¹⁵⁸

In diesem Sinne haben sich auch die hegemonialen Männlichkeiten multipliziert, insofern sie auf unterschiedlichen Ebenen (lokal/regional/global) auf unterschiedliche Herausforderungen unterschiedlich reagieren, wobei in bestimmten Kontexten auch ein »pattern of practice (i.e. a version of masculinity)« hegemonialen Status erlangen kann, das nicht länger an der Erhaltung patriarchaler Strukturen interessiert ist.¹⁵⁹ Die Herstellung, vor allem aber die Anfechtung (›contestation‹) »of hegemony in historically changing gender orders« ist ein laufender Prozess, für den die »production of exemplars of masculinity [...], symbols that have authority despite the fact that most men and boys do not fully live up to them«, eine bedeutsame Rolle spielt. In diesem kritischen Punkt gerät Connells Theorie jedoch durch ihre Medienvergessenheit in Schiefelage. Bereits in *Masculinities* weist sie im Zusammenhang mit den ›exemplars of masculinity‹ auf Verbildlichungen hegemonialer Männlichkeit hin (z.B. in Literatur, Film und Zeitschriften wie dem *Playboy*),¹⁶⁰ ohne deren spezifische Medialität und ihre Bedeutung im Prozess der Konstruktion hegemonialer Männlichkeitsbilder zu berücksichtigen. Exemplarisch zeigt sich dies in der Gleichsetzung von *film actor* und *film character*, die nicht nur durch die mediale Ebene (Film) voneinander getrennt sind, auch *der Schauspieler* selbst bzw. seine *Persona* ist in der gegenwärtigen Celebrity Culture nur als mediales Phänomen

155 Amanda Lotz, *Cable Guys. Television and Masculinities in the 21st Century*, New York: NYU Press 2014, S. 37.

156 Raewyn [als R.W.] Connell, *Masculinities*, 2nd ed., Berkeley: University of California Press 2005, S. 76.

157 Ebd., S. 77.

158 Connell/Messerschmidt, *Rethinking the Concept*, S. 853.

159 Vgl. ebd.

160 Vgl. z.B. Connell, *Masculinities*, S. 214–215.

zu begreifen, das in ebensolcher Weise ein Fantasieprodukt ist wie die von ihm auf der Leinwand dargestellte Rolle.¹⁶¹ Ich werde in meiner gleich folgenden Erörterung des Konzepts der aufeinander bezogenen Performativität von Gender und Medien hierauf zurückkommen.

In ihrer Analyse männlich-zentrierter TV-Serien des frühen 21. Jahrhunderts in *Cable Guys: Television and Masculinities in the Twenty-First Century* hebt Amanda Lotz die Nützlichkeit des Konzepts hegemonialer Männlichkeit bezüglich seiner Betonung der Konstruiertheit solcher kulturell besonders belohnter »deployments of masculinity« hervor, ebenso wie sie die Wahrnehmung von Männlichkeiten im Plural »crucial to contesting beliefs that certain behaviors are inherently and ›naturally‹ male traits« erkennt.¹⁶² Sie warnt jedoch vor einem zu statischen, kategorialen Einsatz des Konzepts in medienwissenschaftlichen Zusammenhängen, »which typically begins by establishing essential traits of hegemonic masculinity and then endeavors to identify them in the media texts being studied.«¹⁶³

Such a deployment of hegemonic masculinity does little to address the multiple and sometimes conflicting attributes associated with »being a man« that might be found throughout a culture and the manner in which cultural forms such as television provide a venue for the debate, modification, and reassertion of cultural ideals.¹⁶⁴

Sie beschreibt für das Fernsehen nach der Jahrtausendwende eine Situation, die sich in einem etwas kleineren Maßstab durchaus auch im Superheld:innenfilmgenre, spezifisch im mit männlichen Figuren dicht bevölkerten MCU, so auffinden lässt. Zu Beginn des 21. Jahrhunderts, schreibt sie,

it was impossible to assert any singular argument about »men on television« – and in truth, television had always offered a range of men and masculinities. Even in the 1950s era of fathers who knew best and assorted cowboys and lawmen, the breadth of television's fictional offerings made it difficult to sustain any general claim about its male characters – to say nothing of the real men, such as news anchors, sports figures, and politicians, who also figure prominently in television programming.¹⁶⁵

Sie schlägt stattdessen einen strategischen Einsatz des Konzepts vor, und zwar »specific to each series rather than consistent across texts or within US culture«.¹⁶⁶

I use »hegemonic« to indicate deployment of masculinities that are presented as »natural« and that receive support within that narrative as acceptable or preferred; hegemonic masculinities are often idealized in narratives or connected with characters that

161 Vgl. Murray Pomerance, Doing Dumbledore: Actor-Character Bonding and Accretionary Performance, in: Amanda Ann Klein, R. Barton Palmer (Hg.), *Cycles, Sequels, Spin-offs, Remakes, and Reboots. Multiplicities in Film and Television*, Austin: University of Texas Press, S. 166–183.

162 Beide Lotz, *Cable Guys*, S. 37.

163 Ebd., S. 38.

164 Ebd., S. 39.

165 Ebd.

166 Ebd., S. 20.

are heroic or positioned for viewer identification. Each narrative universe has its own hegemonic masculinity as well as competing variations.¹⁶⁷

Innerhalb dieser Metrik unterscheidet sie zwischen patriarchalen und feministischen Männlichkeiten, die sie als entgegengesetzte Pole eines Spektrums begreift.¹⁶⁸ Der Begriff ›patriarchale Männlichkeiten‹ denotiert hier »behaviors or attributes that reinforce men's dominant gender status in the culture«.¹⁶⁹ Patriarchale Ideologien, so führt sie aus, »are the functional opposite of feminist ideologies in that patriarchy seeks to allow special privileges and authority for men – and particularly straight, white, affluent or educated men – and to reinforce men's dominant gender status in society«.¹⁷⁰ Feminismus, wie sie ihn mit bell hooks definiert, zielt hingegen keineswegs darauf, männliche Herrschaft durch weibliche zu ersetzen, sondern fordere die Demontage sämtlicher Ideologien, die auf Ungleichheit basieren. In diesem Sinne versteht auch diese Arbeit ›Feminismus‹ als

not simply a struggle to end male chauvinism or a movement to ensure that women will have equal rights with men; it is a commitment to eradicating the ideology of domination that permeates Western culture on various levels – sex, race, and class, to name a few – and a commitment to reorganizing [...] society so that the self-development of people can take precedence over imperialism, economic expansion, and material desires.¹⁷¹

Bezüglich ihrer stabilisierenden Funktion für die männliche Dominanz innerhalb der Geschlechterhierarchie weisen patriarchale und hegemoniale Männlichkeiten eine große Schnittmenge auf, sind aber nicht miteinander zu verwechseln: »In some cases the hegemonic masculinities in a series align with patriarchal masculinities; however, many aspects of patriarchal masculinities are no longer hegemonic.«¹⁷² Es sind eben diese Spannungen, in denen sich die Anfechtbarkeit hegemonialer Männlichkeit deutlich zeigt. Die Unterscheidung zwischen patriarchaler und hegemonialer Männlichkeit ist in dieser Hinsicht entscheidend, um im zweiten Teil dieser Arbeit die Fragen stellen zu können, wie sich über den Verlauf der elfjährigen *Infinity Saga* das Verhältnis zwischen Patriarchat und hegemonialer Männlichkeit ändert, wie ein solches Spannungsverhältnis in Form einer ›ideologischen Koordinatenverschiebung‹ konstruiert wird und sich ästhetisch bemerkbar macht.

Verschiebt man den Blick von den zu Beginn konstatierten Gemeinsamkeiten, die ein Sprechen über *den Superhelden* in Comic, Film und Fernsehen ermöglichen, auf die Unterschiede, werden auch hier die »varied depictions of men—particularly of straight white men – negotiating contemporary gender roles and embodiments of masculini-

167 Ebd., S. 40.

168 Ebd., S. 35.

169 Ebd., S. 40.

170 Ebd., S. 39.

171 bell hooks zit. nach ebd., S. 34.

172 Ebd., S. 40.

ty«¹⁷³ sichtbar. Unter den Kostümen sind die Superhelden des MCU Staatsbedienstete (Captain America), Königssöhne (Thor) und Milliardärererben (Iron Man), ein berufsunfähiger Neurochirurg (Doctor Strange), ein regierungsflüchtiger Atomphysiker (Hulk), aber auch ein Teenager in prekären Verhältnissen (Spider-Man) bzw. ein Halbgott auf dem geistigen Entwicklungsstand eines Teenagers (Star-Lord), ein vorbestrafter, geschiedener Vater im Sorgerechtsstreit (Ant-Man) und ein Vater einer Nuklearfamilie (Hawkeye), der sich nichts sehnlicher als den Vorruhestand auf seiner Farm wünscht. Dazu gesellt sich mit Vision (gespielt von dem *weißen*, blonden, britischstämmigen Schauspieler Paul Bettany) eine künstliche Lebensform in einem synthetischen, männlich-*weiß* codierten Körper, die zwischenzeitlich die Gestalt ihres Schauspielers annimmt. Die Helden des MCU sind – ganz in der Tradition der »zweifelnden Superhelden«¹⁷⁴ des *Silver Age*¹⁷⁵ – soziale Außenseiter (Hulk, Spider-Man), benötigen Körperprothesen (Iron Man, Winter Soldier, War Machine), zweifeln am Status ihrer Menschlichkeit (Hulk, Vision), leiden unter den Folgen von Traumata (Iron Man, Thor), und auch wenn auf jede Krise deren Überwindung folgt, sind es stets Brüche, die diese Figuren definieren. Darüber hinaus bleiben die wenigsten dieser Figuren über die lange Erzähldauer hinweg statisch. Auch wenn McSweeney vollkommen richtig feststellt, dass z.B. Tony Stark bezüglich seiner charakterlichen Entwicklung weg von arroganter Hybris hin zu verantwortungsbewusster Läuterung von Film zu Film wiederholt auf den Anfang zurückgesetzt wird,¹⁷⁶ artikuliert sich in der Figur von IRON MAN bis zu ihrem Leinwandtod in AVENGERS: ENDGAME über mehrere Stationen eine Verschiebung vom urbanen, hedonistischen Bachelor-Playboy zum ländlich lebenden, treusorgenden Nuklearfamilienvater. Tony Stark, der in zehn Filmen der *Infinity Saga* auftritt, repräsentiert damit selbst mehr als nur einen *singulären*, stabilen Männlichkeitsentwurf. Vielmehr deutet die Figur – beispielhaft für weitere der inzwischen relativ langlebigen Superhelden im MCU – auf die Flexibilität und Fluidität von *Männlichkeit* als Konstruktion hin, die sich stets – hier: von Film zu Film – neu aktualisiert. Die in einem intersektional strukturierten Machtgefüge dominant positionierte, privilegierte Kategorie »*weiße* Cisheteromännlichkeit«, hier repräsentiert vom medial hervorgebrachten Phänomen des *Superhelden*, unterliegt damit selbst internen Ausdifferenzierungsprozessen (z. B. entlang von Alter, Klasse, psychischer/körperlicher Beeinträchtigung, Vaterschaft),¹⁷⁷

173 Ebd., S. 38.

174 Vgl. Stephan Ditschke, Anjin Anhut: Menschliches, Übermenschliches. Zur narrativen Struktur von Superheldencomics. In: Stephan Ditschke, Katerina Kroucheva, Daniel Stein (Hg.), *Comics. Zur Geschichte und Theorie eines populärkulturellen Mediums*, Bielefeld: transcript 2009, S. 131–178, hier S. 167.

175 Im Fandiskurs ist die Gattungsgeschichte des Superheld:innencomics in Ages unterteilt. Auf die formative Phase des Golden Age (1938–1945) folgt nach kurzer Latenz mit dem Silver Age eine bis in die 1970er andauernde »klassische Phase«, gefolgt vom einem Bronze Age, das bis ca. Mitte der 1980er Jahre anhält. Diese Art der Geschichtsschreibung entlang von Zäsuren ist umstritten, vgl. Vignold, *Comicfilm in Serie*.

176 Vgl. McSweeney, *Avengers Assemble!*, S. 60.

177 Beispielsweise identifizieren Söll und Weltzien schon in SPIDER-MAN (2002) einen »Kampf zwischen den sich ausdifferenzierenden hegemonialen Männlichkeitsentwürfen«, und zwar »innerhalb der hegemonialen Männlichkeit der dominanten Klassen«, die alle in »Beziehung zum neokapitalistischen System der Vereinigten Staaten« stehen. Söll/Weltzien, *Heldenmaske*, S. 162–3.

ebenso wie sie sich in Entwicklungsnarrativen wie dem von Tony Stark immer wieder selbst aktualisiert.

In einem narrativen Universum wie dem MCU und einer multiperspektivischen, episodisch strukturierten Serienlangerzählung wie der *Infinity Saga*, in die mit nahezu jedem Film neue Superheld:innen eintreten, wird es vor dem Hintergrund der hier versammelten Kritik schwierig, die für die Konfiguration des ›klassischen Superhelden‹ des 20. Jahrhunderts noch schlüssig zu vertretende These *Superheld = hegemoniale Männlichkeit* ohne weitere Überlegungen hinzunehmen. So ließe sich unter Berücksichtigung der Kritik von Lotz zwar feststellen, dass es im Geschlechterdiskurs der SUPERMAN-Filme (1978–1987) selbstverständlich Superman ist, der als Beschützer der Welt und wiederholter Retter hilfebedürftiger weiblicher Figuren eine ›hegemoniale‹ Position zugeschrieben wird. Treffen jedoch mehrere dieser vermeintlich hegemonialen Männlichkeiten aufeinander, wie es in jedem AVENGERS-Film geschieht, oder geraten sie gar in ideologische Konflikte wie in CAPTAIN AMERICA: CIVIL WAR, rückt der Fokus weg von der singulären Männlichkeit auf die Aushandlungsprozesse der Männlichkeiten untereinander, die »ernsten Spiele der Männlichkeit«, ¹⁷⁸ eben auf die *Anfechtbarkeit* von hegemonialer Männlichkeit, und führt in diesem Fall zu der unvermeidlichen Frage, wie es um die mediale Konstitution dieser Prozesse steht. Um diese Frage beantworten zu können, werde ich nun in einem dritten Schritt Bruzzis Überlegungen zur ästhetischen Erzeugung von Männlichkeit einem medienwissenschaftlichen Performativitätsbegriff gegenüberstellen, wie Andrea Seier ihn in *Remediatisierung: Die performative Konstitution von Gender und Medien* (2006) entwirft und Véronique Sina ihn in *Comic. Film. Gender. Zur (Re-)Medialisierung von Geschlecht im Comicfilm* (2016) für den Einsatz u. a. im Superheld:innengenre mobilisiert.

Superhelden, Medien, Performativität

In ihrer kurzen Auflistung der multiplen Männlichkeiten im Fernsehen unterscheidet Amanda Lotz zwischen denen in fiktionalen Formaten sowie ›real men‹ wie Sportlern und Nachrichtensprechern. Diese Unterscheidung ist nicht ohne Nutzen, muss jedoch berücksichtigen, dass es sich sowohl beim Sitcom-Vater als auch beim Nachrichtensprecher um Männlichkeitskonstruktionen handelt, die nicht ohne die an ihrer Konstruktion beteiligten Medien denkbar sind. Dasselbe gilt insbesondere für die Figur des Superhelden, die anders als der ebenfalls medial produzierte Nachrichtensprecher oder Spitzensportler keine empirische Person außerhalb ihrer medialen Repräsentation referenziert, in diesem Sinne kein indexikalisches Zeichen ist, sondern immer schon das Resultat komplexer Prozesse der Remediation repräsentiert. Das aus der Medientheorie stammende Konzept der Remediation (dt.: Remedialisierung bzw. Remediatisierung) betrachtet Medien aus der Perspektive eines komplexen, interdependenten, aber auch flexiblen, prozessualen Gefüges, das sich in permanenten Prozessen des gegenseitigen

178 Michael Meuser, Distinktion und Konjunktion. Zur Konstruktion von Männlichkeit im Wettbewerb, in: Ulrike Ludwig, Barbara Krug-Richter, Gerd Schwerhoff (Hg.), *Das Duell. Ehrenkämpfe vom Mittelalter bis zur Moderne*. Konstanz: UVK, S. 39–48.

(Re-)Zitierens, (Re-)Inszenierens konstituiert. Ein Medium, so fassen es Jay David Bolter und Richard Grusin in *Remediation. Understanding New Media* zusammen, ist »that which remediates«, also das, was ein anderes Medium zu einer Wiederaufführung bringt: »It is that which appropriates the techniques, forms, and social significance of other media and attempts to rival or refashion them in the name of the real.«¹⁷⁹ Die zitierende Aufführung z. B. filmischer Ästhetik in Comics, Computerspielen und Fernsehserien ist demnach ebenso als Remediation zu verstehen wie die Architektur und Interfaces von Streamingplattformen, die ein »besseres Fernsehen« versprechen.¹⁸⁰ Es geht dabei stets um die Ausstellung einer relativen Medienleistung, wobei die Aushandlungsprozesse »alter« und »neuer« Medien den weiter oben geschilderten Aushandlungsprozessen unterschiedlicher (alter und neuer) Männlichkeiten grundsätzlich nicht unähnlich sind. Auch in der Konkurrenzbeziehung bereits bestehender und »neuer« Medien spielt Legitimationsdruck eine Rolle, infolgedessen sich alte Medien neu konfigurieren müssen, um auf die von neuen Medien ausgehenden ästhetischen und technologischen Herausforderungen reagieren zu können.¹⁸¹ Remediation unterscheidet in diesem Sinne zwischen zwei Repräsentationsmodi, die jeweils unterschiedliche Qualitäten eines Mediums hervorherben. Der Modus der *Unmittelbarkeit* (»transparent immediacy«) verspricht den unverstellten, »naturalisierten« Zugang zu einer in ihm erscheinenden »Realität«, aus dem sich das Medium selbst ausblendet und seine Funktionen und Funktionsweisen zu verschleiern versucht. Der Modus der Hypermedialität (»hypermediacy«) will das Gegenteil, nämlich auf die Vorzüge – technologisch, aber auch ästhetisch – eines Mediums gegenüber einem anderem, dem zitierten, wiederaufgeführten, hinweisen.

Vor diesem Hintergrund lässt sich der mediale Status des Superhelden besser verstehen. Entstehen das Genre sowie seine Konventionen, so argumentiert Peter Coogan im Anschluss an den Romanautor Michael Chabon, auf der ersten Seite von *Action Comics #1* und der darauf nachzulesenden Genese Supermans,¹⁸² entstehen beide jedoch nicht aus dem Nichts. »Das vermeintlich »comicgenuine« Genre der Superheld_innen erweist sich«, so Veronique Sina,

179 Jay David Bolter, Richard Grusin, *Remediation. Understanding New Media*, Cambridge/London: MIT Press, S. 65.

180 Irina Rajewsky weist darauf hin, dass unter dem Begriff Remediation verschiedene Phänomene subsummiert werden, die sich sowohl auf inhaltliche als auch auf formal-ästhetische Aspekte beziehen. Vgl. Irina Rajewsky, *Intermedialität*, Tübingen: A. Franke/UTB 2008, S. 51.

181 Bolter und Grusin entwickeln diese Theorie vor dem Hintergrund des Diskurses »Neuer Medien« und der Verbreitung digitaler Unterhaltungstechnologien bzw. der Öffnung des kommerziellen Internets in den 1990er Jahren und dem von diesen Entwicklungen ausgehenden Druck auf dominante (analoge) Medien des 20. Jahrhunderts. Betrachtet man jedoch beispielsweise die Entwicklung vom Diskurs des sogenannten Quality TV und seiner ästhetischen Überlegenheit gegenüber dem »aus der Mode gekommenen« Kino hin zu den Streamingplattformen, die Fernsehen und Kino gleichzeitig technologisch und ästhetisch herausfordern (worauf Filmstudios und TV-Sender einerseits mit eigenen Streamingplattformen reagieren, andererseits beispielsweise mit IMAX-3D-Produktionen oder einer Renaissance der Live-Formate), wird schnell deutlich, dass die von Bolter und Grusin beschriebenen Prozesse über weitreichende mediale Verschiebungen hinweg wirksam bleiben.

182 Vgl. Coogan, *Wonder Woman*, S. 13.

als Remedialisierung benachbarter Genres (wie z.B. des Science-Fiction-, Western- oder Horror-Genres) bzw. einzelner Genreversatzstücke und medialer Formen. Diese werden im Rahmen des Superheld_innen-Genres nicht nur absorbiert, sondern ebenfalls neu aufgeführt und re-kontextualisiert.¹⁸³

Diese Prozesse der Neuaufführung und Rekontextualisierung beschränken sich nicht alleine auf Genreversatzstücke und mediale Formen, sie beziehen sich auch auf Gender, Geschlecht und die entlang dieser Kategorien ausgehandelten Hierarchien. Andrea Seier stellt in ihrer medienwissenschaftlichen Nutzbarmachung von Judith Butlers Überlegungen zur Performativität von Geschlecht fest, dass Medien und Gender sich auf der Grundlage performativer Prozesse reziprok aufeinander bezogen konstituieren:

Wenn beide, Gender und Medien, durch das Verhältnis von Gegenwärtigkeit, Reproduktion und Transformation geprägt sind, eröffnet die Konzeption der Performativität ein medienwissenschaftliches Denken, das sich der Frage nach Ereignis und Wiederholung stellt, sei es in Körpern oder in Medien. Filmische Geschlechterinszenierungen wären demnach als ein Ort zu untersuchen, an dem Geschlechterdiskurse nicht nur aktualisiert, sondern auch transformiert werden.¹⁸⁴

Véronique Sina macht Seiers Ausführungen produktiv, um die »(Re-)Produktion heteronormativer Geschlechterordnung« in der hypermedialen Form des Comicfilms, der sich das Superheld:innengenre ästhetisch unterordnet, in den Blick zu nehmen. Dabei geht es ihr vor allem um die Frage des Transfers des transgressiven Potenzials des Comics in den Film vor dem Hintergrund,

dass das performative Zusammenspiel von Comic, Film und Gender auf komplexen Prozessen der zwanghaften, normierten Wiederholung bzw. Wiederaufführung basiert. Durch diese werden hegemoniale Machtstrukturen nicht nur zuallererst hervorgebracht und gefestigt, sondern können ebenso – unter spezifischen Bedingungen – unterlaufen werden.¹⁸⁵

Mit diesem Hinweis auf die von performativen Prozessen getragene Hervorbringung und Festigung hegemonialer Machtstrukturen, Subversion optional, stellt sich schließlich die Frage, wie genau sich die ästhetischen, medialen, performativen Prozesse beschreiben lassen, in denen sich der Superheld, so die zu Beginn dieses Kapitels diskutierte These, als hegemoniale Männlichkeit konstituiert? Sina liefert auf diese Frage mit ihrer ausführlichen Analyse von *KICK-ASS*, die hinsichtlich der vom Film behaupteten Subversion patriarchaler, hegemonialer und heteronormativer Geschlechterhierarchien zu einem ähnlich niederschmetternden Ergebnis kommt wie schon Brown zuvor, eine beispielhafte Antwort.¹⁸⁶ Ich werde Sinas Perspektive aufgreifen und für meine Analyse

183 Sina, *Comic. Film. Gender*, S. 206.

184 Andrea Seier, *Remedialisierung. Die performative Konstitution von Gender und Medien*, Münster: Lit Verlag 2007, S. 140.

185 Sina, *Comic. Film. Gender*, S. 21.

186 Ebd., S. 226–245.

der *Infinity Saga* produktiv machen, ihr Spektrum zuvor jedoch in einem letzten Gedankenschritt durch eine Rückbindung an Bruzzis Ausführungen zur maskulinen Ästhetik erweitern.

Maskuline Ästhetik, Remediation und Remaking

Wenn Stella Bruzzi schreibt, dass die maskuline Ästhetik des ›Men's Cinema‹ Männlichkeit nicht lediglich repräsentiere, sondern vielmehr als Effekt hervorbringt, dass Männlichkeit im Film in diesem Sinne nicht der bloßen Abbildung eines Körpers auf der Leinwand geschuldet ist, sondern hier wiederkehrende *stylistic features* eine Schlüsselrolle spielen, mit anderen Worten auf (normierter) Wiederholung und Variation beruhende ästhetische Produktionsprozesse im Fokus der Betrachtung stehen, wird die Produktivität eines medienwissenschaftlichen Performativitätskonzepts wie dem von Seier vorgeschlagenen allzu ersichtlich. Die zur »Quasi-Identifikation« animierende maskuline Ästhetik des ›Men's Cinema‹ kann aus einer von Seiers Performativitätsbegriff informierten Perspektive als das Beispiel verstanden werden, in dem die wechselseitige, aufeinander bezogene Konstitution von Medien und Gender bzw. der Zusammenhang »von Vergeschlechtlichung und Remediation«¹⁸⁷ besonders deutlich sichtbar wird. In ihrer Analyse der Eröffnungsszene von *JACKIE BROWN* (1995, Quentin Tarantino), den sie »auf spezifische Remediationsprozesse hin befragt, die das Medium Film konstituieren (bzw. unterlaufen)«,¹⁸⁸ zeichnet sie das komplexe, intermediale Referenzsystem nach, das der Film direkt zu Beginn aufruft. Die lange Einstellung, in der die Titelfigur des Films am Flughafen von Los Angeles eintrifft, zitiert den Anfang von *THE GRADUATE* (1967, Mike Nichols), ersetzt im Bild jedoch Dustin Hoffman durch die Blaxploitation-Ikone Pam Grier und auf der Tonspur das weiße Singer/Songwriter-Duo Simon & Garfunkel durch ein Stück des Schwarzen Soul-Sängers Bobby Womack, das selbst wiederum auf einen gleichnamigen Film verweist (*ACROSS 110TH STREET*, 1972, Barry Shear). Das in einer einzigen Einstellung stattfindende Aufeinandertreffen eines weiß codierten New Hollywood mit der Genregeschichte und dem ästhetischen Modus der Blaxploitation (reflektiert in Pam Grier/Bobby Womack), unterlegt mit einem populären Musikstück, das weniger die Situation kommentiert, als es weitere, parallellaufende Bedeutungshorizonte eröffnet, ist beispielhaft für eine filmische Zitationspraxis, in der

Remediationsprozesse [...] nicht programmatisch zum Verschwinden gebracht, sondern in eine absichtsvolle, ästhetische Inszenierung überführt [werden]. Zitiert und wiederaufgeführt werden vor allem popkulturelle Formen wie Musik, Comic, Kriminalroman und nicht zuletzt das eigene Medium Film.¹⁸⁹

187 Seier, *Remediation*, S. 111.

188 Ebd.

189 Ebd., S. 112.

Wenn sie schreibt, »dass wir Filme durch andere Medien sehen und andere Medien durch Filme«, ¹⁹⁰ schließt das mit ein, dass wir auch *Filme durch andere Filme* sehen, ebenso wie *andere Filme durch Film*. Diese trivial anmutende Beobachtung ist, wie sich zeigen wird, zentral für das Verständnis der ›maskulinen Ästhetik‹ des MCU bzw. der *Infinity Saga*, die in vergleichbarer Weise via einer performativen Zitationspraxis Signifikationsprozesse initiiert und Bedeutungshorizonte eröffnet, wie Seier es für ihr Beispiel *JACKIE BROWN* feststellt. *JACKIE BROWN* ist insofern ein sehr produktives Beispiel, da hier nicht nur ein einzelner Medientext referenziert wird, sondern mehrere in eine produktive Polyphonie einstimmen. Ich werde diesem einige weitere Beispiele anschließen, die in einem Rezeptionsmodus, den ich als *transparente Lektüre* bezeichnen möchte, den Blick durch den Film auf einen anderen Film richten.

Abb. 1: *THE GREAT TRAIN ROBBERY* (1903) und *GOODFELLAS* (1990)



Quelle: Still aus *THE GREAT TRAIN ROBBERY* (DER GROSSE EISENBAHNRAUB, 1903). DVD, Great Movies/Soulfood Music Distribution, 2012 (links); Still aus *GOODFELLAS* (GOODFELLAS – DREI JAHRZEHNTE IN DER MAFIA, 1990). Blu-ray, Warner Home Video, 2007 (rechts).

Die letzte Szene von *GOODFELLAS* (1990, Martin Scorsese) zitiert in einem kurzen Insert während des inneren Monologs des im Zeugenschutzprogramm gelandeten Karrierekriminellen Henry Hill (Ray Liotta) die ikonisch gewordene letzte Einstellung aus *THE GREAT TRAIN ROBBERY* (1903, Edwin S. Porter), in der einer der zu diesem Zeitpunkt im Film bereits getöteten Zugräuber die vierte Wand durchbricht und seinen Revolver in Richtung der Kamera abfeuert. In *GOODFELLAS* ist es der zu diesem Zeitpunkt im Film ebenfalls bereits tote Gangster Tommy DeVito (Joe Pesci), der in einer zitierenden Wiederaufführung von *THE GREAT TRAIN ROBBERY* an die Stelle des namenlosen Banditen tritt und in Richtung der frontal auf ihn gerichteten Kamera schießt (Abb. 1).

Die zitierende Wiederaufführung von *THE GREAT TRAIN ROBBERY* in *GOODFELLAS* ist auf den ersten Blick wenig mehr als nur ein wissender Wink an das cinephile Publikum, erzeugt jedoch einen weit über diese Geste des ironischen Zitats hinausgehenden Überschuss. Regisseur Scorsese selbst erklärte in einem Interview, seine Hommage wolle nicht viel mehr als darauf hinweisen, dass der zitierte und sein eigener Film derselben narrativen Struktur folgen. Es ginge um Kriminelle, die ein großes Verbrechen begingen

190 Ebd.

und am Ende erwischt werden – »it's exactly the same story«. ¹⁹¹ Man könnte es bei dieser Aussage belassen, um dem Risiko zu entgehen, diese nichtsdestoweniger memorable Einstellung hinsichtlich der Mehrdimensionalität ihrer Implikationen zu überstrapazieren.

Der in meinen Augen bedeutsame Punkt ist hier jedoch, dass Filmzitate auf ästhetischer Ebene wie dieses, in dem ein Film für einen Moment lang transparent wird und den Blick auf die Geschichte des Mediums lenkt, mitunter mehr zu leisten in der Lage sind, als lediglich ein filmegelehrtes Publikum zu amüsieren. Signifiziert die Wiederholung des Bildes nach Willen des Filmemachers die von beiden Filmen geteilte narrative Struktur, produziert die Wiederaufführung eines spezifisch filmischen Männlichkeitsbildes in einem neuen (film-)historischen Kontext einen komplexen Text über sich aktualisierende Männlichkeitsentwürfe und ihre filmischen Repräsentationen bzw. Artikulationen. Diese Artikulation ist jedoch unmittelbar abhängig von Filmstil und Mise-en-Scène, kurz: Ästhetik – es ist die frontale, planimetrische Kadrierung vor einem einfarbig dunklen Hintergrund, das Kostümbild, das Durchbrechen der vierten Wand (nicht nur durch das Schießen, sondern vor allem den Blickkontakt mit der Kamera), der dekontextualisierte Status des Bildes als narrationsunabhängiger Insert, die das Zitat als solches erkennbar werden lassen. In diesem spezifischen Bild und seiner Wiederholung wird kenntlich, dass alle drei Komponenten – Repräsentation des Körpers, Ästhetik der Inszenierung und Wiederholung der Ästhetik – sich in ihren Bedeutungen überlagern und einen Überschuss erzeugen, der die Summe der einzelnen Teile übersteigt. Das produktive Potential dieser Anordnung steckt nicht in für sich genommenen Bildern der einzelnen Filme, es entsteht erst aus ihrem Dialog heraus. In dieser für *Remediation* charakteristischen wechselseitigen Bezogenheit beider Medien(texte) aufeinander erscheint Tommy DeVito nicht nur als hypermedialisierte Aktualisierung des Stummfilm-Banditen im Widescreen-Farbfilm, dieser wird retroaktiv zu seinem Vorläufer, der die spätere Figur informiert und symbolisch auflädt. Das Bild von Tommy DeVito ist in diesem Sinne auch eine Remedialisierung der filmischen Repräsentation des gesetzlosen Banditen des 19. Jahrhunderts als urbanem Karrierekriminellen des ausgehenden 20. Jahrhunderts, insofern beide in Form einer Ziffer sehr abstrakte, stereotype Männlichkeitsentwürfe zur Aufführung bringen, die hier in Relation zueinander gesetzt werden.

Auch darüber hinaus ist diese Form filmischen Zitierens performativ. So imaginiert die Wiederholung der bekanntesten Einstellung aus *THE GREAT TRAIN ROBBERY* in *GOODFELLAS* das von Filmemacher Scorsese idealisierte Publikum seines Films nicht lediglich als ein cinephiles, das sich filmhistorischer Kontexte bewusst und dazu in der Lage ist, die implizierte Verbindung herzustellen. Vielmehr stellt das Zitat das adressierte Publikum des Films performativ *als ein cinephiles* her und situiert *GOODFELLAS* gleichzeitig im Kontext einer sich laufend fortschreibenden, kanonisierten US-amerikanischen Filmgeschichte.

Der im produktiven Aufeinandertreffen der Bilder entstehende Überschuss kann also ein Publikum adressieren, es gleichzeitig aber auch erschaffen; er dient der Situierung von Film und Filmemacher:in in einem filmhistorischen Diskurs, er schafft Analogien,

191 Ein Ausschnitt aus dem Interview des American Film Institute mit Martin Scorsese ist einsehbar unter: MARTIN SCORSESE ON GOODFELLAS & THE GREAT TRAIN ROBBERY, in: *ajlpicture*, YouTube, 2013.

produziert Kontinuitäten, Genealogien, die es für die Filminformierten zu entschlüsseln gibt, er kann aber auch im weiteren Sinne ein Argument über Männlichkeit beinhalten, das sich in den sich aktualisierenden Männlichkeitsentwürfen von einem Bild zum nächsten artikuliert. Entscheidend ist hier jedoch, dass dieses Argument über Männlichkeit ebenso in Relation zu Narration und Charakter steht wie zu der Repräsentation des Körpers im Bild; die Wiederaufführung, die dieses Argument in der Geste des Zitierens hervorbringt, jedoch ein *ästhetisches* Phänomen darstellt, dem hier Aufmerksamkeit zu widmen ist. Wie das folgende Beispiel verdeutlicht, produzieren diese Momente an der Intersektion von maskuliner Ästhetik und Hommage/Zitat mitunter auch »narrative Abkürzungen«, die für die Artikulation filmischer Männlichkeit wesentlich sind.

In ihren Betrachtungen des Sylvester Stallone-Starvehikels *COBRA* (1986, George P. Cosmatos) unterziehen Eric Lichtenfeld¹⁹² und Scott Higgins¹⁹³ den vorangestellten Prolog des Films einer Analyse, die sich als transparente Lektüre bezeichnen ließe, und spüren dessen Bezugnahme auf das *DIRTY HARRY*-Sequel *MAGNUM FORCE* (1973, Ted Post) nach. Lichtenfeld bemerkt, dass

»[j]ust as Cobra's weapons recall Harry's Magnum, the main title sequence of *Cobra* echoes that of *Magnum Force*, in which the camera gradually pushes in on a profile of the Magnum until the gun turns on the audience, and, from offscreen, Clint Eastwood recites an abbreviated version of Dirty Harry's »Do I feel lucky?« speech.«¹⁹⁴

Abb. 2: Introszenen *MAGNUM FORCE* (1973) (oben), *COBRA* (1986) (unten)



Quelle: Stills aus *MAGNUM FORCE* (*DIRTY HARRY II – CALLAHAN*, 1973). Blu-ray, Warner Home Video, 2008 (oben); Stills aus *COBRA* (*DIE CITY-COBRA*, 1986). Blu-ray, Warner Home Video, 2012 (unten).

192 Eric Lichtenfeld, *Action speaks Louder, Violence, Spectacle, and the American Action Movie*, New York: Fredrick A. Praeger 2004.

193 Scott Higgins, Logic is the Cure, Meet the Disease: The Melos of Cobra, in: Chris Holmlund (Hg.), *The Ultimate Stallone Reader. Sylvester Stallone as star, icon, auteur*. New York: Wallflower 2015, S. 53–74.

194 Lichtenfeld, *Action speaks Louder*, S. 73

Sowohl Marion ›Cobra‹ Cobretti (Stallone) als auch ›Dirty‹ Harry Callahan (Clint Eastwood) stünden in der Actionfilmtradition des urbanen Vigilanten, »but if Harry is its archetype, then Cobra is its apotheosis«. ¹⁹⁵ Higgins setzt in »The Melos of Cobra« an dieser Beobachtung an und stellt fest, dass in der extrem kondensierten narrativen Struktur des Films »each scene functions like a module, plugged in as a generic marker«. ¹⁹⁶

Stallone's action plot is an assembly of situations and genre conventions that he has stripped of complexity and amplified with moral polarisation. Viewing *Cobra* in this light helps illuminate its debt to the *Dirty Harry* franchise. ¹⁹⁷

So wurde nicht nur die Rolle des Partners des jeweiligen Titelhelden (Chico Gonzalez/ Tony Gonzales) in beiden Filmen mit Reni Santoni besetzt. »More bizarrely, Andrew Robinson, who played Scorpio, the serial killer in the original film, appears as Detective Monte, Cobra's maniacally shrill superior on the force«. ¹⁹⁸ Die sich in einzelnen Szenen zu erkennen gebende »homage to Eastwood's franchise«, und diese Feststellung ist entscheidend, »is not merely window dressing; it allows shortcuts in storytelling«. ¹⁹⁹ Anhand der Analyse zweier Szenen demonstriert Higgins, wie COBRA interpersonelle Dynamiken, die über den Verlauf der Narration von DIRTY HARRY sukzessive entwickelt werden, von Anfang an als gegeben voraussetzt. Beide Szenen sind für die Plotentwicklung nahezu ohne Bedeutung, vielmehr geht es in ihnen jeweils darum, den unkonventionell agierenden Protagonisten gegen seine vorschriftshörigen Vorgesetzten zu kontrastieren. Higgins' Beobachtung, dass COBRA mit diesen unterschiedlich gelagerten Bezugnahmen auf MAGNUM FORCE narrative Abkürzungen nimmt, ist korrekt, dies hat jedoch weitreichendere Folgen. Wenn Higgins später feststellt, dass »[i]t is as though Stallone has filtered [*Cobra's*] love story through *Dirty Harry's* vision of detached and insulated masculinity«, ist dies als ein Hinweis darauf zu verstehen, dass COBRA nicht nur seinen Plot abkürzt, sondern in diesen Abkürzungen auch Artikulationen von Männlichkeit eingeschrieben sind, die sich von einem Film auf den nächsten übertragen. Die zitierende Wiederaufführung der Titelsequenz von MAGNUM FORCE zu Beginn von COBRA enthält in diesem Sinne auch die zitierende, aktualisierte Wiederaufführung der spezifischen, von DIRTY HARRY (1971, Don Siegel) medial artikulierten Definition von Männlichkeit. Der von Sylvester Stallone dargestellte ›urbane Vigilant‹ mit Polizeimarke überführt damit »*Dirty Harry's* vision of detached and insulated masculinity« ²⁰⁰ der 1970er Jahre in einen ikonischen, undurchdringlichen »well-insulated, well-armed Stallone« ²⁰¹ der 1980er, oder anders gesagt: COBRA remedialisiert den Protagonisten der DIRTY HARRY-Reihe als *Hard Body*. ²⁰² Damit dies gelingen

195 Ebd.

196 Higgins, *Melos of Cobra*, S. 61.

197 Ebd.

198 Ebd., S. 60.

199 Beide ebd.

200 Ebd.

201 Lichtenfeld, *Action speaks Louder*, S. 77.

202 Vgl. Susan Jeffords, *Hard Bodies. Hollywood Masculinity in the Reagan Era*, New Brunswick: Rutgers University Press 1993.

kann, reicht es nicht, Clint Eastwood durch Sylvester Stallone zu ersetzen. Stattdessen nutzt COBRA beginnend mit der MAGNUM FORCE wiederaufführenden Prä-Titelsequenz kontinuierlich die Eastwood-Filme (deren Besetzung, Mise-en-Scène, interpersonelle Dynamiken, etc.) als Abkürzung und arbeitet auf diese Weise einer in Ästhetik und narrative Strukturen hinein verlagerten Artikulation von Männlichkeit zu, die nicht von Repräsentationen des Körpers abhängig sind. Die beiden Titelsequenzen mit ihren gleichermaßen fetischisierenden Nahaufnahmen von und eleganten Schwenks um die phallischen Handfeuerwaffen (Abb. 2), die an die Stelle ihrer Träger treten, liefern in dieser Hinsicht das deutlichste Beispiel einer ›maskulinen Ästhetik‹, die, wie Bruzzi es beschreibt, *Männlichkeit* – nicht Männer – evoziert und viszeral erfahrbar macht. In diesem konkreten Beispiel wird jedoch deutlich, dass es sich bei dem erneuten Aufgreifen einer spezifischen filmästhetischen Strategie, die sich mit Bruzzi dem ›Men's Cinema‹ zuordnen lässt, nicht grundsätzlich um eine ›abstrakte Idee von Männlichkeit‹ handelt, sondern diesen Ästhetiken mitunter eine sehr konkrete Definition von Maskulinität eingeschrieben ist, die zum Bezugspunkt eines wiederaufführenden ›refinement‹ wird. So wie sich, mit Bolter und Grusin, Medien immer auf andere Medien beziehen, sind auch die in Filmbilder eingeschriebenen ästhetischen Evokationen von Männlichkeit(en) nicht isoliert voneinander zu denken. Sie treten in komplexe Relationalitätsgefüge ein, in denen sie sich gegenseitig zitieren, kommentieren, transformieren, parodieren, wiederaufführen und sich auf diese Weise fortschreiben. Vor diesem Hintergrund scheint es sinnvoll, narrative Abkürzungen, wie Lichtenfeld und Higgins sie in COBRA bemerken, über ihre schlichte Plotfunktion hinaus ernst zu nehmen, anstatt sie lediglich als Gimmicks zu betrachten, als ironisches Spiel mit Vorwissen, mit dem einem eingeweihten Teil des Publikums eine Freude gemacht werden soll. Produktiver scheint es, in einer intensiven Lektüre, wie Andrea Seier sie an JACKIE BROWN praktiziert, die vom Film entworfenen Referenzsysteme zu decodieren, den ausgelegten Spuren nachzugehen und die in der Ästhetik verborgenen Bezugspunkte ins Sichtbare zu holen, ohne die eine Relationalität nicht beschreibbar ist. In Anlehnung an Frank Kelleter und Kathleen Lookock möchte ich diese sich in performativen Prozessen des zitierenden Wiederaufführens ästhetischer Strukturen konstituierende Praxis des Transfers als *ästhetisches Remaking* bezeichnen.²⁰³

In »Hollywood Remaking as Second-Order Serialization« betrachten Kelleter und Lookock die medienspezifische Praxis des »cinematic remaking« als Praxis serieller Selbstbeobachtung vor dem Hintergrund der »self-reflexive historicity of its formats in Hollywood cinema«.²⁰⁴ Unter *cinematic remaking* versammeln sie in diesem Sinne unterschiedliche Formen der narrativen Bezugnahme innerhalb serieller Relationen, wie sie sich in Sequels, Prequels oder Remakes darstellen. *Ästhetisches Remaking*, die Praxis der zitierenden Wiederaufführung einer spezifischen ästhetischen Struktur, soll vor diesem Hintergrund als Übertragung dieser Praxis von Narration auf Ästhetik, von Inhalt auf Form, verstanden werden. Anders als im Sequel oder Remake werden in der Praxis des ästhetischen Remakings nicht Geschichten weiter- bzw. neuerzählt,

203 Vgl. Frank Kelleter, Kathleen Lookock, Hollywood Remaking as Second-Order Serialization, in: *Media of Serial Narrative*, Columbus: Ohio State University Press 2017, S. 125–147.

204 Ebd., S. 126.

sondern spezifische ästhetische Strategien wie Bildkompositionen, Montageformen, Kameraoperationen, Ton-/Musikeinsatz etc. remobilisiert, die eine Beziehung zwischen Referenzfilm bzw. Prototyp²⁰⁵ und Remake bzw. ›Zitat‹ herstellen und thematisieren. Gemeinsamer Hintergrund ist die Annahme eines selbstreflexiven Bewusstseins Hollywoods und seiner Formate für die eigene Historizität. Dieses zeigt sich jedoch, das ist der entscheidende Unterschied, nicht lediglich in einem Wissen um fortzuschreibende Narrationen, sondern eben spezifische ästhetische Eigenheiten der Darreichung des Inhalts, die sich als Filmstil fassen lassen. Ich möchte an dieser Stelle auf das zuvor beschriebene Beispiel des Bungeesprungs von Kameramann Trent Opaloch in *CAPTAIN AMERICA: CIVIL WAR* zurückkommen. Der von Opaloch aus Verfolgerperspektive gefilmte Tracking Shot im freien Fall ist in der Ästhetik des Actionkinos kein Einzelfall, sondern deutet gewissermaßen darauf hin, dass auch ästhetische Remakes mit Kelleter/Lock als Serialisierung zweiter Ordnung verstanden werden können. Ihm voraus geht eine vergleichbare Einstellung in *THE BOURNE ULTIMATUM* (2007, Paul Greengrass), die Kameramann Oliver Wood *on location* ohne Greenscreen bzw. CGI-Unterstützung gefilmt hat, wenn auch über weitaus kürzere Distanz (im Film selbst ist diese Einstellung weniger als eine Sekunde lang zu sehen). Ein Jahr nach *CIVIL WAR* filmte Barry Peterson einen vergleichbaren Sprung für *THE SPY WHO DUMPED ME* (2018, Susanna Fogel), in seiner Version wird jedoch nicht unmittelbar nach der Landung geschnitten und in eine andere Perspektive gewechselt. Stattdessen folgt die Kamera dem Verfolgten vom Balkon bis auf die Straße und landet sanft neben ihm. Diese Liste ließe sich in beide Richtungen fortsetzen, an diesen drei Beispielen wird jedoch bereits deutlich, dass diese spezifische Form der Inszenierung eines bestimmten Bildmotivs in ihrer Wiederholung eine für Serien typische Steigerungsdramatik bzw. Überbietungslogik ausbildet.²⁰⁶ Gleichzeitig kann sie als ein Beispiel dafür gelten, wie Filmemacher:innen der »challenge of innovative reproduction«²⁰⁷ nicht nur narrativ, sondern auch ästhetisch entgegneten. Hollywood kennt seine Geschichten sehr genau und greift auf seinen Fundus nicht nur in den iterativen Formaten des seriellen Erzählens ständig aufs Neue zu. Ebenso sind es spezifische filmstilistische Operationen, die zitierend wiederaufgeführt, dabei jedoch mit neuem Inhalt befüllt werden. Die *THE GRADUATE* imitierende Einstellung von *JACKIE BROWN* auf dem Laufband am LAX oder die Wiederaufführung von *MAGNUM FORCE* in der Prä-Titelsequenz von *COBRA* sollen vor diesem Hintergrund als Instanzen ästhetischen Remakings verstanden werden. In diesem Sinne werden auch die von Bruzzi identifizierten filmstilistischen Eigenheiten des ›Men's Cinema‹ erst als Effekte einer wiederholten zitierenden Wiederaufführung erkennbar. Die Wiederholung ermöglicht es diesen ästhetischen Aufführungen, als Signifikanten für ›symbolische Männlichkeit‹ wahrgenommen zu werden. Als Resultat

205 Zum Begriff des Prototyps in der Genretheorie vgl. Jörg Schweinitz, ›Genre‹ und lebendiges Genrebewußtsein. Geschichte eines Begriffs und Probleme seiner Konzeptualisierung in der Filmwissenschaft, in: *Montage AV*, 3/2/1994, S. 99–118.

206 Vgl. Andreas Jahn-Sudmann, Frank Kelleter, Die Dynamik serieller Überbietung und das Konzept des Quality-TV, in: Frank Kelleter (Hg.), *Populäre Serialität. Narration – Evolution – Distinktion*, Bielefeld: transcript 2012, S. 205–224.

207 Kelleter/Lock, *Hollywood Remaking*, S. 126.

der zitierenden Wiederaufführung einer Ästhetik werden auch die ihr eingeschriebenen Diskurse zu einer Neuvorlage gebracht. Im folgenden Teil werde ich die Funktionsweise dieses Prinzips anhand von IRON MAN und IRON MAN 2 demonstrieren.

