

Ausblick: Was ist der Superheld:innenfilm?

Das Kino (und Fernsehen) um Live Action Superheld:innen ist inklusiver geworden als es dies noch vor zehn Jahren, der Zeit der Avengers als ›Gruppenbild mit Dame‹, der Fall war. Die Abbildungen, mit denen das MCU im Katalog der Streamingplattform Disney+ beworben wird, sprechen dies in ihrer Sprache deutlich aus. Unmittelbar nach dem Start der Plattform in Deutschland im März 2020 bilden die farbentsättigten Porträts der cis-männlich-weißen Avengers das Zentrum und nehmen den meisten Raum ein, das einzige weibliche Mitglied und der einzige Schwarze – Black Widow und Nick Fury – sind in der Anordnung buchstäblich marginalisiert, an die Ränder gedrängt. Die Bannergrafik wurde kurz nach Beginn der vierten Phase durch ein neues Motiv ersetzt, das die vielfältige Repräsentation im ›neuen MCU‹ in den Fokus rückt. Im Zentrum der deutlich farbenfroheren Abbildung steht der neue, Schwarze Captain America Sam Wilson, mit Shang-Chi (Simu Liu) und Shuri stehen zwei People of Color im Vordergrund. Registriert man den in zahlreichen Varianten existierenden Loki als genderfluid, ist das Genderverhältnis der übrigen Figuren paritätisch. Von den Gründungsmitgliedern der Avengers ist nur noch Thor im Bild, dieses Mal steht er ganz am Rand. Diversere Repräsentation auf der Leinwand bzw. dem Bildschirm ist aber nicht der einzige Unterschied zwischen den Filmen der 2000er und der frühen 2020er Jahre, diese finden sich auf inhaltlicher, ästhetischer und struktureller Ebene. In diesem Sinne geht es bei dem Unterschied zwischen ›Superheldenfilm‹ und ›Superheld:innenfilm‹ tatsächlich um mehr als Sichtbarmachung durch inklusive Sprachpraxis, es handelt sich hierbei um unterschiedliche Entwicklungsstufen des Genres (Abb. 41).

Genrebegriffe dienten ursprünglich der Kommunikation der Filmstudios mit ihrem Zielpublikum, indem Sie auf konventionalisierte Strukturen, Standardsituationen und weitere zu erwartende Charakteristika eines Medientexts hinweisen. Die deutschsprachige Genretheorie tendiert auch deshalb inzwischen dahin, Genre als Diskurs zu verstehen.¹ Essenzialisierende Genredefinitionen sehen sich dementsprechend häufig der Kritik ausgesetzt. So weist Andreas Rauscher bereits während der ersten Phase des

¹ Vgl. Marcus Stiglegger, Genrediskurs, in: ders. (Hg.), *Handbuch Filmgenre. Geschichte – Ästhetik – Theorie*, Wiesbaden: Springer VS 2020, S. 3–17.

MCU auf die mangelnde Flexibilität von Peter Coogans Definition des Superhelden-genres auf der Basis des ›Mission/Kräfte/Identität-Schemas hin.² 2018 macht Coogan eine entscheidende Ergänzung zu seiner nichtsdestoweniger einschlägig gewordenen Definition, in der er zwischen ›female Superhero‹ und ›Superheroine‹ unterscheidet. In dieser Unterscheidung denotiert ›female Superhero‹ eine weibliche Figur in einem weiterhin von maskulin konnotierten Konventionen (z.B. der *Heldenreise*) strukturierten Genre. Die ›Superheroine‹ hingegen ist antinormativ, »she challenges both the classical monomyth of the hero's journey and the American monomyth of the adventure cycle«.³

Abb. 41: Das MCU vor und nach seiner Diversifizierung: Top-Banner der MCU-Sektion auf der Streamingplattform Disney+ im Jahr 2020 (oben) und 2022 (unten).



Quelle: Screenshots Disney+.

Bei der Ergänzung des ›superhero genre‹ um das ›superheroine subgenre‹ ginge es nicht mehr um Macht und Verantwortung, sondern um Liebe und Integration, schwesterliche Solidarität und »rites of order«.⁴ Mit der Abkehr des Plots von den Strukturen der Heldenreise und seiner Zentrierung um Heilung und Reintegration wendet sich beispielsweise *BLACK WIDOW* so sehr von den Konventionen des männlich zentrierten *Superhero Genre* ab, dass die Titelfigur des Films mit Coogan weniger als ›female superhero‹ denn als ›superheroine‹ zu verstehen ist.⁵

2 Vgl. Andreas Rauscher, Avengers Assemblage. Genre Settings und Worldbuilding in den Marvel-Filmen, in: *Rabbit Eye – Zeitschrift für Filmforschung*, Nr. 6, 2014, S. 68–83, bezogen auf Peter Coogan, Die Definition des Superhelden, in: Lukas Etter, Thomas Nehrlich, Joanna Nowotny (Hg.), *Reader Superhelden. Theorie – Geschichte – Medien*. Bielefeld: transcript 2018.

3 Peter Coogan, *Wonder Woman*, S. 5.

4 Ebd.

5 Ebd.

Coogans Unterscheidung entlang binärer Geschlechterdifferenz zieht bekannte Probleme nach sich, dennoch sind seine Beobachtungen über die von Wonder Woman angestoßene Expansion des *Superhero Genre* deswegen nicht grundsätzlich kompromittiert. Ich will diese zum Anlass nehmen, um einen kurzen Ausblick in Form einiger Thesen über den zeitgenössischen Superheld:innenfilm in Abgrenzung zum Superheldenfilm zu formulieren, in denen ich den in dieser Untersuchung streng auf das MCU gerichteten Blick ausweite. In diesen Thesen geht es mir nicht darum, auf einer essentialistischen Definition eines neuen Subgenre zu enden. Ich verstehе diese Thesen als Schnappschüsse, als Momentaufnahmen laufender Prozesse und Entwicklungen, die sich über den Verlauf der vierten Phase im *Marvel Cinematic Universe* beobachten lassen, aber auch in den zahlreichen nicht von Marvel Studios produzierten Filmen und Serien, die mit diesen gemeinsam das für die ersten zwei Jahrzehnte des 21. Jahrhunderts dominante Hollywood-Genre konstituieren. Der Blick über die Grenzen der Marvel-Franchise hinaus offenbart die Vielfalt, mit der die im MCU beobachteten Aspekte sich auch in Genre-einträgen anderer Studios finden lassen. Der Umstand, dass »many of the live action storylines are adapted from comic books that appeared at different points in the genre's cycle in print, means that the films can occupy different genre phases simultaneously«,⁶ was auch bedeuten kann, dass die Fortschrittllichkeit bezüglich kultureller Repräsentation variiert. Es werden auch Widerstände deutlich, die erkennen lassen, dass die Erfüllung der Forderungen nach vielfältiger Repräsentation allein noch kein belastbares Geschäftsmodell bildet und das Genre nach wie vor politisch umkämpft bleibt.

1 Dezentralisierung des ›klassischen Superhelden‹

Der Begriff Superheld:innenfilm bezieht sich nicht allein auf Variabilität des Geschlechts der Titelfiguren, er ist gleichbedeutend mit der Dezentralisierung des ›klassischen Superhelden‹, der hier nicht mehr, wie im Superheldenfilm (bzw. Superheldengenre), den unmarkierten, unsichtbaren Standard im narrativen Fokus konstituiert. Diese Dezentralisierung weißer Cisheteromännlichkeit wird von den Filmen in Emanzipationsnarrativen thematisiert, wie z.B. in CAPTAIN MARVEL oder BIRDS OF PREY (AND THE FANTABULOUS EMANCIPATION OF ONE HARLEY QUINN) (2020, Cathy Yan). Sie umfasst auch die von Brown bereits für die Marvel Comics konstatierte Ersetzung von traditionell cisheteromännlich-weißen ›legacy heroes‹. So überreicht Steve Rogers nach seinem Eintritt in den Ruhestand in AVENGERS: ENDGAME seinen Schild an den Schwarzen Sam Wilson und überträgt ihm damit auch die Identität der Nationalikone Captain America. In HAWKEYE tritt die 22-jährige Kate Bishop die Nachfolge des gleichnamigen Avengers-Bogenschützen an, der als Folge seiner zahlreichen Kampfeinsätze inzwischen auf ein Hörgerät angewiesen ist. Nachdem Donnergott Thor in AVENGERS: ENDGAME die Thronherrschaft über New Asgard an eine queere Woman of Color abgetreten hat, wird in THOR: LOVE AND THUNDER (2022, Taika Waititi) seine ehemalige Love Interest, Jane Foster (Natalie Portman) von dessen phallischem Hammer Mjolnir als würdige Trägerin auserkoren und

⁶ Brown, *The Modern Superhero*, S. 7.

tritt an seine Stelle (wenn auch nur vorübergehend). Das Ende des Films zeigt den trinkenden, streitlustigen Donnergott als fürsorglichen, alleinerziehenden Vater einer Ziehtochter. *SHE-HULK: ATTORNEY AT LAW* erzählt die Geschichte der Cousine von Bruce Banner/Hulk, die sich als Anwältin täglich mit sexistischen Anfeindungen auseinandersetzen muss und daher, anders als ihr Cousin, ihre Wutausbrüche und die damit einhergehenden Kräfte von Beginn an zu kontrollieren weiß. *MOON KNIGHT* (2022, Doug Moench) setzt den narrativen Fokus auf ägyptische Mythologie, Ms. MARVEL perspektiviert muslimisches Familienleben in den USA. Cisheteromännlich-weiße Superhelden wie Spider-Man, Doctor Strange, Morbius oder Batman spielen in den Veröffentlichungsplänen der Studios nach wie vor auch finanziell eine Rolle, doch sie sind längst nicht mehr der Standard, vor dem ›Abweichungen‹ als solche registrieren. Beschreibt Coogan ›Superheroine‹ als dem Superheldengenre untergeordnet (›subgenre‹), hat sich dieses Verhältnis nun verschoben. Der um den klassischen Superhelden zentrierte Superheldenfilm ist gegenwärtig nicht mehr der Standard, sondern eine Alternative im Möglichkeitsraum des Superheld:innenfilms.

2 Die Grenzen der Zielgruppenexpansion

Von der Auswahl von *IRON MAN* als erster Marvel Studios-Eigenproduktion auf Grundlage von Fokusgruppenbefragungen unter männlichen Schulkindern⁷ über die folgenden Dispute um das Fehlen weiblicher Marvel-Charaktere in den die Filme begleitenden Merchandiseangeboten⁸ bis hin zu den unter dem Schlagwort des Kulturkampfes versammelten antifeministischen Ressentiments männlicher »toxic geeks«⁹ aus dem Alt-Right-Spektrum deutet einiges aus unterschiedlichen Richtungen darauf hin, dass es einmal eine Konzeptionierung von Marvel als Disneys Marke ›für die Jungs‹ gegeben hat,¹⁰ diese aber nicht eingelöst worden ist. So wurde bereits im Zuge des Überraschungserfolges von *GUARDIANS OF THE GALAXY* nicht nur entlang der Frage des verfügbaren Spielzeugs darauf hingewiesen, dass Marvel inzwischen auch bei weiblichen Personen eine durchaus beliebte Marke ist.¹¹ Filme wie *WONDER WOMAN* (2017, Patty Jenkins), *CAPTAIN MARVEL* oder *BIRDS OF PREY* haben dieses Marktsegment mit großem finanziellen Erfolg angesteuert und die von Victoria Alonso wiederholt angeprangerte These der Studio Exe-

7 Vgl. Fritz, *The Big Picture*, S. 63.

8 Vgl. Rebecca Pahle, GotG Fans With Money to Spend Ask #WheresGamora In The Official Merchandise, in: *The Mary Sue*, 7. August 2014, themarysue.com; Sam Meggs, Disappointed, But Not Surprised: Disney Excludes Black Widow From *Avengers: Age of Ultron* Merch, in: *The Mary Sue*, 21. April 2015, themarysue.com; Joanna Robinson, Why Is Scarlett Johansson Missing from the *Avengers* Merchandise?, in: *Vanity Fair*, 21. April 2015, vanityfair.com.

9 Salter/Blodgett, *Toxic Geek Masculinity*; vgl. Proctor/Kies, On toxic fan practices and the new culture wars.

10 Vgl. Annie N. Mouse, Invisible Women: Why Marvel's Gamora & Black Widow Were Missing From Merchandise, And What We Can Do About It, in: *The Mary Sue*, 7. April 2015, themarysue.com.

11 Bim Adewunmi, Why do women love *Guardians of the Galaxy*?, in: *The Guardian*, 5. August 2014, theguardian.com.

cutives, »a woman-led film will never open«,¹² falsifiziert. BLACK PANTHER und, wenn auch eingeschränkt durch die Bedingungen eines Kinostarts mitten in einer Pandemie, SHANG-CHI AND THE LEGEND OF THE TEN RINGS konnten dies für PoC-Ensembles wiederholen.¹³ Der Begriff des Superheld:innenfilms impliziert damit nicht nur einen von den Filmen selbst inhaltlich reflektierten soziokulturellen Wandel, sondern auch eine von diesem informierte und motivierte Marktexpansion. Das Phänomen des inklusiven Superheld:innenfilms kann damit auch als ein direkter Effekt eines industrielldenen Vorstoßes in Richtung Diversität bezeichnet werden, der nicht nur auf Repräsentation im Content bezogen ist, sondern auch eine personalpolitische Dimension beinhaltet. Es ist eingebettet in eine transaktionale Begehrungsökonomie, in der kulturelle Visibilität und diverse Repräsentation in direkter Korrelation mit einem Marktwert stehen.

Dies bedeutet jedoch keineswegs, dass diverse Repräsentation mit einem automatischen Kassenerfolg gleichzusetzen ist. So konnte DC Films zwar mit WONDER WOMAN einen für das Genre wegweisenden Box Office-Hit landen, konnte diesen Erfolg jedoch mit dem in der Pandemie zeitgleich in Kinos und auf HBO Max veröffentlichten Sequel WONDER WOMAN 1984 (2020, Patty Jenkins) nicht wiederholen. Kurz nach dem Merger von WarnerMedia und Discovery im April 2022 folgten personelle Umbesetzungen in der Führungsetage von Warner Bros. Pictures. Für viel Erstaunen sorgte eine der ersten Amtshandlungen, das bereits in der Postproduktion befindliche BATMAN-Spin-off BATGIRL von den Veröffentlichungslisten zu streichen. Obwohl der für ca. 80 Millionen US-Dollar für HBO Max produzierte Film, in dem mit Leslie Grace eine Woman of Color die Titelrolle spielt, im Vorfeld viel Aufmerksamkeit erhalten hat, schien es offenbar rentabler, die Produktion zu stoppen, den Film zu vernichten und die entstandenen Kosten steuerlich abzuschreiben.¹⁴

Eine noch größere Überraschung für DC Films, inzwischen in DC Studios umbenannt, dürfte der kommerzielle Flop des Dwayne »The Rock« Johnson-Starvehikels BLACK ADAM gewesen sein, dessen hochgesteckte Erwartungen auf ein ernüchterndes weltweites Gesamteinspielergebnis trafen. BLACK ADAM kann als ein gelungener Versuch betrachtet werden, die von Marvel und dem MCU etablierte narrative und ästhetische Formel möglichst originalgetreu zu appropriieren und sich nach dem Vorbild von BLACK PANTHER zu neokolonialen Politiken im Nahen Osten und Nordafrika zu positionieren. Am Ende des Tages konnte jedoch nicht einmal die angedeutete (und kurz darauf wieder revidierte) Rückkehr von Henry Cavill als Superman in der Post-Credit-Szene des Films das Publikum zum Ticketkauf bewegen. Der seit 2014 in Entwicklung befindliche und für ein geschätztes Budget zwischen 190 und 260 Millionen US-Dollar (vor Marketingkosten) produzierte Film setzte weltweit nur 393 Millionen

¹² Tartaglione, Marvel's Victoria Alonso Debuts ›What If...?‹

¹³ Mit einem weltweiten Einspielergebnis von 432 Millionen US-Dollar blieb SHANG-CHI zwar deutlich unter dem durchschnittlichen Einspielergebnis der Phase 3-Filme, nichtsdestoweniger war der Film für kurze Zeit »the highest-grossing movie of the COVID era in North America«; Tyler Aquilina, Shang-Chi passes Black Widow to become highest-grossing movie since the pandemic began, in: *Entertainment Weekly*, 25. September 2021, ew.com.

¹⁴ Vgl. Aaron Couch, Behind the Cancellation of ›Batgirl‹, in: *The Hollywood Reporter*, 3. August 2022, hollywoodreporter.com.

US-Dollar um.¹⁵ Im November 2022 wurde mit James Gunn und Peter Safran eine neue Geschäftsführung für DC Studios eingesetzt, mit dem Auftrag, einen Zehn-Jahres-Plan für ein DC Universe nach dem Vorbild des MCU zu entwerfen. Diesem fiel zuerst der von Patty Jenkins entwickelte dritte WONDER WOMAN-Film zum Opfer.¹⁶

All diese Beispiele in ihrem Gelingen und Scheitern auf den Faktor Diversität als Zünglein an der Waage herunterzubrechen, lässt eine Reihe von weiteren möglichen Faktoren (wie z.B. die immer wieder beschworene *superhero fatigue*, Marktübersättigung, mediale Konkurrenz um Bildschirmzeit, sinkende Kinoumsätze im Allgemeinen) außer Acht. Sicher festhalten lässt sich, dass Superheld:innenfilme der Gegenwart ein deutlich heterogeneres Publikum adressieren als es zur Zeit der Fokusgruppenbefragungen der Fall war, die zur Produktion von IRON MAN geführt haben. Die im Vergleich zu Phase 3 sichtbar gesunkenen Ticketumsätze der Phase 4-Filme können aber möglicherweise als ein Hinweis darauf verstanden werden, dass die Diversifizierung der Filme (und Serien) einen Verlust an universeller Zugkraft nach sich gezogen hat. Bereits 2012 weist Andreas Rauscher auf die »ästhetische Patchwork-Struktur«¹⁷ hin, mit der das Superheldengenre verschiedene Genre-Settings integriert, und entwirft dafür die Analogie des Freizeitparks. In diesem stehen thematisch heterogene Fahrgeschäfte und Attraktionen gleichberechtigt nebeneinander, so wie die einzelnen Mitglieder der Avengers mit unterschiedlichen Genrekonventionen assoziiert sind.¹⁸ Etwas mehr als zehn Jahre nach Erscheinen seines Artikels ist dieser Freizeitpark, um in Rauschers Analogie zu bleiben, auf eine solche Größe angewachsen, dass seine Besucher:innen sehr genau selektieren, in welche Fahrgeschäften sie ihr Engagement investieren wollen. Mit der Diversifizierung der Filme und Serien hat sich, so könnte eine These lauten, das Publikum der Filme möglicherweise in Summe vergrößert, aber statt einer Konsolidierung ist eine Ausdifferenzierung zu beobachten. Das Publikum wird wählerischer.

3 Performative Gender-/Sexualitätspolitiken

Die Inszenierung von Tony Stark als hypermaskuline James Bond-Fantasie in IRON MAN legt den Grundstein zu einer Konstruktion des MCU als idealtypisch heteronormativ, inklusive der hierzu gehörigen Ausschlüsse – hier in Form eines gleichzeitig homo- und transphoben Witzes, mit dem Stark Colonel Rhodes bloßzustellen versucht. Bis zu Regisseur Joe Russos Cameoauftritt als namenloser homosexueller Teilnehmer einer Selbsthilfegruppe in AVENGERS: ENDGAME ist Homosexualität im MCU ohne Repräsentation. Sexuelles Begehrten außerhalb der Heteronorm verlagert sich in die Rezeptionspraxis des *queer reading*, wurde aber lange Zeit nicht aktualisiert, weswegen sich Marvel Studios insbesondere, aber nicht nur, bezüglich der intimen Freundschaft zwischen Steve Rogers

¹⁵ Vgl. Rebecca Rubin, Box Office Bust: ›Black Adam‹ Faces Theatrical Losses, in: *Variety*, 5. Dezember 2022, variety.com.

¹⁶ Vgl. Mark Hughes, James Gunn, Peter Safran Named As New Heads Of DC Studios, in: *Forbes*, 25. Oktober 2022, forbes.com.

¹⁷ Rauscher, *Avengers Assemblage*, S. 77.

¹⁸ Vgl. ebd.

und Bucky Barnes im CAPTAIN AMERICA-Franchise wiederholt dem Vorwurf des Queerbaiting ausgesetzt sah.¹⁹ Während die Marvel Comics bereits seit den frühen 1990er Jahren LGBTQIA+-Charaktere in ihr Comic-Universum integrieren,²⁰ hängen die Filme des MCU diesbezüglich hinterher, insofern, so wird häufig bemerkt, Sexualität in ihnen ganz allgemein keine Rolle spiele:²¹ »Everyone is beautiful and no one is horny«.²² Ein gewisses Maß an Sexlosigkeit wird als grundsätzlich für das Genre des (männlichen) Superhelden betrachtet und lässt sich bis auf wenige Ausnahmen auch in den jüngeren Produktionen feststellen, die sich explizit an ein erwachsenes Publikum richten.²³ Mit Phase 4 scheint Marvel Studios den Vorsprung des Comicverlags bezüglich inklusiverer Repräsentation von sexueller Identität im Schnelldurchgang nachholen zu wollen. So sorgte ETERNALS mit einer gleichgeschlechtlichen onscreen-Beziehung zweier Men of Color (gespielt von Brian Tyree Henry und Haaz Sleiman) sowie der ersten (heterosexuellen), wenn auch immer noch vergleichsweise kurzen Sexszene im MCU für vorauseilende Schlagzeilen²⁴ und wurde in einigen Golfstaaten aufgrund deren restriktiver Gesetzgebung nicht gezeigt.²⁵ Obwohl Disney lange dafür bekannt war, Schnittauflagen für konservative Märkte ohne nennenswerten Widerstand zu erfüllen, weigerte sich der Konzern dieses Mal, die angemahnten Repräsentationen mann-männlichen Zusammenlebens zu entfernen. Die Implikation, dass Marvel Studios zwecks Erhaltung der Integrität ihrer LGBTQIA+-Charaktere auf Einnahmen in potentieller Millionenhöhe verzichtet, wurde insbesondere in sozialen Medien sehr wohlwollend zur Kenntnis genommen. Vor dem Hintergrund von Victoria Alonsos Bemerkung, Diversität und Inklusion nicht zu berücksichtigen sei gleichbedeutend mit dem bewussten Liegenlassen von herumliegendem Geld, kann dieser Verzicht auch als performative politische Geste gelesen werden. Der freiwillige Verzicht auf Mehreinnahmen wird aus diesem Winkel zu einem politischen Solidaritätsbekenntnis zu einer diskriminierten Bevölkerungsgruppe, die gleichzeitig auch

19 Vgl. Kat Quinn, Of Marvel and Queerbaiting, in: *Full Circle*, 1. Juni 2019, fullcirclecinema.com; Berry, Masterclass In Queerbaiting.

20 Vgl. Brown, *Panthers, Hulks and Ironhearts*, S. 5.

21 Vgl. David Ehrlich, ›Thor: Ragnarok‹ Proves that Sex Is Sorely Missing from the Marvel Cinematic Universe, in: *IndieWire*, 6. November 2017, indiewire.com; Glenn Miller, The strange sexless world of the Marvel Cinematic Universe, in: *My Little Underground. Tales of the past, present & future*, 22. August 2018, girm.wordpress.com.

22 RS Benedict, »Everyone is beautiful and no one is horny«, in: *Bloodknife*, 14. Februar 2021, blood-knife.com.

23 Beispielsweise die von sexuellem Innuendo durchzogenen Filme um DEADPOOL (2016, Tim Miller / 2019, David Leitch) oder die Transgression zum Programm erhebende Satire auf Superheldenfranchisen THE BOYS (2019–, Eric Kripke).

24 Vgl. Maggie Baska, Marvel's first big screen gay couple finally revealed in new footage of sci-fi epic Eternals, in: *PinkNews*, 4. Oktober 2021, pinknews.co.uk; Josh Kurp, ›Eternals‹ Has The First Sex Scene In The MCU, And People Have A Lot Of Thoughts On Whether It's Hot Or Awkward, in: *Uproxx*, 5. November 2021.

25 Nachdem sich Marvel Studios/Disney weigerte, eine Reihe der von der saudi-arabischen Regierung in Auftrag gegebenen Schnittauflagen zu erfüllen, erhielt der Film in Saudi-Arabien, Kuwait und Qatar keine Freigabe. In diesen drei Ländern werden Personen auf dem LGBTQIA+-Spektrum verfolgt, Homosexualität steht unter Strafe; vgl. O.A., Three Countries Ban ›Eternal‹ Over Gay Couple, in: *Al Bawaba*, 7. November 2021, albawaba.com.

ein klar identifiziertes Marktsegment konstituiert. Diese Entscheidung markiert insofern für Disney einen bedeutenden Schritt, als der Konzern in der Vergangenheit wiederholt durch die finanzielle Unterstützung politischer Kandidat:innen in die Kritik geraten ist, die sich für LGBTQIA+-feindliche Gesetzgebungen einsetzen.²⁶ Diese Ausrichtung ändert sich erst dann, als ca. 80.000 Mitarbeiter:innen des Disney-Konzerns massiven Druck auf die Konzernleitung ausüben, sich gegen das in Florida verabschiedete sogenannte »Don't say gay«-Gesetz zu positionieren. Der republikanische Gouverneur Floridas Ron DeSantis reagierte darauf, indem er Disney World in Orlando per Kongressbeschluss seinen Sonderstatus entzog, der den Konzern u.a. von der Beantragung von Baugenehmigungen, auch für infrastrukturelle Bauten, für das Freizeitparkgelände befreit hat.²⁷ Dass für Disney auf diesem Umweg das Bekenntnis zu Diversität nun doch von einem finanziellen zu einem politischen Anliegen geworden ist, kann als ironische Wendung betrachtet werden, vielleicht auch als eine Illustration des Redewendung *putting your money where your mouth is* (entspricht in etwa *den Worten Taten folgen lassen*). Dennoch geht es auch in diesem Fall unterm Rechnungsstrich um Steuererleichterungen für den größten privaten Arbeitgeber und Steuerzahler Floridas, wirtschaftliche Autonomie und mehr Geld, als die Filme des MCU allein jemals einspielen könnten. Vor diesem Hintergrund lässt sich auch der Umgang mit Schnittauflagen aus der Golf-Region als Rechenaufgabe verstehen.

So ist Saudi-Arabien zwar der derzeit am schnellsten wachsende west-asiatische Kinomarkt mit einem Gesamteinspielergebnis von 238 Millionen US-Dollar im Jahr 2021 (2020: 122 Millionen US-Dollar), Einspielergebnisse für US-amerikanische Produktionen übersteigen jedoch nur in seltenen Fällen die 1-Million-Dollar-Marke.²⁸ So kam THE SUICIDE SQUAD (2021, James Gunn) auf 2,4 Millionen (weltweit: 167 Millionen), THE BATMAN (2022, Matt Reeves) auf 9,7 Millionen (weltweit 735 Millionen), SPIDER-MAN: NO WAY HOME, in den USA der dritterfolgreichste Film der Filmgeschichte (803 Millionen), immerhin auf 5,2 Millionen US-Dollar (weltweit 1,9 Milliarden US-Dollar). Dies sind keine geringen Zahlen, sie bezeichnen jedoch einerseits die reinen Ticketumsätze vor Abzügen, andererseits relativieren sich diese sowohl im Vergleich zu den weltweiten Einspielergebnissen als auch zu den Kosten der internationalen Vermarktung der Filme, die im Fall von Blockbusterproduktionen häufig an die Höhe der Produktionskosten heranreichen. Vor diesem Hintergrund können die konservativ geschätzten 3 Millionen US-Dollar Ausfälle durch das Aufführungsverbot von ETERNALS in drei Golfstaaten als Abschreibung bzw. umgelagerte Werbekosten betrachtet werden. Das in Kauf genommene Aufführungsverbot kann somit als progressives Signal verstanden werden, gleichzeitig aber

-
- 26 Noch im Jahr 2020 unterstützte der Disney-Konzern republikanische Senatskandidat:innen mit mehr als 122.000 US-Dollar. Erst 2021 stellte der Konzern Parteidenden an Republikaner ein, die den Wahlsieg des 46. US-amerikanischen Präsidenten Joe Biden nicht anerkannten. Vgl. Steve Lemongello, Disney joins companies not contributing to Republicans who objected to Biden's win, in: *Orlando Sentinel*, 13. Januar 2021, orlandosentinel.com.
- 27 Eine Zusammenfassung des zum Zeitpunkt der Drucklegung andauernden Disputs zwischen DeSantis und Disney liefert Brooks Barnes in der *New York Times*: Brooks Barnes, DeSantis and Disney Clash Anew Over Florida Theme Park's Authority, in: *The New York Times*, 3. April 2023.
- 28 Vgl. Saudi Arabian Box Office Weekends for 2021, in: *Box Office Mojo*, 11. April 2022, boxofficemojo.com.

auch als Rahmen für die Selbstinszenierung von Marvel Studios/Disney als progressivem, LGBTQIA+-freundlichem Konzern, für relativ kleines Geld. In diesem Zusammenhang bemerkenswert ist, dass die Zahl der Negativschlagzeilen sehr überschaubar blieb, als Disney kurz darauf eine zensierte Fassung des Films für die Märkte Ägypten, Libanon, Jordanien und die Vereinten Arabischen Emirate anfertigte, die in für diese Territorien üblicher Weise um »any instances of intimacy, whether they be hetero or gay«²⁹ erleichtert wurden. In seinem mit Grafiken in Regenbogenfarben unterlegten Artikel in *The Direct* beschwichtigt Klein Felt seine Leser:innenschaft gerade zu und fordert indirekt dazu auf, die Social Media-Accounts ruhen zu lassen.³⁰

Auch LOKI gibt sich progressiv. Bereits im vorab auf Twitter veröffentlichten Promotionmaterial der für Disney+ produzierten Serie um Thors Halbbruder erschien das viel diskutierte Bild einer Akte über Loki Laufeyson, in der in der Zeile »Sex« der Eintrag »fluid« zu lesen ist. »Loki's fluidity isn't just some corporate attempt at corporate wokeness from Disney, it's a direct reference to both comic book lore and mythological history«,³¹ und bedeute, so Dais Johnston, einen wichtigen Moment für queere Repräsentation im MCU. In der Serie trifft der von Tom Hiddleston gespielte Loki auf Sylvie Laufeydottir (Sophia Di Martino), die zunächst seine Schwester zu sein scheint, sich jedoch als eine Variante seiner selbst aus einem anderen Universum zu erkennen gibt. An anderer Stelle gesteht Loki, immer schon »both genders« zugewandt gewesen zu sein. Die Idee, aus den disparaten, biologisch-geschlechtlich binärcodierten Instanzen ein und derselben Figur akkurate Repräsentationen von Genderfluidität oder Transidentität abzuleiten, ist verlockend.³² Bei allem ausgestellten guten Willen der Produzent:innen weist die Ausführung dieser Idee jedoch auf das reduktionistische Verständnis von *gender* hin, das in LOKI binär organisiert und gleichbedeutend mit *sex* ist. »I think that is best experienced in the show, as opposed to me, a cis straight white guy giving clunky answers about it«,³³ wird Headautor Michael Waldron zitiert, und seine performative Sorge scheint nicht unberechtigt. Denn auch wenn Johnston zuzustimmen ist, dass die aktuelle Serienrepräsentation der Figur deutlich näher an ihren Ursprüngen liegt als es in vorherigen MCU-Filmen der Fall war, und dies grundsätzlich zu begrüßen ist, offenbart sich in den Binarismen und Biologismen die von »cis straight white guy« Waldron befürchtete *clunkiness* bezüglich seiner Vorstellungen der Vielfältigkeit von Gender und Geschlecht. Vor diesem Hintergrund bleibt es beeindruckend, wie das MCU über elf Jahre und 23 Filme hinweg bis in die hintersten Winkel des Multiversums heteronormativ organisiert und um binäre Geschlechteropposition auf Grundlage eindeutiger Körpermerkmale strukturiert ist.

Auch wenn auf dieser eher anekdotischen Grundlage keine weitreichenden Schlüsse möglich sind, zeigt sich an diesem Beispiel dennoch, dass der Superheld:innenfilm

29 Klein Felt, Disney Removes Eternals Sex Scenes in International Markets, in: *The Direct*, 7. November 2021, thedirect.com.

30 »Some will look at this headline, see it as the House of Mouse caving into a certain part of the world, and take to their Twitter accounts. But that isn't necessarily the case here.«; Felt, Disney Removes Eternals Sex Scenes.

31 Dais Johnson, Is Loki Genderfluid?»It's always been there«, Tom Hiddleston tells Inverse, in: *Inverse*, 9. Juni 2021, [inverse.com](https://www.inverse.com).

32 Ebd.

33 Zit. nach ebd.

der Gegenwart längst nicht mehr nur als passives Objekt in die politisierte Affektrhetorik des Kulturkampfes *hineingezogen* und für diesen instrumentalisiert wird. Vielmehr wird an diesem, aber auch an weiteren aktuellen Beispielen deutlich, dass Medienproduzent:innen sich der politischen Funktion und Effekte ihrer Produkte bewusst geworden sind. Musste an den klassischen Superheldenfilm, hier als Beispiel die CAPTAIN AMERICA-Trilogie, eine queere Lektürepraxis herangetragen werden, um ein Queercoding der Figuren (intentional oder nicht ist hier unwesentlich) sichtbar werden zu lassen, das jedoch von den Filmen selbst in letzter Konsequenz nie eingelöst wird, wird queere Repräsentation in Phase 4 zu einem Selling Point, vor den sich das Studio schützend stellt, anstatt ihn wie bisher zu verleugnen. Review Bombings,³⁴ lange Zeit als Problemquelle wahrgenommen, werden inzwischen als das benannt, was sie sind: orchestrierte Aktionen rechter, überwiegend männlich-weißer Internettrolle, die auf dem Weg des kulturellen Diskurses eine politische Einflussnahme anstreben,³⁵ sie sind Teil der »Gefühlsarbeit des reflexiven Faschismus«.³⁶ In diesem Sinne überrascht es kaum, dass das der alternativen Rechten zugeordnete Medienoutlet *The Daily Wire* einen Videokommentar unter der tendenziösen Headline »Is Wokeness Killing The Marvel Franchise« veröffentlichte, der die konservativen Kritikpunkte an ETERNALS in zehn Minuten nahezu vollumfänglich artikuliert.³⁷ In diesem Zusammenhang wird das Gewicht der performativen Geste des Verzichts etwas deutlicher, denn es ist im Sinne eines *bigger pictures* auch eine Form des Widerstands Disneys gegen reaktionäre Kräfte im eigenen Land – auch wenn dieser Widerstand, wie der politische Kampf gegen DeSantis im Frühjahr 2023 zeigt, auf Geld und Macht hinausläuft.

Die Diversifizierung des Marvel-Portfolios ist damit im Sinne Victoria Alonsos nach wie vor in erster Linie ein fiskalisches Projekt, die von ihr nachrangig betrachtete soziopolitische bzw. kulturelle Komponente drängt sich jedoch mit jedem weiteren Diversifizierungsschritt mehr in den Vordergrund. Das einzukassierende »Geld auf dem Tisch« wird gegen die Ausfälle in einzelnen Märkten gegengerechnet, in der von den Ausfällen ermöglichten performativen politischen Geste scheint jedoch auch ein potentieller geldwertiger Vorteil lokalisiert zu sein. Dass sich aus der Bereitschaft, *auf Geld zu verzichten*, eine performative politische Geste ableiten lässt, zeigt jedoch, dass der zeitgenössische Diversifizierungsbemühungen repräsentierende Superheld:innenfilm seine politische Dimension nicht mehr nur »in Kauf nimmt«, sondern reflektiert.

³⁴ Vgl. Gelbert, *A History of Review Bombing*.

³⁵ Vgl. Corey Plante, »The Last Jedi« Rotten Tomatoes Hacker Targets »Black Panther«, in: *Inverse*, 1. Februar 2018, inverse.com; Dan Van Winkle, »Absurd Trolls Try to Tank Black Panther User Ratings: »Minorities ... Should Stay That Way««, in: *The Mary Sue*, 1. Februar 2018, themarysue.com.

³⁶ Vgl. Strick, *Rechte Gefühle*, S. 152.

³⁷ Vgl. Megan Basham, *Is WOKENESS KILLING THE MARVEL FRANCHISE?*, in: *The Daily Wire | YouTube*, 2021. Dies war nicht das erste Mal, dass Shapiro in einem von ihm produzierten Videoessay auf die Politiken von Marvel Studios zielt.

4 Hypermaskulinität / toxische Männlichkeit

Seit *SUPERMAN – THE MOVIE* zeichnet sich das Superheld:innenkino durch die extremen Fitnessregimes aus, denen sich die Schauspieler:innen vor Drehbeginn zu unterziehen haben und die inzwischen ein eigenes Genre im Sektor der Lifestyle-/Fitnesspublikationen konstituieren: der *Superhero Workout*. Extreme Körperlichkeit, die im Zusammenhang mit männlich gelesenen Körpern schnell mit Hypermaskulinität gleichgesetzt wird, die aber mit Yvonne Taskers genderflexiblem Begriff der »musculinity« treffender bezeichnet ist,³⁸ zählt spätestens seit den 1980er Jahren zum Grundinventar des US-Actionkinos. Was sich geändert hat, sind die Haltungen der einzelnen Filme zu männlich konnotierten Eigenschafts- und Verhaltenszuschreibungen, die unter dem Begriff der ›toxic masculinity‹ diskutiert werden.³⁹ Gilt der keine Emotionen zeigende, niemals verunsicherte, stets zielorientierte Superheld, der jeden Widerstand gewaltsam überwindet, als Standard des Superheldenfilms, lassen sich diese als ›toxisch‹ verstandenen Zuschreibungen in Filmen jüngeren Datums immer häufiger bei den Antagonisten antreffen. In *SHAZAM!* (2018, David F. Sandberg) wird der Villain des Films, Dr. Sivana (Mark Strong), als Kind eines lieblosen Vaters in die Narration eingeführt, den Neid, Deprivilegierungsangst und der Wunsch nach verweigerter väterlicher Anerkennung zu einem rücksichtslosen Individualisten werden lassen – Tony Stark nicht ganz unähnlich. Um ihn besiegen zu können, muss der 12-jährige Waisenjunge Billy Batson (Asher Angel), der durch einen Zauberspruch in den erwachsenen Körper des Superhelden Shazam (Zach Levi) transformiert, seine Kräfte mit seiner nicht-normativen Pflegefamilie teilen. Der von Sivana allzu offensichtlich repräsentierten toxischen Männlichkeit kann, wie auch in *AVENGERS: INFINITY WAR*, im Kampf von ›Mann gegen Mann‹ kein Einhalt geboten werden, nur der solidarische Verbund als Team – jedes Mitglied der diversen Patchworkfamilie in einem andersfarbigen Kostüm, die zusammen die Farben der Regenbogenfahne abbilden – kann ihr etwas entgegensetzen. Solidarität spielt auch in *BLACK WIDOW* eine zentrale Rolle, wo es zumindest hinsichtlich der weiblichen Figuren nicht mehr darum geht, zu besiegen, sondern zu integrieren. *SPIDER-MAN: NO WAY HOME* geht noch einen Schritt weiter als *SHAZAM!*, steht hier nicht mehr die physische Unterwerfung der (männlichen) Villains im Zweikampf im Fokus, sondern der Versuch, diese zu heilen und damit ebenfalls wieder in die Gesellschaft zu integrieren. *NO WAY HOME*, der die Hauptdarsteller drei unterschiedlicher von Sony produzierter *SPIDER-MAN*-Franchisen zusammenführt und auf diesem Weg teilweise seit Jahren offen gebliebene Handlungsstränge schließt, ist damit nicht zuletzt ein Film über Traumabewältigung, in dem es darum geht, alte Wunden zu heilen und ein Weiterleben zu ermöglichen, das nicht von in Hass und Rache umgeleiteter Trauer motiviert ist. Liest man diese narrativen Entwicklungen in *NO WAY HOME* durch die Linse von Coogans Überlegungen zur Superheroine, wird Peter Parker deren binärer Logik folgend als männliche Superheldin lesbar. Davon möchte ich absehen, stelle aber fest, dass *NO WAY HOME* die in *HOMECOMING* begonnene und in *FAR FROM HOME* fortgesetzte Reevaluation von weißer Cisheteromännlichkeit im MCU fortsetzt,

³⁸ Yvonne Tasker, *Spectacular Bodies. Gender, Genre and the Action Cinema*, London: Routledge 1993.

³⁹ Vgl. das Kapitel zu *AVENGERS: INFINITY WAR*.

der nach einer langen Zeit der Glorifizierung toxischer Maskulinität im Genre aktuell vermehrt repressive Alternativen gegenübergestellt werden.

Vergleichbares ließe sich für THE BATMAN von DC Films behaupten, einem weiteren Franchise-Reboot, der den nächtlichen Beschützer Gothams in seinem zweiten Dienstjahr zeigt. Matt Reeves' Interpretation zeigt Robert Pattinson als zornigen, von Vergeltungssucht getriebenen, jungen Bruce Wayne, der sich – ähnlich wie Tony Stark – mit dem Erbe seines idealisierten, aber in kriminelle Machenschaften verstrickten Vaters auseinandersetzen muss. Darüber hinaus muss er erkennen und sich eingestehen, dass sich durch seinen Modus Operandi nichts zum Besseren ändert. Ganz gegenteilig inspiriert Batmans Anwesenheit in Gotham eine Mordserie im Stil der Zodiac-Morde, die Ende der 1960er Jahre San Francisco erschütterten. Der Mörder, der unter dem Namen Riddler (Paul Dano) bekannt wird, sieht in dem mit äußerster Brutalität agierenden Batman einen Gleichgesinnten und wähnt sich als dessen Unterstützer. Um die Stadt endgültig von Korruption zu befreien, plant er einen massiven Anschlag, für dessen Ausführung er die radikalierten Follower seines Streamingkanals mobilisiert hat. Übersetzt man das Narrativ des an die von David Fincher inszenierten Thriller SE7EN (1995) und ZODIAC (2007) angelehnten THE BATMAN in die Diskurse zeitgenössischer Kultur, muss Bruce Wayne hier am Ende erkennen, dass er selbst für die Entstehung einer sich in Morde und Terroranschläge fortsetzenden Internetkultur verantwortlich ist, die sich relativ mühelos als Analogie zu den sogenannten *Incels* begreifen lässt.⁴⁰ Dies ist insofern bemerkenswert, als auch der von Pattinson dargestellte Bruce Wayne noch weit davon entfernt ist, seine Identität als Batman hinter der Fassade des desinteressierten Playboys zu verbergen und vor sexuellen Begegnungen sichtbar zurückschreckt – auf einen ersten Annäherungsversuch von Selina Kyle (Zoe Kravitz) reagiert er mit ähnlich panisch aufgerissenen Augen wie auf die Aussicht, zum ersten Mal in seiner Karriere als Mitternachtsdetektiv von einem hohen Turm springen zu müssen. Nichtsdestoweniger hat er am Ende des Films schmerhaft lernen müssen, dass er von personifizierter Vergeltung zu einem empathischen Beschützer werden muss, damit sich toxische Männlichkeit

40 Vgl. Kracher, *Incels*. THE BATMAN erscheint fünf Jahre nach JOKER (2017, Todd Phillips), der die Geschichte des einschlägigen Batman-Erzfeindes durch die Linse von Martin Scorseses TAXI DRIVER (1976) und THE KING OF COMEDY (1982) reimaginiert. JOKER konstruiert seine Titelfigur, den erfolglosen Komödianten Arthur Fleck (Joaquin Phoenix), als Opfer der Umstände, insbesondere eines maroden Gesundheitssystems, endet aber mangels ehrlicher Exploration seiner selbst aufgeworfenen Fragen auf der gewaltvollen Emanzipationsgeschichte eines wütenden weißen Mannes. Dies wird u.a. sehr deutlich in einer Szene, in der Fleck in einer U-Bahn von drei (weißen) Yuppies angegriffen wird und diese erschießt. In dieser Szene erinnert Fleck sehr deutlich an Bernhard Goetz, der 1984 in einer New Yorker U-Bahn auf vier Schwarze geschossen hat, nachdem diese angeblich Geld von ihm verlangt haben. Auch wenn Fleck am Ende des Films als verurteilter und inhaftierter Mörder psychologisch überwacht wird, haben seine öffentlichen Morde eine Bewegung ausgelöst. Falls sich der noch recht zu Beginn der Trump-Ära erschienene Film als kritischer Kommentar zur Radikalisierung machtloser weißer Männer verstanden wissen wollte, droht dieses Anliegen in ähnlicher Weise hinter dem Spektakel toxischer Männlichkeit zu verschwinden, wie dies bereits in der Rezeption von FIGHT CLUB (1999, David Fincher) – einem weiteren ästhetisch-narrativen Vorbild von JOKER – beobachtet werden konnte. In diesem Sinne erzählen JOKER und THE BATMAN sehr ähnliche Geschichten über die Verlockungen toxischer Männlichkeit, um jedoch auf sehr unterschiedlichen Ergebnissen zu landen.

keit nicht weiter fortsetzt. Vielleicht steht damit auch Gotham City am Beginn einer post-patriarchalen Utopie.

Die von James Gunn für DC entwickelte Serie PEACEMAKER (2022) rückt ihre Kritik an toxischer Männlichkeit noch mehr in den Vordergrund. Der von dem ehemaligen Wrestler John Cena dargestellte Superheld wurde zuvor in THE SUICIDE SQUAD mit dickem Strich als Karikatur des anachronistischen Hardbody-Patrioten des Actionkinos der 1980er Jahre gezeichnet, an dem sämtliche seitdem vollzogenen gesellschaftlichen Fortschritte nahezu spurlos vorbeigegangen sind. Bereits in der ersten Episode jedoch erhält die harte Schale des Captain America-Pendants durch einen Besuch bei seinem Vater empfindliche Risse. Es benötigt nur wenige Dialogzeilen, um aus Christopher Smith (Cena) einen verunsicherten kleinen Jungen zu machen, der die Anerkennung seines lieblosen, permanent unbeeindruckten Vaters Auggie (Robert Patrick) dadurch zu gewinnen versucht, diesen in all seinen schlechten Eigenschaften zu übertreffen. Die über den Verlauf der ersten Staffel thematisierte Vater-Sohn-Beziehung und die daran angeknüpften Aushandlungen von Männlichkeit enden im Vatermord, doch selbst als toter Mann sucht Auggie seinen Sohn weiterhin in Tagträumen heim. Durch die Linse der hier geführten Diskussion ließe sich bemerken, dass Christopher Smith an seiner eigenen post-patriarchalen Utopie weiterhin arbeiten muss.

5 Genrehybrid vs. Polymorphes Genre

In seiner Tendenz, die Settings, Standardsituationen, Semantik und Syntax anderer Genres zu emulieren und zu integrieren, ist das Superheldengenre immer schon von einer Tendenz zur Hybridität gekennzeichnet. Andreas Rauscher konstatiert (bezogen auf das Medium Comic, aber leicht übertragbar auf den Film),⁴¹ dass im Superheld:innengenre eine »in der Regel relative traditionell[e]«⁴² Ikonographie (z.B. Kostümierung) auf eine erhöhte »Flexibilität der Semantik und der Syntax«⁴³ trifft. Dieses ermöglicht eine »von Anfang an im Superheld_innen-Genre präsente Tendenz zur Vermischung unterschiedlicher generischer Zeichensysteme«,⁴⁴ die von der Wittgenstein'schen Familienähnlichkeit superheroischer Figuren sowie mitunter von gemeinsam geteilten Handlungsräumen (wie z.B. dem *Marvel Cinematic Universe*) zusammengehalten werden.⁴⁵

Gleichzeitig sind die auf globale Publikumsmaximierung ziellenden Superheld:innenfilme symptomatisch für eine seit den 1990er Jahren stetig zunehmende Genresynkretisierung des Blockbuster-Kinos, »das häufig mit Genre-Charakteristika arbeitet, oh-

41 Rauscher plädiert im Anschluss an u.a. Rick Altman für eine pragmatische Genretheorie, mit der sich auch transmediale Transferprozesse erfassen lassen. Vgl. Andreas Rauscher, Genretheoretische Comicanalyse, in: 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. 113–150, hier S. 114.

42 Rauscher, Genretheoretische Comicanalyse, S. 119.

43 Ebd., S. 118.

44 Ebd.

45 Ebd., S. 119, 124.

ne sich aber auf eine Form festlegen lassen zu wollen« und »in polyvalenten Genre-Synkretismen unterschiedliche Konventionen, Mythologien und Traditionen aufgreift, um ein möglichst breites Publikum anzusprechen«.⁴⁶ Mit Rick Altman und Peter Scheinpflug unterscheidet Florian Mundhenke zwischen Genre-Mixing (Konfrontation) und Hybridisierung (Verschmelzung). Während demnach

»das Genre-Mixing primär eine deutliche Konfrontation von etablierten und/oder aktuellen Darstellungsmustern betreibt, gehen die unterschiedlichen Elemente bei der Hybridisierung eine neue, unauflösliche Verbindung ein«⁴⁷.

Aktuelle Superheld:innenfilme greifen in diesem Sinne »Muster auf [...], um darauf ihren eigenen (hybriden) Entwurf aufzusetzen«⁴⁸ und lassen erkennen, »dass Genres stetig prozessiert werden und sich nicht eindeutig abgrenzen lassen«.⁴⁹ Genre-Hybridität ist in diesen »nicht mehr Ausnahme und Experiment [...], sondern der Normalfall«.⁵⁰ Der Begriff der Genre-Hybridität ließe sich damit, so Peter Scheinpflug, »auf solche Genre-Kombinationen zuspitzen, in denen die Genres gleichsam fusioniert sind, indem sie sich in einer Inszenierung so sehr überlagern, dass die Inszenierung sich nicht ohne weiteres allein einem Genre zuschreiben ließe«.⁵¹

Die Möglichkeit einer Historisierung der Genreevolution (wie z.B. von Coogan vorgenommen)⁵² wird im Zusammenhang mit dem Superheld:innenfilm dadurch erschwert, dass in gegenwärtigen Kino/TV/Streamingökonomien Beispiele für unterschiedliche Evolutionsstufen des Superheld:innencomics zeitgleich koexistieren. Nahezu klassische Originmovies wie SHANG-CHI AND THE LEGEND OF THE TEN RINGS oder MORBIUS, parodistische bis dekonstruierende Serien wie THE BOYS (2019–2022, Eric Kripke) oder INVINCIBLE (2020, Robert Kirkman, Ryan Ottley, Cory Walker), maximal hyperreferentielle Trilogieabschlüsse wie SPIDER-MAN: NO WAY HOME und revisionistische Neustarts des Genreyklus wie THE BATMAN erscheinen in kurz aufeinanderfolgenden Abständen, bzw. laufen teilweise zeitgleich, und fordern in ihrer Gleichzeitigkeit evolutionäre Genremodelle wie das von Thomas Schatz heraus.

Zeitgenössische, synkretistische Superheld:innen-Blockbuster scheinen das Prinzip der Hybridisierung also bei genauerer Betrachtung in mehrreli Hinsicht weit zu überziehen. Wenn das Superheld:innengenre *sui generis* und in jedem Medium ein hybrides ist, dann betreiben jüngere bzw. zeitgenössische Produktionen darüber hinaus ein offensives Genre-Mixing in Form einer Konfrontation mit anderen (Hybrid-)Genres. In den MCU-Filmen der ersten Phase ist Genre-Hybridität bereits vollständig normalisiert,

46 Vgl. Florian Mundhenke, Hybride Genres, in: Marcus Stiglegger (Hg.), *Handbuch Filmgenre*, Wiesbaden: Springer VS 2019, S. 231–248, beide S. 232; vgl. S. 247.

47 Mundhenke, Hybride Genres, S. 243.

48 Ebd., S. 246.

49 Peter Scheinpflug zit. nach Mundhenke, Hybride Genres, S. 246–247.

50 Mundhenke, Hybride Genres, S. 247.

51 Peter Scheinpflug zit. nach Mundhenke, Hybride Genres, S. 247.

52 Vgl. Peter Coogans Genreddefinition des Superhelden in Anlehnung an das zyklische Modell von Thomas Schatz, in: Peter Coogan, *Superhero: The Secret Origin of a Genre*.

und wird damit auch konstitutiv für die sogenannte »Marvel-Formel«. Das MCU, so Rauscher, sei vergleichbar mit der thematischen Organisation der Fahrgeschäfte in einem Freizeitpark, die verschiedene Vorlieben (Genres) adressieren. Unterschiedliche Franchisen wie CAPTAIN AMERICA, HULK oder THOR integrieren demnach die Konventionen benachbarter Genres (Kriegs-/Spionagefilm, Horror, Fantasy), in den AVENGERS-Filmen werden diese dann schließlich kombiniert bzw. zwischen diesen alterniert.⁵³ Generell wird es bei den Filmen ab Mitte der 2010er Jahre, die für Felix Brinker die dritte und vierte Welle des Superheld:innen-Blockbusters konstituieren, zusehends schwieriger, von eindeutig bestimmten, fixierbaren Genrekonventionen zu sprechen, insbesondere nachdem sich diese ästhetisch weitflächig ausdifferenziert haben. Zack Snyders farbentsättigte, tendenziell humorlose, mit Wagner'eskem Bombast inszenierten drei- bzw. vierstündigen Filme für das DC-Universum, BATMAN v SUPERMAN: DAWN OF JUSTICE und ZACK SNYDER'S JUSTICE LEAGUE, weisen mit Marvel Studios poppig-bunter Space-Oper GUARDIANS OF THE GALAXY VOL. 2, dem psychedelischen Spektakel DOCTOR STRANGE IN THE MULTIVERSE OF MADNESS, dem ebenfalls für DC produzierten AQUAMAN (2019, James Wan) oder SHAZAM! abgesehen von superheroischen Figuren in Konfliktsituativen wenig ästhetische Gemeinsamkeiten miteinander auf, doch sie alle werden selbstverständlich als dem ›Superhero Blockbuster‹, ›modern superhero in Film and television‹, dem Superheld:innengenre zugehörig betrachtet. Vor dem Hintergrund einer Genretheorie, die an klaren Grenzen interessiert ist, lassen sich Superheld:innen dem Actionkino, der Science-Fiction, dem Abenteuergenre und/oder der Fantasy zu- bzw. unterordnen.⁵⁴ In einer solchen Verengung werden die Unterschiede zwischen IRON MAN und TRANSFORMERS (2007, Michael Bay) unbedeutend, insofern beide lediglich Action im Modus der Science Fiction, gelegentlich auch der Komödie präsentieren. Der Blick aus umgekehrter Richtung macht die Schwierigkeiten einer solchen Komplexitätsreduktion unübersehbar. Aus einer Perspektive, die die kulturelle Dominanz des Superheld:innengenres in der Gegenwart des 21. Jahrhunderts als gegeben bzw. legitim annimmt, und von der Superheld:in aus auf Genre blickt statt von definierten, vermeintlich abgrenzbaren Genres aus auf die Superheld:in, kann deutlich werden, wie Hybridisierung bzw. Synkretisierung und Genremixing sich in diesem zu einem mehrstufigen Verfahren ergänzen. Ein Beispiel soll dies erläutern.

Der dritte Film des THOR-Trilogie mit Chris Hemsworth in der Titelrolle, die sich zuvor in den Bereichen der Fantasy-Action und des Shakespear'schen Königsdramas abgespielt hat, unterzieht den Donnergott aus Asgard in seinem fünften MCU-Auftritt einem sogenannten *soft reboot*, der eine ästhetische, aber auch generische Neuausrichtung beinhaltet. THOR: RAGNAROK wurde von seinem Regisseur Taika Waititi schon während der noch laufenden Produktion über den Verweis auf die einschlägige Actionkomödie 48 HRS. (1982, Walter Hill) auf das in den 1980er Jahren populäre Buddy-Genre bezogen, das schon seinerzeit Konventionen aus Actionfilm, Thriller und/oder Komödie in manigfaltiger Form überblendet hat. In der kritischen Rezeption wurde dies anerkannt, der Film darüber hinaus aber auch wiederholt als »Stoner Comedy« rezipiert, was in diesem Fall nicht auf diegetischen Drogenkonsum bezogen ist, sondern auf einen spezifi-

53 Rauscher, Avengers Assemblage, S. 77.

54 So z.B. in Stiglegger (Hg.), *Handbuch Filmgenre*.

schen humoristischen Repräsentationsmodus. Deutlich wird hier einerseits die ungeheure Flexibilität, mit der Semantik, Syntax, Settings und Standardsituationen unterschiedlicher (Hybrid-)Genres in Dialog treten und ineinander verschwimmen, gewisse Konturen jedoch nach wie vor erkennbar bleiben. Die THOR-Franchise kann in diesem Sinne als eine »etablierte Reihe« verstanden werden, als deren generische Bedingung die übergangslose Fusion von Fantasy, Science Fiction, Action und Abenteuer (ebenso wie Romanze, Komödie...) vorauszusetzen ist, und die mit THOR: RAGNAROK in einem Prozess des nachträglichen Genre-Mixings mit anderen Hybridgenres (Buddy Movie, Stoner Comedy) konfrontiert bzw. kombiniert wird. Diese Schachtelung unterschiedlicher Vermischungsprozesse erinnert an die Art und Weise, in der Jon Watts SPIDER-MAN-Filme die Gestalt des Coming-of-Age-Films annehmen, wie er in den 1980ern in besonderer Weise von John Hughes geprägt wurde, und als dessen hervorragende Eigenschaft die geschickte Kombination des Dramas des Teenager:innenlebens mit dessen komischeren Seiten gilt. An anderer Stelle wurde die für Disney+ produzierte Serie SHE-HULK: ATTORNEY AT LAW vor Produktionsbeginn als ›halbstündige Anwaltssitcom‹ angekündigt und damit eine Erwartungshaltung eingerichtet, die ein spezifisches Wissen über das Fernsehen voraussetzt, dieses mobilisiert und damit zu einer Art Paratext macht, die eine vorauseilende Kontextualisierung des zu erwartenden Formats motivieren soll. SHE-HULK: ATTORNEY AT LAW verortet sich damit präventiv in der Fernsehtradition weiblich zentrierter Courtroom Shows von ALLY McBEAL (1997–2002, David E. Kelley) bis THE GOOD FIGHT (2017–, Michelle King, Robert King, Phil Alden Robinson) oder ALL RISE (2019–, Greg Spottiswood), jedoch mit einer PoC-Superheldin im narrativen Zentrum. Diese an High Concept-Pitchlines erinnernden Essentialisierungen – 48 HRS., aber mit Thor und Hulk; John Hughes-Teenfilm, aber mit Spider-Man; ALLY McBEAL, aber mit She-Hulk – laufen immer Gefahr, in ihrer Marketingrhetorik zu sehr zu generalisieren und Abstufungen zu unterschlagen bzw. die Grenzen zwischen Medientext und Diskurs zu verwischen. Letztlich zeigen diese vor allem, »dass die Genrefilmgeschichte mittlerweile über ein Gedächtnis, ein Repertoire verfügt, auf das Medienproduzenten bei der Auswahl von Figuren, Stoffen und Motiven zurückgreifen können«.⁵⁵ Die imaginäre Pitchline »48 HRS., aber mit Thor und Hulk« richtet sich jedoch nicht mehr nur an das Filmstudio, das eine Filmidee finanzieren soll. Sie ist eine Aufforderung an das Publikum, den Film in einer spezifischen Hollywood-Tradition zu verorten, an die spezifische nostalgische Begehrungen geknüpft sind.

Es lassen sich zwei Beobachtungen festhalten. Erstens scheint der Begriff des Genrehybriden für das zeitgenössische Superheld:innenkino nicht mehr auszureichen, wenn in diesem mehrstufige Hybridisierungs- und Vermischungsprozesse ineinander übergehen, in denen nicht mehr nur *Genres*, sondern *Genrehybride* teils miteinander konfrontiert, teils fusioniert werden. Zweitens ist diese Hybridisierung nicht von ihrer Diskursivierung zu trennen und wird in Referenzierung inspiratorischer Medientexte in Wort und Bild/Ton (wie dem Hinweis auf 48 HRS. oder der Remedialisierung der *John Hughes-Ästhetik*) auch performativ erzeugt. Beides ließe sich als generalisierbarer Naturalisierungseffekt einer zum Standard gewordenen Hybridisierung von Genre erklären, an der sich lediglich ablesen lässt, dass sich die von dem Konzept ›Genre‹ thematisierte

⁵⁵ Mundhenke, Hybride Genres, S. 243.

»Kommunikationssituation [...] auf einer höheren Stufe stabilisiert«⁵⁶ hat. Die spezifische Art jedoch, wie im Superheld:innengenre nach Belieben andere Genres aufgeführt werden bzw. im Superheld:innenfilm andere Genres miteinander konfrontiert werden und/oder sich vermischen, wie es gerade benötigt wird, wird immer auch ästhetische Konsequenzen haben. Hybridität ist dem Superheld:innengenre als eine Selbstverständlichkeit inhährent, das spezifische Mixing mit anderen (Hybrid-)Genres jedoch ist sein spezifisches Feature, über das die unterschiedlichen Filme (und Serien) ihr Alleinstellungsmerkmal generieren. In diesem Sinne möchte ich vorschlagen, das Superheld:innengenre in seiner gegenwärtigen Ausprägung nicht als Hybridgenre, sondern als *polymorph* zu verstehen. Der Unterschied, den ich hier verdeutlichen möchte, ist dass das Superheld:innengenre nicht lediglich Genrekonventionen beliebig kombiniert, sondern performativ zitiert. Das polymorphe Superheld:innengenre wechselt in diesem Sinne mit jedem Film die Gestalt. Vergleichbar mit den Wachsblasen in einer Lavalampe wechselt es mit jedem neuen Film, mit jeder neuen Serie die generische Form, ist in einer ständigen fließenden Bewegung, inhaltlich und äußerlich fluid. Das polymorphe Superheld:innengenre ist im positiven Sinne *queer*, als dass es sich nicht auf eine eindeutige Struktur reduzieren lässt, sondern mitunter selbst zur Parodie wird – nicht im Sinne einer Parodie des Superheldengenres selbst, sondern der in ihm zitierend wiederaufgeführten Genrekonventionen, -versatzstücke und natürlich auch, sehr viel konkreter, der Filmgeschichte, auf die es uns in bestimmten Momenten blicken lässt.

6 Hegemoniale Männlichkeit und post-patriarchale Utopie

Ich bin bereits in einem eigenen Kapitel darauf eingegangen, wie das Finale der *Infinity Saga* eine post-patriarchale Utopie ausruft, die den nach AVENGERS: ENDGAME folgenden Filmen in Form einer narrativen Prämisse zugrunde liegt. In diesem bin ich lediglich auf SPIDER-MAN: FAR FROM HOME und BLACK WIDOW eingegangen, die bereits Tendenzen erkennen lassen, aber noch keine verabsolutierenden Aussagen erlauben. Betrachtet man die Ende 2022 mit BLACK PANTHER: WAKANDA FOREVER ausgelaufene Phase 4 im Rückblick, zeigt sich, dass Diversität und Inklusion – so signalisiert es bereits die optische Präsentation des MCU im Programm von Disney+ (Abb. 41) – in dieser Phase des MCU buchstäblich *front and center* sind. In dem Versuch, in der filmischen Darstellung der fiktionalen Welt der Marvel-Superheld:innen näher an die »world outside our windows« zu gelangen, schlagen die Filme jedoch anstatt einer akkurate Repräsentation sozialer Realitäten den entgegengesetzten Weg der Repräsentation sozialer Utopien hinaus. So thematisiert zwar THE FALCON AND THE WINTER SOLDIER die nach dem plötzlichen Wiedererscheinen von ca. 4 Milliarden Menschen post->Blip< über Nacht entstehenden Klassenunterschiede und unterzieht den Status Schwarzer Menschen in den strukturell rassistischen USA einer für das Genre ungewöhnlich kritischen Reflexion. Abseits dieser Serie (bzw. der BLACK PANTHER-Filme) spielen institutioneller, struktureller, individueller oder alltäglicher Rassismus in der narrativen Diegese des MCU jedoch kaum noch eine gesellschaftliche Rolle. In diesem Sinne war schon der Superheldenfilm selbsterklärt

56 Ebd., S. 247.

›farbenblind‹, um in seinen narrativen Strukturen und der Hierarchisierung von Figuren mitunter dennoch eine Tendenz der *white supremacy* aufrechtzuerhalten. Die post-patriarchale Utopie des aktuellen Superheld:innengenres ist jedoch näher an einer Idee von sozialer Gerechtigkeit, wie sie im real geführten Kulturkampf auf dem Spiel steht. Im Vergleich zu dem ›farbenblinden‹ Superheldengenre und seinen Auslassungen (auch in Bezug auf die Repräsentation sexueller Identitäten) bzw. der tokenisierten *plastic representation* von Menschen, die nicht dem hegemonialen *straight-white-male*-Schema entsprechen, ist das Superheld:innengenre in mehrerlei Hinsicht *out and proud*, insofern es vielfältige Repräsentation (nicht nur sexueller Identität, sondern auch unterschiedlicher Kulturen) in den Fokus der Narrationen rückt und zelebriert. In dieser post-patriarchalen Utopie hätte es vielleicht selbst für Steve Rogers und Bucky Barnes möglich werden können, sich ihre Liebe zu gestehen.

Der hier zu machende Punkt könnte lauten, dass das Superheld:innengenre nicht mehr daran interessiert zu sein scheint, soziale Ungleichheits- und Machtstrukturen, wie sie nicht nur, aber auch von Konzepten wie patriarchaler Ordnung, hegemonialer Männlichkeit oder *white supremacy* beschrieben werden, weiterhin zu reproduzieren. Was das MCU betrifft, ist das Patriarchat mit Thanos, Tony Stark und schließlich Dreykov ausgelöscht worden. Die Väter sind gestorben, die von ihnen hinterlassene Welt wird neu aufgeteilt. Männlichkeit kann keinen hegemonialen Status mehr erlangen, die Männer des ›neuen MCUs‹ sind entweder feministische Alliierte, nutzlos, Hochstapler oder Widersacher.

Auch außerhalb des MCU lässt sich diese Bewegung in Ansätzen erkennen. In THE Boys sind The Seven, das aus fünf Männern und zwei Frauen bestehende superheroische Team, nur noch auf dem Papier bzw. in ihren PR-Kampagnen und den ihnen auf den Leib geschneiderten Spielfilmen in irgendeiner Weise heroisch. Hier nutzen insbesondere die männlichen Mitglieder ihren Machtvorteil skrupellos aus und schrecken dabei weder vor sexueller Gewalt noch vor Mord aus niedersten Motiven zurück. Die Seven bzw. deren Anführer Homelander (Anthony Starr), deren individuelle Superkräfte auf ein in die USA importiertes Experiment der Nationalsozialisten zurückgehen, sind zwar die mächtigsten Wesen in der Diegese von THE Boys, doch der ihnen in der diegetischen Öffentlichkeit zugesprochene hegemoniale Status wird narrativ schnell als Fassade dekonstruiert und kritisiert. Auch in BRIGHTBURN (2019, David Yarovesky), einer Variation auf MAN OF STEEL als Mid-Budget-Horrorfilm, kann ein mit superheroischen Kräften ausgestattetes Wesen nicht mehr hegemonial werden, in dem Sinne, seine Herrschaft legitim erscheinen zu lassen. Statt sich wie Superman in MAN OF STEEL für eine Rolle als Beschützer der Menschheit zu entscheiden, entscheidet sich der in BRIGHTBURN auf der Erde gelandete Junge aus dem All dazu, diese zu terrorisieren. Im Diskurs von THE Boys und BRIGHTBURN entstehen an der Intersektion von Männlichkeit und Macht nur Probleme. Patriarchale bzw. patriarchal strukturierte Institutionen sind nach wie vor vorhanden und funktional, stehen häufig aber im Fokus einer narrativ artikulierten Kritik.

7 Der unvermeidliche Backlash

Diese Beobachtungen verstehen sich als Momentaufnahmen ohne Anspruch auf langfristige Gültigkeit. Zu den Schwierigkeiten der analytischen Betrachtung des Genres gehört es, so stellt Jeffrey A. Brown vollkommen richtig fest, »that new films and programs are constantly appearing at an incredible rate. Every new live action superhero narrative reinforces many of the genre's central issues but also, potentially, moves the genre in new directions«.⁵⁷ Alleine in den Jahren 2021 und 2022 hat Marvel Studios insgesamt 17 Spielfilme, Serien mit sechs bis neun Episoden und spielfilmlange TV-Specials veröffentlicht. Die Gesamtaufzeit des Phase 4-Contents übersteigt zusammengerechnet die der Phasen 1–3. Mit Beginn Phase 4 im Frühjahr 2022 wagt Marvel Studios keinen vollständigen Neustart im Sinne eines Franchise-Reboot, doch könnte man sagen, dass das *Marvel Cinematic Universe* mit seinen auf vielfältige Repräsentation ausgerichteten, neuen Line-Up und neuer Langerzählung (*Multiverse-Saga*) zum zweiten Mal im ersten Akt ist. »In any event,« so Brown, »the superhero genre is developing and adapting at an incredible rate, with offshoots and variations clustering around the central formula«.⁵⁸ Fünf Jahre nach dem Erscheinen von *The Modern Superhero in Film and Television* hat die Frequenz, mit der Superheld:innen in die Kinos und auf die Bildschirme stürmen, eher zugenommen als nachgelassen. Die »offshoots and variations« nehmen jedoch inzwischen deutlich mehr Raum ein als es noch in den 2010er Jahren der Fall war und haben den ›klassischen Superhelden‹ zwar nicht verdrängt, aber als Standard abgelöst. Matt Reeves THE BATMAN, ebenso wie Marvels jüngste Veröffentlichung DOCTOR STRANGE IN THE MULTIVERSE OF MADNESS, besetzen People of Color in prominenten Nebenrollen, geben diesen jedoch wenig zu tun. So zählt America Chavez zu Marvel's *Women of Power*. MULTIVERSE OF MADNESS, wo sie von Xochitl Gomez gespielt wird, setzt sie jedoch bis zum Ende fast ausschließlich als *Damsel in Distress* ein, die vom männlich-weißen Titelhelden des Films beschützt und gerettet werden muss. Heftig kritisiert wurde der Umgang mit Wanda Maximoff (Elisabeth Olsen) alias Scarlet Witch, der während Phase 2 und 3 in den hinteren Reihen der Avengers kaum über den Rang einer Nebenfigur hinausgekommen ist. WANDAVISION, die erste für Disney+ produzierte MCU-Serie und der Startpunkt von Phase 4, rückt sie in den Fokus einer Langerzählung, die der Figur ausreichend Raum für Charakterentwicklung gibt. DOCTOR STRANGE IN THE MULTIVERSE OF MADNESS ignoriert diese jedoch fast vollständig, um sie als Antagonistin des Films einzusetzen zu können. Ihrer neu gewonnenen Handlungsmacht beraubt und auf die misogyne Trope der wahnsinnig gewordenen Mutter reduziert, muss sie am Ende des Films sterben.⁵⁹ Nicht nur in dieser Hinsicht ist der Film vom Regisseur von Sony Pictures erster SPIDER-MAN-Trilogie, Sam Raimi, näher an den Konventionen des Superheldenfilms von vor 20 Jahren als an dem, was ich hier als Superheld:innenfilm zu beschreiben versucht habe, und kündigt den Backlash damit vielleicht bereits an.

57 Brown, *The Modern Superhero*, S. 10–11.

58 Ebd., S. 7.

59 Vgl. Emma Louise Backe, Multiverse of Madness and the Problem of the Mother as Monster, in: *The Geek Anthropologist*, 9. Mai 2022, thegeekanthropologist.com.

THE BATMAN räumt seiner weiblichen Hauptrolle Selina Kyle (Zoe Kravitz) im Vergleich dazu etwas mehr Handlungsspielraum bezüglich ihrer Emanzipation von patriarchalen Strukturen ein, doch Robert Pattinson trägt als Batman immer noch eine am Kinn offene Maske, damit die Polizei in der Lage ist, ihn auf den ersten Blick als weiß zu identifizieren.⁶⁰ Das von Sony Pictures produzierte SPIDER-MAN-Spin-off MORBIUS ist zentriert um ein weißes Brüderpaar, Repräsentation in Nebenrollen ist in Warners bestem Sinne *plastic*. Ebenfalls von Sony produziert und im erweiterten SPIDER-MAN-Franchise angesiedelt ist VENOM: LET THERE BE CARNAGE (2021, Andy Serkis), in dem sich ein außerirdischer, männlich codierter Symbiont einen Körper mit dem weißen Reporter Eddie Brock (Tom Hardy) teilt. War der diesem vorausgegangene VENOM (2018, Ruben Fleischer) schon nicht darum verlegen, den queeren Subtext des *Man inside a man*-Narratifs unverhohlen in Camp zu überführen, wurde das Sequel in *Pink News* als »queer love story with a groundbreaking coming out scene« zelebriert.⁶¹ *Camp viewing* bzw. *queer reading*-Strategien sind jedoch nach wie vor obligatorisch, um zu diesem Schluss gelangen zu können.

Fortschritt bemühungen, so lässt sich hier vielleicht resümieren, sind grundsätzlich da, bewegen sich allerdings noch in äußert unterschiedlichen Stadien. Selbst dort, wo Diversität eine erprobte Geschäftspraxis bedeutet, kann das Resultat hinter den an ›positive Repräsentation‹ gestellten Erwartungen zurückbleiben wie im Fall DOCTOR STRANGE IN THE MULTIVERSE OF MADNESS, der hinsichtlich seiner Frauenfiguren als auffälliger Rückschritt betrachtet werden kann. In anderen Fällen wie THE BATMAN rückt diverse Repräsentation in den Hintergrund, um mehr Raum für eine kritische Evaluation weißer Männlichkeit zu schaffen.

Dieser kurorische Überblick will wie gesagt nicht mehr als eine Momentaufnahme sein, die hier formulierten Beobachtungen werden sich in den kommenden Jahren einer Überprüfung hinsichtlich ihrer Nachhaltigkeit stellen müssen. Wenn die langjährige Be trachtung der großen Filmfranchisen Hollywoods eins lehrt, dann dass Prognosen und Spekulationen immer nur das sind: Aussagen über Möglichkeiten, deren Bedingungen sich jedoch täglich ändern können. So schien es 2015 im Angesicht der zahlreichen Pläne großer Filmstudios, ihre Filmfranchisen in Cinematic Universes nach dem Vorbild Marvels umzustrukturieren, angemessen, vom Cinematic Universe als neuem dominanten ökonomischen Modell Hollywoods zu sprechen.⁶² Nur wenige Jahre später kann rückblickend festgestellt werden, dass bisherige Nachahmungsversuche größtenteils gescheitert sind, während sich Prequels, Spin-offs, Trilogien und, bei entsprechendem Erfolg, langlaufende Kinoserien weiterhin großer Beliebtheit erfreuen. Viel deutlicher scheint der Industrietrend zu Beginn der 2020er Jahre dahin zu gehen, bereits erfolgreiche Filmfranchisen in Streamingserien zu übersetzen, die sich im Gegensatz zu den mitunter

60 So formulierte es zumindest der THE DAILY SHOW-Autor Randall Otis in einem Tweet: »The reason Batman doesn't cover his whole face is because he needs the police to know he's white«, in: @RandallOtisTV / Twitter, 8. April 2020, twitter.com, <https://twitter.com/randallotistv/status/1247935679822209027>.

61 Maggie Baska (2021) Venom: Let There Be Carnage is actually a queer love story with a groundbreaking coming out scene, in: *Pink News*, 28. September 2021, pinknews.co.uk.

62 Vignold, *Marvel Cinematic Universe*, S. 117–129.

in die Jahre gekommenen Vorbildern an aktuellen Diversitäts- und Inklusionsrichtlinien orientieren. Ein Blick auf beispielsweise das Portfolio der Streamingplattform Paramount+ mit Serien-Reboots großer Paramount-Hits aus den 1970ern nährt diesen Verdacht.

Auch was die post-patriarchale Utopie des MCU betrifft, bleibt abzuwarten, in welcher Weise sich dieses Versprechen vielfältiger und bedeutungsvoller Leinwandrepräsentation in den kommenden Jahren erfüllt oder nicht. Ansätze sind zahlreich vorhanden, doch die unternommenen Schritte sind mitunter kleiner, als es von ihnen behauptet wird. Das Beispiel LOKI mit seiner heteronormativen Vorstellung von Genderfluidität, aber auch die performative bzw. selektive Weigerung Disneys, Schnittauflagen nachzugeben, deuten auf das komplexe Wechselspiel verschiedener Begehrungsstrukturen, die von diesen Filmen ausgehen und auf sie gerichtet sind. So könnte man der Repräsentation von geschlechtlicher und sexueller Identität in LOKI vorhalten, in Warners Sinne *plastic* zu sein, und dennoch bedeutet sie einen kleinen, aber wichtigen Schritt, der von Zuschauer:innen begrüßt wird. Vergleicht man jedoch die vermeintliche Kontroverse um die Schnittauflagen, mit denen ETERNALS belegt wurden, mit dem etwas jüngeren Diskurs um ein ähnliches Prozedere zur Veröffentlichung von DOCTOR STRANGE AND THE MULTIVERSE OF MADNESS, wird die performative Dimension einer solchen Weigerung gegenüber Zensurwünschen deutlich. Ging es in ETERNALS um zwei Hauptfiguren, wurde in MULTIVERSE OF MADNESS eine nur wenige Sekunden dauernde Rückblende be anstandet, deren narrativer Nutzen überschaubar ist. Aus dieser ist zu entnehmen, dass America Chavez von zwei Müttern großgezogen wurde – was dies jedoch bedeutet, darauf geht der ebenfalls von LOKI-Headautor Waldron geschriebene Film nicht näher ein. Das Argument lautet hier selbstverständlich *Werktrue*, dennoch ist die Information für die Narration des Films unerheblich. Aus einer von *plastic* bzw. *token representation* gebrannten und entsprechend zynisch gewordenen Perspektive heraus ließe sich der Verdacht formulieren, dass Marvel Studios inzwischen überhaupt nicht mehr daran interessiert ist, seine Filme in den betreffenden Märkten wie China, den arabischen Ländern oder Nordafrika zu spielen, wohl aber an der entstehenden Kontroverse und ihrer öffentlichen Ausschlachtung. Die Weigerung, eine narrativ unbedeutende Szene aufzugeben, wird damit um so deutlicher als performative politische Geste der Solidarisierung erkennbar, die aber immer auch als ein Zahlenspiel verstanden werden kann. Wenn auf Diversität zu verzichten bedeutet, *Geld liegen zu lassen*, kann dies offenbar auch die Konsequenz nach sich ziehen, für dieses herumliegende Geld auf Geld verzichten zu müssen, das *anderswo herumliegt*. In diesem Zusammenhang bemerkenswert ist, dass der chinesische Markt 2021 noch als wesentlich betrachtet wurde,⁶³ dessen Bedeutung jedoch nur ein Jahr später aktiv heruntergespielt wird. So erklärte Disney-CEO Bob Chapek im Mai 2022, China »doesn't really preclude our success«.⁶⁴ Die Bedeutung der Kinoumsätze des chinesischen Markts, so liest es sich in *Business Insider*, sei stark überbewertet, da die

63 Travis Clark, Marvel Studios has been shut out of China this year and box-office data shows how much it's hurt the MCU, in: *Business Insider*, 11. November 2021, businessinsider.com.

64 Zit. nach ebd. Die Aussage ist umso bemerkenswerter vor dem Hintergrund, dass AVENGERS: ENDGAME noch 2019 in China einen Umsatz von 630 Millionen US-Dollar erzielt hat.

Studios nur einen vergleichsweise geringen Anteil der Ticketerlöse erhielten.⁶⁵ Die Art, in der sich ökonomische Begehren, unterschiedliche Wünsche nach Repräsentation und der Wunsch nach (wenn auch manchmal aus ökonomischen Motiven heraus performativen) politischen Gesten vor dem Hintergrund des *Culture War* gegenseitig bedingen und teilweise erfüllen, ist komplex, die an diesem Wechselspiel beteiligten Komponenten nur schwer zu entwirren. In einigen Jahren, wenn das MCU zum zweiten Mal seinen dritten Akt vollendet hat, wird sich dies im Rückblick besser beurteilen lassen.

Versuch eines Schlussworts

Die diesem Buch zugrunde liegende Arbeit hatte ursprünglich das Ziel, eine umfängliche Systematisierung des Verhältnisses von Superheldenfilmgenre und Männlichkeit zu leisten. Dieser Fokus hat sich radikal verengt: vom Genre auf das MCU, vom MCU auf die Avengers, von den Avengers auf Captain America und Iron Man. Am Ende blieb eine sehr intensive Betrachtung ausgewählter Stationen in der Entwicklung von Tony Stark.

Die Entscheidung, Tony Stark in den Fokus der Betrachtung zu rücken, scheint im Rückblick naheliegend, ist jedoch keineswegs intuitiv gefallen. Der in CAPTAIN AMERICA: CIVIL WAR thematisierte Konflikt zwischen Steve Rogers und Tony Stark – dem nationalistischen und dem kapitalistischen Superhelden – legt nahe, dass beide Figuren auch über die Grenzen dieses Films hinaus als Antipoden angelegt sind, in einer Untersuchung wie dieser also Captain America eine deutlich prominentere Rolle hätte spielen können oder vielleicht sogar müssen. Tatsächlich wäre es ohne nennenswerte Schwierigkeiten möglich, die hier auf die Filme um Iron Man konzentrierten Analysen mit dem Fokus auf Captain America zu wiederholen und zu fragen, ob sich die hier bemerkten Strategien der Erzeugung filmischer Männlichkeit auch dort entdecken und welche Gemeinsamkeiten und Widersprüche sich in deren Gegenüberstellung identifizieren lassen. Wie in Teil II festgestellt, lässt sich auch der vaterlose Steve Rogers als ein Geschöpf von Howard Stark fassen und wird zu der Übervaterfigur des MCU in eine Beziehung gesetzt, deren intensivere Betrachtung lohnenswert sein kann.

Die Untersuchung ließe sich für jede der Held:innen, die das MCU konstituieren, wiederholen. Eine solche Analyse könnte z.B. fragen, inwiefern es in den Filmen um Hulk immer schon um die Möglichkeit einer Überwindung von toxischer Männlichkeit ging, die sich im Wandel von einem kaum zu sprachlicher Artikulation fähigen, in seiner blinden Wut zerstörerischen Monster zu der friedvollen Synthese von Bruce Banner und Hulk in »Smart Hulk« (in AVENGERS: ENDGAME und SHE-HULK) manifestiert. Sie könnte auch fragen, mit welchem Effekt CAPTAIN MARVEL Macho-Epen wie THE RIGHT STUFF und TOP GUN ästhetisch appropriiert, um die erste weibliche Titelheldin des MCU in Szene zu setzen. Sie könnte über das MCU hinausgehen und beispielsweise JOKER und THE BATMAN daraufhin befragen, wie diese ihre prominent zitierten Vorbilder TAXI DRIVER und THE KING OF COMEDY bzw. SE7EN und ZODIAC wiederaufführen und welche Ideen über Männlichkeiten sich hier zwischen den Filmen fortschreiben.

65 Vgl. ebd.

Es bleibt fraglich, ob und wie sich die in Phase 4 des MCUs und drumherum angestoßenen Veränderungen, die den Übergang vom Superheldenfilm zum Superheld:innenfilm markieren, als nachhaltig erwiesen haben werden oder ob ein Ensemble unterschiedlicher Faktoren aus Politik, Ökonomie und Kultur die nächste Trendwende bereits ankündigt. Es lässt sich rückblickend sagen, dass Phase 4 dem bis dahin ungebrochenen Erfolgskurs des MCU einen empfindlichen Dämpfer verpasst hat. Von den insgesamt sieben Kinospieldfilmen konnte nur einer die Milliarden-Dollar-Marke passieren und sich in der Liste der zehn erfolgreichsten MCU-Filme platzieren. Ebenso hat sich der hohe Ausstoß an kostenintensivem Marvel-Content für Disney+ bislang nicht amortisiert, was vom Mutterkonzern inzwischen mit einem Personalwechsel auf Führungsebene beantwortet wurde. Der im November 2022 als CEO von Disney wieder eingesetzte Bob Iger ordnete drastische Kostensparmaßnahmen an, darunter Massenentlassungen und die Reduktion der Contentproduktion, im Zuge derer einige bereits angekündigte Starttermine kommender Serien verschoben wurden.⁶⁶ Das hat nicht zuletzt auch damit zu tun, dass jüngere Marvel-Veröffentlichungen für das Kino und Disney+ aufgrund ihrer stellenweise als mangelhaft empfundenen VFX in die Kritik geraten sind. In Folge dieser wiederholten Kritik entbrannte eine industrie weite Debatte über prekäre Arbeitsbedingungen, schmale Budgets und knappe Deadlines, die Marvel Studios, insbesondere aber die für die Postproduktion verantwortliche Vizepräsidentin Victoria Alonso in kurzer Zeit in sehr schlechtes Licht gerückt haben.⁶⁷ Im März 2023 wurde Alonso, Marvels sichtbarste Verfechterin für Diversität in Entertainment-Franchisen aufgrund eines angeblichen Vertragsbruchs fristlos entlassen. Anstatt ihrer Aufgabe der Qualitätssicherung nachzukommen, heißt es, habe sie durch ihr Engagement in der US-amerikanisch-argentinischen Coproduktion *ARGENTINA, 1985* (2022, Santiago Mitre) für Amazon Studios ihre vertraglichen Verpflichtungen verletzt. Für Alonsos Anwältin Patty Glaser ist die Entlassung politisch motiviert:

The idea that Victoria was fired over a handful of press interviews relating to a personal passion project about human rights and democracy that was nominated for an Oscar and which she got Disney's blessing to work on is absolutely ridiculous. Victoria, a gay Latina who had the courage to criticize Disney, was silenced. Then she was terminated when she refused to do something she believed was reprehensible.⁶⁸

So soll ausschlaggebend für die Entlassung keineswegs Alonso Beteiligung an der Oscar-Kampagne zur Unterstützung von *ARGENTINA, 1985* gewesen sein (während sie die für den zeitgleich nominierten *BLACK PANTHER: WAKANDA FOREVER* ausgerichtete Kampagne überwiegend vernachlässigt haben soll), sondern der von ihr auf den damaligen

⁶⁶ Vgl. Jasper Jolly, Mark Sweeney, Former Disney CEO Bob Iger reappointed to role in surprise decision, in: *The Guardian*, 21. November 2022, theguardian.com; Jill Goldsmith, Disney To Cut \$3 Billion In Content Costs Amid \$5.5-Billion Savings Push As Bob Iger Makes His Move, in: *Deadline*, 8. Februar 2023, deadline.com.

⁶⁷ Vgl. Jeremy Mathai, Why So Many VFX Artists Are Fed Up With Marvel, in: *Slashfilm*, 27. Juli 2022, slashfilm.com.

⁶⁸ Patty Glaser zit. nach Boris Kit, Inside the Firing of Victoria Alonso: Her Oscar-Nominated Movie *>Argentina, 1985<* at Center of Exit (Exclusive), in: *The Hollywood Reporter*, 24. März 2023.

Disney-CEO Bob Chapek ausgeübte Druck, sich gegen Floridas »Don't say gay«-Bill zu positionieren.⁶⁹ Nur kurze Zeit nach der Veröffentlichung des Statements kam es zu einer außergerichtlichen Einigung zwischen Disney und Alonso. Die Rede ist von einer Abfindung in Millionenhöhe, die beteiligten Parteien schweigen hierzu.⁷⁰

Mit der momentan noch ausstehenden Neubesetzung von Alonsos Position bei Marvel Studios werden hinsichtlich der bis hierhin verfolgten Linie eines diverseren, inklusiveren MCU die Weichen möglicherweise ein weiteres Mal gestellt. Mit dem Versuch, in der vierten Phase des MCU *die Welt vor unseren Fenstern* akkurater zu repräsentieren, ist Marvel einer gezielten Nachfrage gefolgt und hat ein Marktsegment für sich erschlossen. Phase 4 hat sich weder an den Kinokassen noch bezüglich neu gewonnener Abonent:innen für die Streamingplattform Disney+ als der gewünschte Erfolg herausgestellt und es bleibt abzuwarten, inwieweit sich die plötzliche Trennung von Victoria Alonso und die von dem wiedereingesetzten Disney-CEO Bob Iger angeordnete Reduktion der Veröffentlichungsfrequenz neuen Marvel-Contents auf das Projekt der fortgesetzten Diversifizierung des MCUs auswirken werden. Die Konstruktion einer Kausallogik, in der sich Diversität am Ende des Tages doch nicht so auszahlt, wie von Alonso stets behauptet, läuft dabei auf einfache Rechenaufgaben hinaus, auch wenn hier vermutlich deutlich komplexere Zusammenhänge ihrer Entdeckung und Benennung harren. Vor dem Hintergrund der nüchternen Bewertung des messbaren Erfolgs der Filme und Serien aus Phase 4 durch den wiedereingesetzten CEO Bob Iger wäre es jedoch nicht weiter überraschend, wenn in dessen zukünftiger Marktstrategie für Marvel Studios der ausgestellte Wille zur Diversität nicht mehr an vorderster Stelle stünde.

Wenn nichts anderes, dann sollte dieses Buch hoffentlich gezeigt haben, dass die verallgemeinernde Gleichung *Superheld = hegemoniale Männlichkeit* ihre Grenzen hat und zumindest für einen kurzen oder längeren Moment nicht mehr über die Tragfähigkeit verfügt, die ihr einmal zugeschrieben wurde. Damit schließe ich nicht aus, dass der ›klassische Superheld‹ über kurz oder lang – vermutlich eher kurz – seine Renaissance erfährt, in welchen konkreten kulturellen, ökonomischen und politischen Kontexten dies auch immer geschehen mag. Mit dem Abschluss der *Infinity Saga* hat das MCU die Idee patriarchaler bzw. hegemonialer Männlichkeit als tragfähiger Säule nationaler Identität begraben, und eine Reihe weiterer nicht von Marvel produzierter Filme und Serien aus der Entstehungszeit nach 2017 scheinen sich dieser Idee angeschlossen zu haben. Wenn jedoch eine Konvention für dieses Genre nach wie vor unhintergehbar ist, dann die, dass der Tod in ihm in den allermeisten Fällen über keine Endgültigkeit verfügt. Kommt es nicht zur Auferstehung, kommt es irgendwann zum Franchise-Reboot. Das gilt für die Guten wie die Bösen.

69 Ebenso ist die Rede von Alonsos Weigerung, einer Schnittauflage für *ANT-MAN AND THE WASP: QUANTUMANIA* (2023, Peyton Reed) nachzukommen. Die von Alonso verweigerten Änderungen am Auftaktfilm von Phase 5 wurden demnach auf einen Drittanbieter ausgelagert. Vgl Kit, *Inside the Firing of Victoria Alonso*.

70 Vgl. Brian Contreras, Disney and former Marvel exec Victoria Alonso reach settlement over her firing, in: *Los Angeles Times*, 20. April 2022, latimes.com.