

Neue Männer braucht das Land: BLACK WIDOW (2021)

Mit dem ersten Kinospießfilm der vierten Phase, dem von Fans seit Jahren angemahnten Soloabenteuer des von Scarlett Johansson zwischen 2010 und 2019 in sieben Filmen dargestellten ersten weiblichen Avengers-Mitglieds BLACK WIDOW wirft das MCU einen Blick zurück auf seine eigene Vergangenheit. Am 8. Juli 2021 weltweit in den Kinos gestartet und einen Tag später als Premium-Angebot im Streamingdienst Disney+ erschienen, füllt BLACK WIDOW eine narrative Leerstelle in der Zeit zwischen den Filmen CAPTAIN AMERICA: CIVIL WAR (2016) und AVENGERS: INFINITY WAR (2018). Der offensichtliche Grund für diese kreative Entscheidung ist vor allem im Leinwandtod von Johanssons Figur in AVENGERS: ENDGAME zu suchen, der von einer Wiederauferstehung im übernächsten Film zweifellos entwertet worden wäre; andererseits musste sich das Prequel u.a. aus diesem Grund in der Kritik vorwerfen lassen, ohne Konsequenzen zu bleiben, als »glorified backdoor pilot for its co-star« hauptsächlich an der Etablierung von Johanssons Nachfolgerin Florence Pugh (als Yelena Belova) zu arbeiten und ganz generell »too little, too late«¹ zu sein.

Black Widow alias Natasha Romanoff, die eher als Geheimagentin denn als Superheldin im klassischen Sinne verstanden werden kann,² wurde »initially introduced as eye candy for Tony Stark, became a failed love interest for Bruce Banner and then held her own as the only female Avenger for some time«, über die Jahre habe Black Widow jedoch die »stereotypical sexist connotations« abgestreift, »to become a hero everyone can look up to«.³ In Ihrer Repräsentationsanalyse der Black Widow-Auftritte im MCU von IRON MAN 2 (2010) bis CIVIL WAR (2016) stellen Madelaine Gerard und Mark Poepsel fest, Natasha Romanoff werde »ultimately not liberated. She is characterized in ways that uphold male dominant social structures«.⁴ Kann dies in eingeschränktem Maße auch über ihren Leinwandtod in AVENGERS: ENDGAME behauptet werden – in der viel kritisierten Szene

1 Beide Scott Mendelson, *Marvel's Black Widow is too little, too late*, in: *Forbes*, 29. Juni 2021, [forbes.com](https://www.forbes.com).

2 O'Sullivan, *Marvel Cinematic Universe*, S. 47.

3 Alle Lauren Rouse, *Marvel Studios Is Making Effort To Not Objectify Women, Says Producer*, in: *The Direct*, 3. Juli 2021, [thedirect.com](https://www.thedirect.com).

4 Madelaine Gerard, Mark Poepsel, *Black Widow: Female Representation in the Marvel Cinematic Universe*, in: *Polymath: An Interdisciplinary Arts and Sciences Journal* 8 (2019), S. 27–53.

opfert sie sich als alleinstehende, kinderlose Frau für den Familienvater Clint Barton – vollzieht ihr Phase 4 eröffnender Solofilm diesbezüglich eine radikale Trendwende.

Der Wunsch nach einem Solofilm für Scarlett Johanssons Figur artikuliert sich im Fandiskurs bereits sehr früh nach ihrem ersten Auftritt in *IRON MAN 2* und intensiviert sich nach ihrer deutlich größeren Rolle in *MARVEL'S THE AVENGERS*, »who came away stealing that movie«. ⁵ Über den Verlauf der Zeit deuten eine Reihe von Ereignissen immer wieder auf das Fortbestehen dieses Wunsches hin (bspw. der wiederkehrende Disput um lange Zeit nicht vorhandenes *Black Widow*-Merchandise), dieser findet vorerst jedoch keine Berücksichtigung. Bereits 2015, kurz nach dem Kinostart des *AVENGERS*-Sequels *AGE OF ULTRON* und der Ankündigung der bis 2019 erscheinenden Filme der »Phase 3«, musste sich Marvel Studios-Präsident Kevin Feige in Interviews mit der Presse wiederholt über den Status eines potentiellen *BLACK WIDOW*-Solofilms äußern, der zu diesem Zeitpunkt als »not on the schedule«, aber »on the table« gilt, also grundsätzlich nicht ausgeschlossen, aber in naher Zukunft nicht geplant. ⁶

Etwa zeitgleich wird die Nachfrage nach diesem Film auch außerhalb von Marvel Studios offenbar so deutlich, dass in den Jahren zwischen 2014 und 2020 gleich mehrere internationale Filmproduktionen daran arbeiten, den verlangten Pitch des »femme fatale spy action film« mit einem Surrogat zu erfüllen: *LUCY* (2014, Luc Besson) mit Johansson selbst, *ATOMIC BLONDE* (2017, David Leitch) mit Charlize Theron, sowie *RED SPARROW* (2018, Francis Lawrence) mit Jennifer Lawrence erstellen jeweils unterschiedliche Blaupausen dessen, was ein *BLACK WIDOW*-Standalonefilm sein bzw. wie er aussehen könnte. ⁷ Alle drei Filme erzählen unterschiedliche Geschichten, überschneiden sich jedoch in ihrem Emanzipationsnarrativen, weisen deutliche Ähnlichkeit in ihren Inszenierungsstrategien auf (z. B. in ihrem Fokus auf die viszerale Inszenierung von intensiven, sehr gewalttätigen Nahkampfsszenen) und besetzen jeweils eine Schauspielerin in der Hauptrolle, die zuvor in der Rolle einer »toughen Actionheldin« in den Kanon der Populärkultur eingegangen ist – Theron als Imperator Furiosa in *MAD MAX: FURY ROAD* (2015, George Miller), Lawrence als Katniss Eberdeen im mehrteiligen Young-Adult-Blockbuster-Franchise *THE HUNGER GAMES* (2012–2018).

In *BLACK WIDOW* laufen zahlreiche der im Verlauf der Analyse der *Infinity Saga* betrachteten Diskurse und geführten Diskussionen zusammen, die erneut das wechselseitige Zusammenspiel von Produktionsdiskursen, Ökonomie, Gender, Narration und Ästhetik, Repräsentation und Politik beleuchten, die in ihrer Summe ein hochkomplexes Spannungsfeld erzeugen. Als erster Film des MCU, der mit Cate Shortland einer Re-

5 Adam Chitwood, *Black Widow Movie: Scarlett Johansson and Kevin Feige have discussed a series of films*, in: *Collider*, 15. April 2015, collider.com.

6 Chitwood, *Black Widow Movie*.

7 Weiblich zentrierte Actionfilme sind seit den 1980er Jahren populär, mit *LA FEMME NIKITA* (1990, Luc Besson) überlappt das Subgenre erstmalig mit dem Paranoia-Thriller. Zahlreiche Nachahmerinnen, darunter das US-Remake *POINT OF NO RETURN* (1993, John Badham) folgen. Mit *HAYWIRE* (2011, Stephen Soderbergh) mit der professionellen Mixed Martial Arts-Kämpferin Gina Carano in der Hauptrolle erhält diese Genre-Variation eine neue ästhetische Blaupause, an dessen viszeraler Inszenierung sich weiblich zentrierte Actionfilme bis in die Gegenwart orientieren; zuletzt z. B. *ANNA* (2019, Luc Besson), *THE RHYTHM SECTION* (2020, Reed Morano) oder *JOLT* (2021, Tanya Wexler), ebenso wie die bereits erwähnten *ATOMIC BLONDE* und *RED SPARROW*.

gisseurin übertragen wurde, zelebriert BLACK WIDOW weibliche Solidarität, privilegiert weibliche Exzellenz gegenüber männlicher Inkompetenz und lässt im letzten Akt das symbolische Patriarchat in Form des in den Wolken verborgenen Red Rooms brennend vom Himmel fallen.

Der Film beginnt mit US-amerikanischer Suburbia-Idylle des mittleren Westens im Jahr 1995 und zeigt Natasha Romanoff als junges Mädchen mit ihrer jüngeren Schwester Yelena, die nicht ihre leibliche Schwester ist. In einer Reminiszenz an Spionage-Thriller aus bzw. über die Zeit des Kalten Kriegs wie TELEFON (1977, Don Siegel), LITTLE NIKITA (1988, Richard Benjamin) oder THE AMERICANS (2013–2018, Joe Weisberg) sind die beiden Mädchen lediglich Tarnung einer sowjetrussischen Schläferzelle,⁸ bestehend aus der Wissenschaftlerin Melina Vostokoff (Rachel Weisz) und Alexei Shostakov (David Harbour). Letzter war vor seinem Geheimeinsatz in den USA als sowjetrussischer Gegenentwurf zu dem genetisch modifizierten Supersoldaten Captain America namens Red Guardian für den KGB aktiv. Die vierköpfige Zwangsgemeinschaft wurde nach abgeschlossener Mission enttarnt, muss noch am selben Abend ihre Existenz in Ohio hinter sich lassen und nach Kuba fliehen. Dort angekommen wird die Scheinfamilie umgehend aufgelöst, Natasha und Yelena werden gegen ihren Willen von dem Oligarchen und ehemaligen sowjetrussischen General Dreykov (Ray Winstone) in das ›Ausbildungszentrum‹ bzw. Umerziehungslager Red Room Academy verfrachtet – buchstäblich, in einem Frachtcontainer.

MTV, Grunge und die infiltrierte Montage

Die anschließende Vorspannsequenz zeigt in einer komprimierten Montage die Verfrachtung der Mädchen in die Red Room Academy, »an organization that experiments on young girls and brainwashes them into assassins«,⁹ und ihre dort über den Verlauf ihrer Jugend absolvierten Ausbildungen zu hochprofessionalisierten Spioninnen und Auftragsmörderinnen. Die Bilder der entführten Mädchen und jungen Frauen im Frachtcontainer wecken nicht zufällig die Assoziation mit organisiertem Menschenhandel und Zwangsprostitution. Nicht zuletzt aufgrund dieser Vorspannsequenz bezeichnete Rebecca Fontana von der Non-Profit-Organisation The Borgen Project den Film als »groundbreaking«:

According to the United Nations Office on Drugs and Crime (UNODC), one in three females who are trafficking victims globally are children. The production team behind »Black Widow« was keenly aware of this statistic [...]. [Regisseurin Cate] Shortland

8 In *Russians Among Us: Sleeper Cells, Ghost Stories, and the Hunt for Putin's Spies* geht der ehemalige BBC-Sicherheitskorrespondent Gordon Corera der Geschichte von ›deep spies‹ nach dem Ende des Kalten Kriegs nach. Dort berichtet er u.a., dass noch im Jahr 2010 eine Gruppe russischer ›deep cover sleeper agents‹ in den USA verhaftet wurde; vgl. Gordon Corera, *Russians Among Us: Sleeper Cells, Ghost Stories, and the Hunt for Putin's Spies*, New York: William Morrow 2020.

9 Brian Truitt, »We could not have made this movie 10 years ago«: How ›Black Widow‹ got real about trauma and abuse, *USA Today*, 13. Juli 2021, eu.usatoday.com.

wanted to »intersect [Marvel] with reality,« as the trafficking that defines Natasha Romanoff is based on real events that happen to thousands of young girls every year.¹⁰

Laut einer Studie der International Labor Organization (ILO) waren im Jahr 2016 geschätzt über 40 Millionen Menschen in moderner Sklaverei (inklusive Zwangsehen und Zwangsarbeit) gefangen, etwa ein Viertel davon Kinder.¹¹ 71 Prozent der Betroffenen sind weiblich, »accounting for 99% of victims in the commercial sex industry, and 58% in other sectors.«¹² Auch wenn *BLACK WIDOW* ein Licht auf die Tatsache des organisierten Menschenhandels wirft, wird diese hier exklusiv mit dem russischen Oligarchen Dreykov in Verbindung gebracht, um diesen als überlebensgroßen Villain zu charakterisieren – ähnlich wie Thanos, der seine ›Töchter‹ Gamora und Nebula entführt hat.

Russia, the location of the Red Room, comprises human trafficking for the purpose of labor and sex. This fact is on display in the film as there are numerous references to Russian culture and constant use of the Russian language throughout,¹³

schreibt Fontana und unterstreicht damit die vom Film suggerierte Tendenz, Menschenhandel als ein außerhalb der demokratischen Ordnung ›des Westens‹ situiertes Problem zu fassen. Die ILO weist jedoch ausdrücklich darauf hin, dass »[m]odern slavery« ein Problem ist, das »every region of the world« betrifft.¹⁴ So waren 2016 in Europa geschätzt 3,6 von 1.000 Menschen in Sklaverei gefangen, in den Amerikas ca. 1,3/1.000; von letzteren Regionen liegen jedoch kaum Daten vor.¹⁵

Die größtenteils gelblich ausgeleuchtete Nachtszene der Verfrachtung ist in dynamischen Kameraeinstellungen realisiert, die das Geschehen aus einer Perspektive auf Augenhöhe mit den Kindern abbildet. Im Hintergrund beginnt Alexeis und Melinas Vorgesetzter Dreykov mit der Selektion, während der Natasha und Yelena getrennt werden. Nachdem ihre Hände in einer Großaufnahme einander loslassen, beginnen kurze Inserts, die narrative Einheit zu stören.

Die Montage beginnt, zwischen der Entführung Natashas in den Red Room in der diegetischen Gegenwart und einer Vergangenheit hin und her zu springen. Die Vergangenheit präsentiert sich in der Ästhetik eines Familienheimvideos, grob aufgelöst, farbentsättigt und mit digitalen Artefakten wie Interlace-Streifen versehen. In kurzen, rasch aufeinanderfolgenden Einstellungen wird hier jedoch nicht Familienleben

10 Rebecca Fontana, *Marvel's Black Widow sheds light on human trafficking*, in: *The Borgen Project*, o.J. [2021], borgenproject.org.

11 Vgl. International Labour Office, *Global estimates of modern slavery: Forced labour and forced marriage*, Genf: International Labour Office 2017, S. 9. Ein Bericht des United Nations Office on Drugs and Crime (UNODC) aus dem Jahr 2020 geht sogar von einem Drittel Kinder aus; vgl. United Nations Office on Drugs and Crime, *Global Report on Trafficking in Persons 2020*, New York: United Nations, S. 79.

12 International Labour Office, *Global estimates of modern slavery*, S. 10.

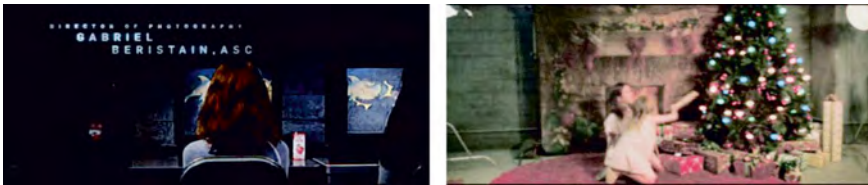
13 Fontana, *Marvel's Black Widow*

14 International Labour Office, *Global estimates of modern slavery*, S. 10.

15 Vgl. ebd.

dokumentiert, sondern dessen Simulation, Erprobung und Einübung. In einem kargen, fensterlosen, untapezierten Raum mit grauen Zementwänden, möbliert mit der Grundausrüstung der US-amerikanischen Nuklearfamilie – Esstisch, Sofa mit Wohnzimmerisch, Weihnachtsbaum – werden Natasha und Yelena, noch deutlich jünger als in der Ohio-Sequenz, in den Gepflogenheiten des US-amerikanischen Familienlebens trainiert. In schlichten Kleidern sitzen die beiden Mädchen unter einem geschmückten Weihnachtsbaum und packen leere Geschenkkartons aus, werden zum Motiv für die gestellten Familienfotos, der gleichzeitigen medialen Produktion und Authentifizierung der »Schläferzelle« als *All-American Family*.¹⁶ Die Heimvideobilder wechseln sich ab mit Bildern der Gegenwart, wir sehen wieder Dreykov zwischen den russisch sprechenden Soldaten mit maskierten Gesichtern. Er berührt Natashas Wangen mit beiden Händen. In einer Detailaufnahme verschwindet ihr Gesicht vollständig hinter seiner Hand, deren kleiner Finger von einem auffälligen goldenen Siegelring geschmückt wird, am Handgelenk die dazu passende Designeruhr – männlich codierte Statussymbole, Insignien patriarchaler Macht. Aus top-down-Perspektive folgt die Kamera Dreykovs schwarzer Limousine durch die Nacht, ein Schwenk über das nächtliche Panorama eines Industriegebiets löst das Bild auf.

Abb. 35: Einübung US-amerikanischer Kultur



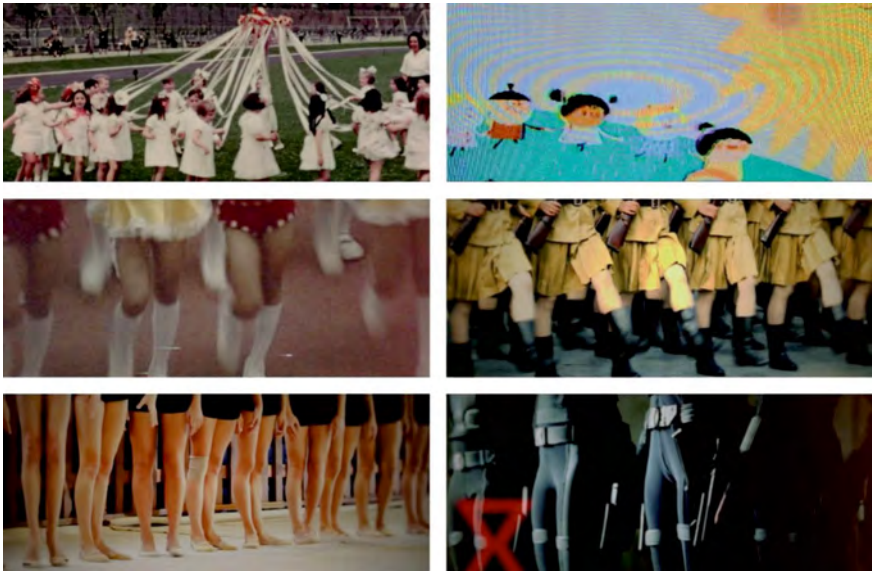
Quelle: Stills aus BLACK WIDOW (2021). Blu-ray, Walt Disney Studios Home Entertainment, 2021.

Die Montage wechselt nun vom Modus der Parallelmontage zweier Zeitebenen in eine fragmentiertere, assoziativere Form, in der unterschiedliche Bildtypen – augmentierte Satellitenbilder mit computergenerierten Bildelementen, Nachrichtenbilder vom brennenden North Institute, mehr Videoaufnahmen des simulierten Familienfests, verschiedene amerikanische Cartoons – gleichberechtigt nebeneinander stehen und die Umerziehung der entführten Mädchen und deren Ausbildung zu sogenannten *Black Widows* illustrieren. Mädchen sitzen in Reihen vor Monitoren, trinken Schulmilch und schauen US-amerikanisches Fernsehen (Abb. 35). Die Bilder der Indoktrination mithilfe audiovisueller Medien sind bekannt aus Paranoia-Thrillern wie *THE PARALLAX VIEW* (1974, Alan J. Pakula), ebenso wie aus *A CLOCKWORK ORANGE* (1969, Stanley Kubrik), wo Filmbilder zur Rekonditionierung des kriminellen Alex (Roddy McDowell) eingesetzt

16 In ihrer Auseinandersetzung mit dem Stellenwert von Familienfotos für die Mediatisierung von »family memory and thus family ideology«, stellt Marianne Hirsch fest, dass Familienfotografie sich in eine heterogene Tradition familiärer Repräsentation einschreibt, diese Tradition aber gleichzeitig auch formt; vgl. Marianne Hirsch, *Family Frames. Photography, Narrative, and Postmemory*. Boston: Harvard University Press 1997, hier S. 12.

werden. Anders als die dort mithilfe überwältigender Bilderfluten psychologisch manipulierten Protagonisten sind es jedoch nicht die jungen Widows vor den Fernsehern, sondern ebenso das Filmpublikum, das den rasch aufblitzenden, sich aneinanderreihenden Bildern ausgesetzt ist. Ganz ähnlich wie es Henry Taylor für *DR. MABUSE, DER SPIELER* (1922, Fritz Lang) beschreibt, spielt sich die hypnotische Beeinflussung nicht nur diegetisch ab, »sondern über die Diegese hinaus [ist] es der filmische Diskurs selbst [...], der auch den Zuschauer im Sinne gesteigerter Immersion zu »hypnotisieren« trachtet«. ¹⁷

Abb. 36: Ornamentale Mädchenmassen: Vorspannsequenz von *BLACK WIDOW*



Quelle: Stills aus *BLACK WIDOW* (2021). Blu-ray, Walt Disney Studios Home Entertainment, 2021.

Weitere Bilder von jungen Mädchen bei der Handarbeit, im Ballettunterricht, aber auch beim Waffentraining, lassen die Red Room Academy an die sogenannten höheren Töchter Schulen des 19. Jahrhunderts erinnern, ¹⁸ wie auch an die von Foucault beschriebenen »totale[n] und asketische[n] Institutionen« ¹⁹ der Disziplinargesellschaft ganz allgemein. Jedoch ist der Red Room nicht Teil eines dezentralen Netzes von Machteffekten, alle Macht fokussiert sich stattdessen auf Dreykov, der die Mädchen technologisch seinem Willen unterwirft, jeden ihrer Schritte technologisch überwacht und sie jederzeit

17 Taylor, *Conspiracy!*, S. 37.

18 Vgl. Hermann Erkelenz, *Ueber weibliche Erziehung und die Organisation der höheren Töchter Schule*, Köln: Du Mont-Schauberg 1872; Margaret Kraul, Höhere Mädchenschulen, in: Christa Berg, Karl-Ernst Jeismann (Hg.), *Handbuch der deutschen Bildungsgeschichte. Band III 1870–1918*, München: C.H. Beck 1991, S. 279–301.

19 Michel Foucault, Überwachen und Strafen, in: ders., *Die Hauptwerke*, 701–1020, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2008, hier S. 935–962.

per Fernsteuerung töten kann. Die Gegenüberstellung der nackten Beine von Mädchen in Ballettkleidern und Cheerleaderröckchen mit den uniformierten Beinen von Soldaten weisen die vermeintliche »Töchterbildung« als militärischen Drill aus, die synchronisierten Bewegungen der Mädchen in mehreren Einstellungen – Ballett, Parade, Tanz um den Maibaum – erinnern gleichzeitig an die Tiller Girls, über die Siegfried Kracauer in *Das Ornament der Masse* schrieb, ihre Beine entsprächen den Händen in der Fabrik, der die Körperbilder in ihren ornamentalen Strukturen aber auch als ästhetische Bedingung für den Faschismus begreift.²⁰ Wie die Tiller Girls sind auch die Widows »keine einzelnen Mädchen mehr, sondern unauflösbare Mädchenkomplexe«,²¹ innerhalb derer sie völlig austauschbar werden (Abb. 36).

Eine andere Gleichsetzung vollzieht die Montage durch die Aneinanderreihung der Bilder von jungen Frauen auf OP-Tischen und Schweinen in einem Gehege. Scheint diese Bildfolge zuerst willkürlich, liegt ihnen eine Kausalität zugrunde, die sich in der Mitte des Films erschließt. Das verbindende Element der Bilder ist die von Melina an ihren Hausschweinen erforschte Technologie zur Gedankenkontrolle, mit der Dreykov Widows wie Yelena kontrolliert. In einem seiner ikonischsten Momente schneidet Ron Fricke experimenteller Dokumentarfilm BARAKA (1992) von einer überfüllten Legebatte auf einen Plattenbau und formuliert damit »a thematic visual critique of modernity, the industrial revolution and the subsequent dehumanisation of the population«. ²² In vergleichbarer Weise produziert BLACK WIDOW durch den Match Cut vom Auge eines Schweins auf das eines Babys, gefolgt von den Bildern von jungen Frauen auf Operationstischen, einen visuellen Text über die Entmenschlichung der um ihren Subjektstatus beraubten Frauen (Abb. 37).

Dazwischen sind Nachrichtenbilder zu sehen, die einen weiteren Bedeutungshorizont eröffnen. Aus dem Off warnt die Stimme eines Nachrichtensprechers von »undercover spies in our communities, they took on false identities, even raised families«. Der Hintergrund dieser Nachrichtenmeldung einer russischen Infiltration der amerikanischen Kultur wird in den folgenden 80 Sekunden in mehreren thematischen Strängen entwickelt, in denen sich weitere Bildtypen vermischen – Fotografien, teilweise mit Markierungen versehen, Satellitenaufnahmen und Computergrafiken, Akten und Dokumente, Pressefotografien, Überwachungsbilder, ein Sammelsurium unterschiedlichen Materials aus dem visuellen Archiv einer Ästhetik von Geheimdienstarbeit und Überwachung, bekannt aus *Militainment*, *Securitainment*²³ und Spionage- bzw. Paranoia-Thriller.²⁴ Historiophotische Bilder von Dreykov neben internationalen

20 Vgl. Siegfried Kracauer, *Das Ornament der Masse*, in: ders., *Das Ornament der Masse*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1977, S. 50–63.

21 Kracauer, *Das Ornament der Masse*, S. 50.

22 Rebecca Ellis, *Baraka* (1992), in: *Little White Lies*. Truth & Movies, 13. Dezember 2012, lwlies.com. Fricke bedient sich mit dieser Form der Attraktionsmontage selbst bei Eisenstein, der in *STREIK* (Стачка, 1925) den Bildern der Ermordung Streikender Bilder eines Schlachthofs gegenüberstellt.

23 Vgl. Oliver Bidlo, Carina Jasmin Englert, Wenn Innere Sicherheit zur Unterhaltung wird – *Securitainment*. In: Oliver Bidlo, Carina Jasmin Englert, Jo Reichertz (Hg.), *Securitainment*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2011, S. 239–260.

24 Vgl. Taylor, *Conspiracy!*.

Spitzenpolitiker:innen im Stil der Bilder in *IRON MAN* (Abb. 38),²⁵ gemeinsam mit Aufnahmen der Widows an weltweiten Krisenschauplätzen, konstruieren mit hoher Effizienz das Narrativ des weitreichenden Einflusses des ehemaligen Generals mit den Verbindungen eines hochrangigen Nachrichtendienstoffiziers und den Ressourcen eines Oligarchen. Die Einstellungen werden gen Ende immer kürzer und reihen ihr diverses Material teilweise in Match Cuts entlang inhaltlicher Ähnlichkeit aneinander, um dann wieder zu einem der parallel entwickelten Stränge zu springen.

Abb. 37: Entmenschlichung durch Match Cut: Vorspannsequenz von *BLACK WIDOW*



Quelle: Stills aus *BLACK WIDOW* (2021). Blu-ray, Walt Disney Studios Home Entertainment, 2021.

Abb. 38: Dreykov mit Boris Jelzin (links) und Bill Clinton (rechts) im Vorspann von *BLACK WIDOW*.



Quelle: Stills aus *BLACK WIDOW* (2021). Blu-ray, Walt Disney Studios Home Entertainment, 2021.

Die Kombination von Montageformen greift den inhaltlichen Topos einer russischen Subversion amerikanischer Kultur auf und reproduziert ihn auf formalästhetischer Ebene. Sie folgt den Grundprinzipien der intellektuellen Montage, von Sergei M. Eisenstein als Vertreter des russischen Formalismus theoretisiert, und überführt diese zusehends in die postmoderne, fragmentierte und assoziative Montage, die seit den frühen 1980er Jahren mit der Ästhetik des 24-Stunden Musiksenders MTV identifiziert wird. Bei der intellektuellen Montage, so fasst es Alice Bienk zusammen, werden »Einstellungen mit hartem Schnitt verbunden. Es soll gerade nicht das Continuity-System [...] aufrechterhalten, sondern durch das explizite Neben- und Gegeneinander verschiedener Einstellungen der Zuschauer zum Nachdenken und Schlussfolgern angeregt werden: Aus dem Kontrast oder der Reihung von Bild A und Bild B ergibt sich die neue – intellektuell

25 Vgl. hierzu die Überlegungen zum Apogee-Film in Teil I.

vom Betrachter erschlossene – Bedeutung C.«²⁶ »Die Vorstellungskraft wird hier durch Montage stimuliert«, so Ulrich Kumher, »und kann zu neuen Einsichten und Erkenntnissen gelangen, die die gezeigten Filmbilder betreffen, aber auch über sie hinausgehen können.«²⁷ Diese von Eisenstein als politische Ästhetik konzipierte Form, die er selbst in Filmen wie *Октябрь* (OKTOBER, 1927) einsetzt, trifft auf »MTV's favored visual effects – quick cuts, sharp editing, cutaways, flash dissolves, slow motion, double trick fade-aways going into colorization – [which] soon became common in both advertising and the movies«.²⁸ Das *Lexikon der Filmbegriffe* versteht unter *MTV style editing* (»Montage im MTV-Stil«)

einen Montagestil, der in den Sendungen des Musikkanals MTV, insbesondere in den dort ausgestrahlten Musikvideos, anfangs der 1980er Jahre populär wurde. Er ist durch rasendschnelle Folgen von Schnitten (rapid editing, rapidly-cut shots), die ungemein beschleunigte Handlung, durch Folgen von Jump-Cuts, durch sehr schnelle Assoziationsmontagen (fast-edits) und durch einen schnellen und unmotivierten Wechsel der Kameraneigungen, -verkantungen und -höhen sowie durch verrissene Handkamera-Bilder charakterisiert. Vorformen des Stils finden sich in manchen surrealistischen Filmen, in Drogensequenzen (wie in *Easy Rider*, USA 1969, Dennis Hopper), manchen Tanzfilmen (wie *Flashdance*, USA 1983, Adrian Lyne) oder in Filmen wie *Natural Born Killers* (USA 1994 [sic], Oliver Stone), in denen der so modische Montage-Stil dazu genutzt wurde, assoziativ zusammengeschlossene Bildstrecken dazu zu nutzen, die Erzählung an die Geschichte der visuellen populären Kultur anzuschließen.²⁹

Die musikalische Untermalung der Vorspannsequenz, eine ätherische Coverversion des in 1991 in der ›heavy rotation‹ des Musiksenders platzierten Grunge-Rocksongs »Smells like Teen Spirit«, unterstreichen den Eindruck einer Musikvideoästhetik. »Smells like Teen Spirit«, ursprünglich veröffentlicht als Lead Single aus dem Multi-Platin-Album »Nevermind« von Nirvana, »is featured in the top 10 of most top song lists, was called an ›anthem for apathetic kids‹ of generation X, and has been credited with helping alternative rock enter the mainstream«.³⁰ ›Grunge‹ bezeichnet eine Spielart des Alternative Rock, die in den späten 1980er Jahren entsteht und sich zu Beginn auf das in Seattle, Washington, ansässige Musiklabel Subpop konzentriert, bevor im Zuge des Erfolgs von »Nevermind« in der ersten Hälfte der 1990er Jahre auch Major Labels internationale Chartserfolge mit Grunge-Bands verzeichnen konnten. In seiner expliziten Positionierung als Alternative zu der aggressiven maskulinen Theatralik des Heavy Metal kann Grunge als

26 Alice Bienk, *Filmsprache. Einführung in die interaktive Filmanalyse*, 4. Aufl., Marburg: Schüren 2014, S. 89.

27 Ulrich Kumher, Cloud Atlas. Die intellektuelle Montage als Zugang zum Film und zu seinem Bildungspotenzial, in: *medienimpulse*, Jg. 58, Nr. 3, 2020, S. 1–55.

28 Robert M. Collins, *Transforming America. Politics and Culture during the Reagan Years*. New York, Chichester; Columbia University Press 2007, S. 167.

29 Katja Bruns (KB), MTV style editing, in: *Das Lexikon der Filmbegriffe*, 13. Oktober 2012, filmlexikon.uni-kiel.de. Hier ist zu ergänzen, dass NATURAL BORN KILLERS aus dem Jahr 1994 stammt, also keine Vorform repräsentiert.

30 Jake Grogan, *Origins of a Song: 202 true inspirations behind the world's greatest lyrics*, New York: Simon & Schuster 2018, S. 25.

»a late 20th century version of Punk, lacking the ideological impetus or rather the simplicity of a ›no future‹ slogan« verstanden werden.³¹ Das von den überwiegend männlichen Musiker:innen an den Tag gelegte Desinteresse an musikalischer Virtuosität als Anti-These zum maskulinen ›guitar hero‹ »has grave consequences for the received image of the music in terms of gender representations.«³² »Nirvana was regarded as the antithesis of the hyperbolic, sexist, and masculinist spectacles of the ›Hair Metal‹ bands popular through the late 80s«,³³ beobachtete James Middleton. Deren Sänger, Gitarrist und Songschreiber Kurt

Cobain's boyish, even childlike appearance, with oversized sweaters and a sloppily cut blond mane; his affirmation of gay sex, and televised screen kiss with bassist Chris Novoselic [...] all negated the values of masculinist heterosexuality prevalent in much rock music in the period preceding Nirvana's emergence.³⁴

Auch wenn Grunge-Rocker wie Cobain, so fasst es Frank Lay zusammen,

were not explicitly presented as new kind of male rock persona, they have nonetheless come to impersonate the new type of male, torn angrily between hegemonic masculinity and the »new men« of the 1970s, and, most of all, the unreachable ideal man of the »post-feminist« era, incorporating all extremes, the macho and the softie, everything to the presumed »right« degree.³⁵

Die in BLACK WIDOW verwendete Coverversion des Songs, gesungen von der überwiegend im Bereich der *Production Music* für Film/TV tätigen Hawaiianischen Sängerin/Songschreiberin Malia J,³⁶ ersetzt die verzerrten Gitarren und das wuchtige Schlagzeug gegen ein gedämpftes Piano und melancholische Streicher, streift dem Song sämtliche noch vorhandenen Signifikanten männlicher Aggression ab und überführt ihn in eine reduzierte Klangästhetik, die wiederholt als »evocative«,³⁷ »haunting and emotive«³⁸ oder »dark, dramatic«³⁹ beschrieben wurde. Diese Coverversion eines ursprünglich von männlichen Musikern gespielten Songs durch eine weibliche Künstlerin ist keineswegs die einzige ihrer Art, ebenso wenig wie die Übertragung eines Rocksongs in eine im

-
- 31 Frank Lay, »Sometimes We Wonder Who the Real Men Are« – Masculinity and Contemporary Popular Music, in: Russell West, Frank Lay (Hg.), *Subverting Masculinity: Hegemonic and Alternative Versions of Masculinity in Contemporary Culture*, Amsterdam: Editions Rodopi B.V. 2000, S. 222–246, hier S. 234.
- 32 Lay, »Sometimes We Wonder Who the Real Men Are«, S. 234.
- 33 James Middleton zit. nach Lay, »Sometimes We Wonder Who the Real Men Are«, S. 234.
- 34 Ebd.
- 35 Lay, »Sometimes We Wonder Who the Real Men Are«, S. 235.
- 36 Vgl. Paul Brown, Meet Malia J – the Voice Behind Black Widow's Evocative ›Smells Like Teen Spirit‹ Cover, in: *Wall of Sound*, 19. Juli 2021, wallsof soundau.com.
- 37 Brown, Meet Malia J.
- 38 Kayti Burt, Why Black Widow's Smells Like Teen Spirit Cover Works, in: *Den of Geek*, 9. Juli 2021, denofgeek.com.
- 39 Emily Carter, Marvel's Black Widow opens with »dark, dramatic« cover of Nirvana's Smells Like Teen Spirit, in: *Kerrang!*, 1. Juli 2021, kerrang.com.

weitesten Sinne ›ätherische‹ Klangästhetik eine Neuheit darstellt. Vor dem Hintergrund der Privilegierung der weiblichen Perspektive in BLACK WIDOW kündigt sich hier jedoch bereits die von der Filmnarration fortgeschriebene Emanzipationsbewegung an, die eine weitere kritische Evaluation von Männlichkeitsentwürfen inklusive der Verwerfung von Vaterfiguren beinhaltet.

Grausame Väter, nutzlose Väter

Vaterfiguren in BLACK WIDOW sind entweder grausame, misogynne Patriarchen (Dreykov) oder abwesend und nutzlos (Alexei). Kann letzterer in der den Film eröffnenden Flucht aus Ohio zumindest noch eine unterstützende Funktion erfolgreich erfüllen – in bester Manier eines Actionhelden liegt er auf der Tragfläche eines startenden Flugzeugs und setzt mit seinem Gewehr die anrückenden Behörden außer Gefecht, damit Melina bzw. Natascha das Flugzeug abheben lassen können –, kann er seine ›Töchter‹ nicht vor Dreykov beschützen, legt im Gulag so viel Gewicht zu, dass er kaum noch in sein Red Guardian-Kostüm passt, erteilt nutzlose Ratschläge, wird von den Frauen nicht in die Planung mit einbezogen und muss in Kampfsituationen regelmäßig unterstützt oder gerettet werden. Dialoge mit Natascha und Yelena kennzeichnen ihn als rührseligen, egozentrischen Nostalgiker. Seine ehemalige Schein-Ehefrau Melina hat eins ihrer Hausschweine nach ihm benannt – das, an dem sie Experimente zur Gedankenkontrolle durchführt. Seine unbeholfenen Versuche, emotionale Nähe zu den ›Töchtern‹ herzustellen, scheitern im Ansatz, das gemeinsame ›Familienessen‹ nach der Wiedervereinigung auf Melinas Farm eskaliert in kürzester Zeit und es kommt zum Streit. Als Yelena ihn nach der Befreiung aus dem Gulag zur Begrüßung ins Gesicht schlägt, schiebt er dies auf ihren Menstruationszyklus. Ihre Antwort auf die sexistische Reaktion ist eine detaillierte Schilderung ihrer Zwangshysterektomie im Red Room, aufgrund derer sie nicht mehr menstruiert.

Wird der non-normative Körper von Thor am Ende von *ENDGAME* narrativ legitimiert (obwohl nach seiner Gewichtszunahme äußerlich nicht mehr der *Hard Body*, ist Thor nach wie vor *Gott des Donners*), ist und bleibt Alexei in seinem nahezu aus den Nähten platzenden Red Guardian-Kostüm bis zum Ende des Films eine buchstäbliche Witzfigur.⁴⁰ Nichts verdeutlicht dies so sehr wie die Anekdote, mit der Alexei Yelena den Zusammenhalt zwischen Vätern und ihren Kindern verdeutlichen will. In Alexis Rhetorik ist das Nützlichste, was Väter für ihre Kinder tun können, sie in der Kälte mit ihrem Urin vor Erfrierungen zu schützen.⁴¹

40 Die Konnotation Alexeis mit einer Zirkusfigur ist bereits im Kostümdesign angelegt. Der Helm des altmodische Comics angelehnten Red Guardian-Kostüms, so Kostümbildnerin Jany Temime, sei inspiriert von »those guys who are shot out of cannons at the circus«. Zit. nach Jazz Tangcay, How Scarlett Johansson's ›Black Widow‹ Costumes Were Custom-Designed for Comfort, in: *Variety*, 10. Juli 2021, variety.com.

41 Kurz bevor die Mädchen auf Kuba getrennt werden, gibt er ihnen den einzigen Ratschlag, den sie, wenn auch erst im letzten Akt, beherzigen werden: aufeinander aufzupassen. Mit der ›Machtübernahme‹ über den Familienzusammenhang durch den Patriarchen Dreykov und die zwangsweise

Wo Alexei trotz seiner Reduktion auf Comic Relief einen Rest von Liebeshwürdigkeit suggeriert, erscheint Dreykov als amplifizierte Version eines klassischen Bond-Villains, in dem sich die bereits in *IRON MAN 2* prominenten, anti-russischen Ressentiments des MCU ein weiteres Mal sehr offen zeigen. Der »Bond-Bösewicht«, so schrieb Umberto Eco schon 1964,

stammt aus einem ethnischen Raum, der von Mitteleuropa bis zu den slawischen Ländern und zum Mittelmeerbecken reicht [...] er ist asexuell oder homosexuell, jedenfalls sexuell nicht »normal«. Mit außergewöhnlichen erfinderischen und organisatorischen Fähigkeiten begabt, hat er starke eigene Initiative entfaltet, die ihm erlaubt, erheblichen Reichtum zu häufen, und dank derer er für Rußland tätig ist.⁴²

Mithilfe seines Umerziehungslagers hat der Menschenhändler und ehemalige General des sowjetischen Militärs ein weltumspannendes Netzwerk errichtet, innerhalb dessen er die Black Widows zur Spionage, Sabotage, für Mordanschläge und zur Kontrolle von Staatsoberhäuptern instrumentalisiert. Die von ihm entführten jungen Frauen, so heißt es, seien für ihn »just things. Weapons with no face that he can just throw away«, er selbst bezeichnet Mädchen als »the only natural resource that the world has too much of«. In *Down Girl* warnt Kate Manne davor, Misogynie im Sinne eines »»bad apple« picture« als individuelles Phänomen zu unterschätzen und weist auf die strukturelle Dimension patriarchaler Kontrolle bzw. gesellschaftlicher Unterdrückung von Frauen hin. Diese Fokussierung auf soziale Mechanismen bedeute jedoch keineswegs, dass das Individuum folgerichtig entschuldigt sei, denn »misogynists are just as misogyny does, roughly speaking«.⁴³

That is, misogynists may simply be people who are consistent overachievers in contributing to misogynist social environments [...] Alternatively, misogynists may be people who have been heavily influenced in their beliefs, desires, actions, values, allegiances, expectations, rhetoric, and so on, by a misogynist social atmosphere.⁴⁴

Dreykov repräsentiert beide Alternativen personifizierter Misogynie, ebenso wie er als patriarchales Oberhaupt des Red Room die systemische, strukturelle Dimension von Misogynie verkörpert. Seine über den Wolken schwebende Kommandozentrale, deren ebenso opulentes wie futuristisches Setdesign sich sichtbar an der »Ästhetik der Herrschaft« geheimer Festungen nahezu sämtlicher Bond-Villains orientiert,⁴⁵ dient keinem anderen Zweck als der systematischen Unterwerfung, Disziplinierung und Kontrolle weiblicher Körper zum eigenen Machterhalt, für den ihm sämtliche, als noch

Trennung der Mädchen endet auch Alexis Status als (zumindest von Yelena) bewunderter Vaterfigur.

42 Umberto Eco, Die erzählerischen Strukturen im Werk Ian Flemings, in: ders. *Apokalyptiker und Integrierte*, S. 273–312, hier S. 281–282.

43 Manne, *Down Girl*, S. 74.

44 Ebd.

45 Zur filmarchitektonischen Ästhetik der Herrschaft vgl. Petra Kissling-Koch, *Macht(t)räume. Der Production Designer Ken Adam und die James-Bond-Filme*, Berlin: Bertz+Fischer 2012.

so unethisch zu bewertende Mittel Recht sind. Eines davon sind verschieden ausgereifte Technologien zur Gedankenkontrolle, mit denen er die Frauen um ihren freien Willen und ihre Entscheidungsfähigkeit, kurz: ihren Subjektstatus bringt. Die Machtausübung durch Gedankenkontrolle, ebenso wie die an den jungen Frauen routinemäßig durchgeführten Zwangshysterektomien, wird damit auch zu einer sehr offensichtlichen Metapher für sexuelle Gewalt.⁴⁶ Gleichzeitig kommentieren die Zwangshysterektomien, denen die Widows unterworfen werden, die Beschneidung reproduktiver Rechte von Frauen im Zuge der jüngsten Verschärfungen der Abtreibungsparagrafen in zahlreichen konservativ regierten Ländern, ebenso wie, vorwegnehmend, die ein Jahr nach Kinostart von BLACK WIDOW in den USA selbst mit der Aufhebung der als *Roe v. Wade* geläufigen Grundsatzentscheidung zum Abtreibungsrecht durch den überwiegend konservativ besetzten Obersten Gerichtshof im Juni 2022.

Der Plot von BLACK WIDOW dreht sich folglich darum, die sogenannten Widows aus der Kontrolle des misogynen Patriarchen Dreykov zu befreien. Während Yelena, die mithilfe einer Substanz namens ›Red Dust‹ aus der Gedankenkontrolle befreit wurde, zu Beginn des Films an der individuellen Befreiung einzelner Widows arbeitet, richten sich die gemeinsamen Bemühungen von Natascha, Yelena und Melina nach deren Wiedervereinigung gegen Dreykov und die Institution der Red Room Academy, und verlagern die Bekämpfung des Problems ›Patriarchat‹ auf die strukturelle Ebene. Im Red Room werden sie mit Dreykovs Widow-Armee konfrontiert, deren unterschiedliche ethnische Hintergründe einen grundsätzlichen Willen zu diverserer Leinwandrepräsentation signalisieren, ebenso wie sie ein Verständnis von intersektionalem Feminismus suggerieren, der die besondere strukturelle Benachteiligung von Women of Color berücksichtigt. Dieses Verständnis ist jedoch ein sehr oberflächliches, denn der Red Room operiert als Gleichmacher, der intersektionale Diskriminierungen wieder außer Kraft setzt: hier sind sie alle gleich, weil sie alle gleich betroffen sind. Am Ende sind es drei weiße Frauen, die sie retten, und deren Kommando sie sich unterordnen. Natasha, Yelena und Melina repräsentieren im Diskurs des Films, wenn man es so will, hegemoniale Weiblichkeit, die lediglich in ihrem Weiß-sein begründet zu sein scheint. Die Konfrontation mit den Widows führt anfänglich zu körperlichen Auseinandersetzungen in präzise choreografierten Kampfszenen. Gewalt mit dem Selbstzweck ihrer filmischen Inszenierung nimmt auch in BLACK WIDOW viel Raum (bzw. Spielzeit) ein. Anders als es in den Marvel-Filmen zuvor üblicherweise der Fall war, geht es hier jedoch nicht darum, die Feind:innen vernichtend zu schlagen, sondern in einem Akt weiblicher Solidarität zu retten. Physische Gewalt ist in diesem Kontext weniger der Ausdruck von bzw. ein Mittel zur Herstellung von Dominanz, als ein notwendiges Übel zur Herstellung und Sicherung einer gewaltfreien Zukunft. Dies macht der Film besonders deutlich im Umgang mit der Figur Taskmaster.

46 Vgl. hierzu die kritische Rezeption der für Netflix produzierten Marvel-Serie JESSICA JONES, in der die mentale Kontrolle weiblicher Figuren durch den Villain Kilgrave ein zentrales Thema ist und hier wesentlich deutlicher sexuelle Gewalt impliziert. Alyssa Rosenberg, ›Jessica Jones‹ and the way we talk about consent and sexual assault, in: *The Washington Post*, 20. November 2015, washingtonpost.com. Zur Gedankenkontrolle als Trope des Kinos des Kalten Krieges vgl. das Kapitel ZU CAPTAIN AMERICA: CIVIL WAR ab S. 132.

»Smile!« – Taskmaster und sexualisierte Gewalt

In den Marvel Comics verbirgt sich hinter dem Namen Taskmaster der mit sogenannten ›fotografischen Reflexen‹ ausgestattete Söldner Anthony Masters, der die Fähigkeit besitzt, »to replicate the physical skills, be it combat or athletic, of anyone he observes«. ⁴⁷ In *BLACK WIDOW* verbirgt sich hinter der das komplette Gesicht bedeckenden Totenkopfmaske die Tochter des Generals, Antonia Dreykov (Olga Kurylenko). Diese wurde als Kind bei einem von Romanoff verübten Mordanschlag schwer verwundet und im Zuge rekonstruktiver Operationen mit einem Mikrochip bestückt, der sowohl ihre fotografischen Reflexe ermöglicht als sie auch unter die vollständige Kontrolle ihres Vaters stellt. Im Sinne des Lacan'schen »Namen des Vaters« ist der Name Dreykov hier sehr wörtlich als die Inkarnation des göttlichen Gesetzes zu verstehen, das keinen Widerstand zulässt. Während Masters in den Comics über Subjektivität und Handlungsmacht verfügt, ist Antonias Taskmaster ein Objekt, das seine Einsatzprotokolle über einen in den Hinterkopf eingesteckten mobilen Datenträger aufgespielt bekommt. Als wäre die sexualisierte Dimension des Vorgangs nicht offensichtlich genug, tritt die namenlos bleibende Widow – eine Schwarze Frau – während des Eingriffs um Antonia herum, zeichnet mit ihren Fingerspitzen ein Lächeln auf deren starre Totenkopfmaske und flüstert »Smile!« (Abb. 39).

Die üblicherweise von Männern an ihnen bekannte ebenso wie unbekannt weiblich gelesene Personen gerichtete Aufforderung, ›doch mal zu lächeln‹, gilt als eine der verbreitetsten Formen sexistischer Belästigungen im Alltag. ⁴⁸ »The common demand men make when they ask pretty girls to smile is a reinforcement of male entitlement and the position of women as objects, their role to please men«, ⁴⁹ so Verity Trott. Die Aufforderung zu lächeln »is often dismissed by broader society as being harmless, as an isolated act«, ⁵⁰ Trott versteht darunter jedoch einen Akt der Kontrolle, eingebunden in Machtstrukturen und konstitutiv für *rape culture*. ⁵¹

47 O.A., Anthony Masters (Earth-616), in: *Marvel Database*, o.J., marvel.fandom.com.

48 Rosa Inocencio Smith hat dazu eine Artikelserie in *The Atlantic* mit dem Titel »The Sexism of Telling Women to Smile« verfasst, in der sie in späteren Artikeln darauf eingeht, dass auch Männer solchem Verhalten ausgesetzt sind, wenn die im Spiel befindlichen Machtdynamiken es zulassen, jedoch in statistisch deutlich geringerer Anzahl als Frauen; Rosa Inocencio Smith, *The Sexism of Telling Women to Smile*, in: *The Atlantic*, 4. Oktober 2016, theatlantic.com.

49 Verity Trott, »Let's start with a smile«. *Rape Culture in Marvel's Jessica Jones*, in: Wendy Haslem, Elizabeth MacFarlane, Sarah Richardson (Hg.), *Superhero Bodies. Identity, Materiality, Transformation*, New York: Routledge 2018, S. 47–58, hier S. 57.

50 Ebd.

51 »[R]ape culture« refers to a society in which the act of rape has become normalised and is supported structurally by the institutionalisation of patriarchal values as well as the toxic and rigid notions of masculinity and femininity that frame men as aggressive and macho compared to women who are weak, vulnerable, and nurturers«; Trott, »Let's start with a smile«, S. 48. Für eine weiterführende Analyse von Jessica Jones vgl. Juliane Blank, Aktualisierung der Superheld*innen-Identität. *Marvel's Jessica Jones* aus der Perspektive der Adaptionsforschung, in: Marco Agnetta, Markus Schleich (Hg.) *Folge um Folge. Multiple Perspektiven auf die Fernsehserie*, Hildesheim: Universitätsverlag Hildesheim 2020, S. 129–146, hier S. 138–141.

Abb. 39: »Smile!«: Programmierung als Metapher für sexualisierte Gewalt



Quelle: Stills aus BLACK WIDOW (2021). Blu-ray, Walt Disney Studios Home Entertainment, 2021.

Bevor der Film im letzten Akt Dreykovs Tochter hinter der Maske enthüllt, wird Taskmaster hier bereits als weiblich gelesene Figur in einem sexistischen, misogynen System positioniert, die Programmierung via Penetration mit der Aufforderung zu lächeln als sexueller Übergriff gerahmt. Dass der comicaffine Teil des Publikums hinter der Maske eine männliche Figur erwartet, die von einer Frau zu lächeln aufgefordert wird, beinhaltet nur scheinbar eine ironische Umkehrung sexistischer Machtordnung. Vielmehr deutet der von einer Frau an einer Frau begangene Übergriff auf das mitunter komplizenhafte Verhältnis, in dem auch Frauen zum Erhalt patriarchaler bzw. misogynen Strukturen beitragen, so die zentrale These von Simone de Beauvoir in *Le Deuxième Sexe* (dt.: *Das andere Geschlecht. Sitte und Sexus der Frau*, [1949]1992).⁵² »Beauvoir hält die Frau generell für mitverantwortlich für ihre Situation«, schreibt Margarete Stokowski anlässlich des 70. Jubiläums der Erstveröffentlichung des »Standardwerk[s] der feministischen Philosophie« – »eine Ambivalenz, die nicht nur eine Befreiung vom Unterdrücker erfordert, sondern auch eine Trennung von der eigenen, erlernten Passivität.«⁵³ Im Fall von Anto-

52 Vgl. Simone de Beauvoir, *Das andere Geschlecht. Sitte und Sexus der Frau*, Reinbek: Rowohlt 1992. In diesem Zusammenhang untersucht beispielsweise Kate Manne die komplizenhafte Ignoranz weißer Feministinnen gegenüber der »distinctive intersection of misogyny and anti-black racism«, die sie in Anlehnung an Moya Bailey als »misogynoir« bezeichnet. Manne, *Down Girl*, S. 23, vgl. S. 214–216.

53 Alle: Margarete Stokowski, Das Ewigweibliche endlich fallen lassen. Was sagt uns »Das andere Geschlecht« heute?, in: *Aus Politik und Zeitgeschehen. »Das andere Geschlecht«*, 69. Jahrgang, 51/2019, S. 4–9.

nia/Taskmaster und den Widows ist diese Passivität jedoch nicht erlernt, sondern technologisch oktroyiert.

BLACK WIDOW als feminist Bond

Dass Taskmaster anders als in den Comics eine weibliche Figur ist, setzt der Film erst sehr spät als Plotwende ein.⁵⁴ Bis dahin erscheint die Figur, die in ihren Kampfscenen nacheinander die charakteristischen Bewegungsabläufe *sämtlicher* Avengers reproduziert, als ein weiterer Bezugspunkt, mit dem BLACK WIDOW sich als Rezeption der BOND-Franchise ausweist. Kann Dreykov als archetypischer Bond-Villain der Ära des Kalten Kriegs verstanden werden, erscheint Antonia/Taskmaster, deren äußeres Erscheinungsbild im Kostüm ihre Geschlechtsidentität verdeckt (buchstäblich unleserlich macht), in der Rolle des (bei Bond in der Regel männlichen) Handlangers. So erinnert insbesondere der Kampf zwischen Romanoff und Taskmaster im freien Fall (im Finale des Films) an eine vergleichbare Konfrontation zwischen James Bond (Roger Moore) und Jaws (Richard Kiel, dem einzigen wiederkehrenden Henchman der BOND-Reihe) im Prolog von MOONRAKER (1979, Lewis Gilbert)⁵⁵ – ein Film, den sich Romanoff im ersten Akt von BLACK WIDOW in ihrem geheimen Unterschlupf auf ihrem Laptop anschaut und den sie ohne hinzusehen mitsprechen kann.

Romanoffs unterstellte Vorliebe für das in jüngerer Zeit aufgrund des Sexismus insbesondere der früheren Filme vermehrt kritisch diskutierte Franchise kann als *guilty pleasure* registriert werden, muss es aber nicht. So lobt beispielsweise Stefani Brusberg-Kiermeier gerade MOONRAKER für seine unabhängigen, gleichberechtigten Frauenfiguren.⁵⁶ In ihrer Taxonomie der sogenannten Bond-Girls unterscheidet Lisa Funnell zwischen English Partner, American Side-Kick und American Action Hero Bond Girl.⁵⁷ Zu den Kennzeichen der English Partners gehören die »fashion-forward ›clothes of action‹ which offer practical mobility during fight sequences«,⁵⁸ figurbetonte jumpsuits in Anlehnung an die Kostümierung von Diana Rigg in der britischen TV-Serie *The Avengers* (1962–1969). American Side-Kicks sind regelmäßig Regierungsagentinnen in unterstützender Funktion, die Mitte der 1990er Jahre vom American Action Hero Bond Girl abgelöst werden, »a bona fide action protagonist who, in addition to being a physical and intellectual match to Bond, is presented as a sexually equal and thus heroically comparable character«. ⁵⁹ Natasha Romanoff deckt das gesamte Entwicklungsspektrum ab.

54 Der Film bleibt dahingehend bewusst ambivalent, als dass hier im Zusammenhang mit Taskmaster nicht von einer Person, sondern von einem Protokoll die Rede ist, das aktiviert wird.

55 Richard Kiel war bereits zwei Jahre zuvor in *THE SPY WHO LOVED ME* (1977, Lewis Gilbert) in derselben Rolle zu sehen, in der deutschen Fassung des Films unter dem Namen »Beißer«.

56 Vgl. Stefani Brusberg-Kiermeier, Stabilität und Wandel am Beispiel von James Bonds selbstverschuldeter Mündigkeit, in: Stefani Brusberg-Kiermeier, Werner Greve (Hg.), *Die Evolution des James Bond: Stabilität und Wandel*, Göttingen: Vandenhoeck u. Ruprecht 2014, 77–95.

57 Lisa Funnell, »I Know Where You Keep Your Gun«: Daniel Craig as the Bond–Bond Girl Hybrid in *Casino Royale*, in: *The Journal of Popular Culture*, Vol. 44, No. 3, 2011, S. 455–472, hier S. 464–467.

58 Funnell, Bond–Bond Girl Hybrid, S. 465.

59 Ebd.

Sie wird in *IRON MAN 2* als fetischisiertes Objekt des Blicks im engen Latex-Jumpsuit mit hohen Absätzen in das MCU eingeführt, übernimmt für einige Filme unterstützende Funktionen, bis sie mit ihrem Solofilm schließlich Funnells Definition des deutlich autonomen American Action Hero Bond Girl erfüllt. Aus dieser Perspektive kann die Figur Natasha Romanoff auch als ›Bond-Bond Girl Hybrid‹ verstanden werden: als das Bond Girl *als Bond* ebenso wie als Bond Girl *ohne Bond*. Dieser Übergang ist nicht lediglich eine Frage dessen, wie die Figur narrativ eingesetzt wird und wie viel Screentime sie erhält, er reicht bis in die *Mise-en-Scène* hinein. Dazu gehören Kostüme, die nicht länger auf »over-sexualized appearances« weiblicher Figuren zielen,⁶⁰ sondern »custom-designed for comfort«⁶¹ wurden. »I think that was the difference with the other [MCU] films, that it was dressing the character and not the woman«,⁶² erklärte die Kostümdesignerin des Films Jany Temime in *Entertainment Weekly*. Statt wie in den vorangegangenen Filmen auf hohen Absätzen, »Natasha and her long-lost Russian assassin faux-sister, Yelena [...], spend all of Black Widow running around in flat-soled combat boots, not a wedge or high heel to be found.«⁶³ Ebenso ist Johanssons Kampfanzug auf Neoprenbasis zwar figurbetont geschneidert, jedoch nicht länger »revealing«⁶⁴ wie in vorherigen Filmen. Yelenas »utilitarian-looking [...] military sort of white suit«⁶⁵ ist »baggy«,⁶⁶ also sehr weit geschnitten, ihre Haare trägt sie in eng geflochtenen Boxer Braids. Dazu trägt sie eine Funktionsweste mit vielen Taschen, die auch diegetisch zu einem Symbol ihrer Emanzipation wird: es ist das erste Kleidungsstück, so berichtet sie Natasha, dass sie sich nach der Befreiung aus ihrem mentalen Gefängnis für sich selbst gekauft hat.⁶⁷

Diese Positionierung von *Black Widow* als ›Bond-Bond Girl Hybrid‹ bzw. ›weiblicher Bond‹ fällt in eine Zeit, in der anlässlich des Rückzugs von Schauspieler Daniel Craig aus der *JAMES BOND 007*-Franchise eine teils hitzige Debatte darüber geführt wird, ob Bond auch zukünftigen Leinwandinterpretationen über »that great unspoken British value«⁶⁸ *whiteness* zu verfügen habe oder die Rolle an einen Schwarzen Schauspieler gehen sollte. Mark Schmitt stellt fest, dass Kommentator:innen in dieser Debatte stets auf eine

60 Vgl. Sydney Bucksbaum, Hair ties and no heels: The evolution of female superhero costumes is finally here, in: *Entertainment Weekly*, 16. Juli 2021, ew.com.

61 Tangcay, Scarlett Johansson's ›Black Widow‹ Costumes.

62 Bucksbaum, Hair ties and no heels.

63 Ebd.

64 Ebd.

65 Jany Temime zit. nach ebd.

66 Bucksbaum, Hair ties and no heels.

67 In die Kleidung vernähte Taschen haben eine Gendergeschichte. Das Fehlen von Taschen (bzw. zu kleine Taschen) in Frauenkleidung hat zwei Dimensionen, die in patriarchalen Gesellschaftsstrukturen begründet liegen, so die Modesoziologin Melanie Haller: der Anspruch auf eine ästhetisch geformte Silhouette, sowie eine Einschränkung des Aktionsradius, der auf die häusliche Sphäre beschränkt bleiben soll. Vgl. Matthias Finger, Modekritik – Die Taschengeschichte ist eine Gendergeschichte, in: *Deutschlandfunk Kultur*, 14.08.2021, deutschlandfunkkultur.de.

68 Stuart Hall, Whose heritage? Un-settling ›The Heritage‹, re-imagining the post-nation, Vortrag vom 1. November 1999, in: *Reading the periphery*, 01. November 1999, readingtheperiphery.org.

»certain kind of cultural ›authenticity‹ that is at stake in the casting debate«⁶⁹ zurückkommen. Eine Kernkonstituente der Figur sei demnach ihre

»English-Englishness«, i.e. an Anglo-centric idea of the character, [which] might not explicitly refer to racial features, but by conspicuous omission, it becomes clear that, clearly, a black actor is not considered to be the ideal embodiment of this ›English–English‹ identity«.⁷⁰

Diese Debatte verschiebt sich auf die Frage der Geschlechtsidentität, als die britische Schauspielerin Gillian Anderson, bekannt aus der langlebigen TV-Serie *THE X-FILES* (1993–2018, Chris Carter), mit einem Twitter-Post als *Jane Bond* vorstellig wird.⁷¹ Auch hier regt sich schnell Widerstand. »James Bond is a tired, clichéd, ridiculous character«, so Adam Epstein in *Quartz*, »Jane Bond« sei jedoch eine dumme Idee:

What would it say about the movie industry if it were to force an actress to play some female version of Bond, rather than develop a new and more interesting character? The traditionally macho tenets of the character—douchiness, chauvinism, unbridled arrogance to the point of stupidity—could conceivably be adapted to better fit a female. But that seems like a needless exercise, and one that's far less imaginative than creating a new bad-ass action heroine that isn't bogged down by the same tropes that have arguably turned Bond into a parody of itself.⁷²

Alexander Kruse lehnt den Gedanken nicht ab, gibt in der *Zeit* jedoch zu bedenken, dass für einen ›weiblicher Bond‹ mehr nötig sei, als lediglich eine weiblich besetzte Hauptfigur: »Würde nun eine Jane Bond die fast 55 Jahre alte Filmserie fortführen, müssten sich die Macher auch mit dem Sexismus und den versteinerten Rollenbildern ihrer Vorgänger auseinandersetzen«. Allgemeiner gesprochen reicht die Umbesetzung der Figur, die mit spezifischen Ideen von Männlichkeit und *Whiteness* verknüpft ist, alleine nicht aus – diese muss (mindestens) auch narrativ reflektiert werden.⁷³

69 Mark Schmitt, What do cultural figurations know about global whiteness?, in: Shona Hunter, Christi van der Westhuizen (Hg.), *Routledge Handbook of Critical Studies in Whiteness*, London/New York: Routledge 2022, S. 66–76, hier S. 71.

70 Schmitt, *Global whiteness*, S. 71.

71 Gillian Anderson, »It's Bond. Jane Bond. Thanks for all the votes! (And sorry, don't know who made poster but I love it!) #NextBond«, in: @GillianA / Twitter, 22. Mai 2016, twitter.com, <https://twitter.com/GillianA/status/734145694055976960>.

72 Adam Epstein, »Jane Bond« is a dumb idea—Hollywood should just write better roles for women, in: *Quartz*, 25. Mai 2016, qz.com.

73 Es sei angemerkt, dass die Debatte im Vorfeld des Kinostarts des 25. Bond-Films *NO TIME TO DIE* wieder aufflammt, jedoch weiterhin nach einem strikt binären entweder/oder-Prinzip geführt wird. Für die Nachfolge diskutiert werden entweder Schwarze Schauspieler bzw. *Men of Color* oder weiße Schauspielerinnen. *Women of Color* bzw. trans/non-binäre Schauspieler:innen sind aus diesem Diskurs ausgeschlossen. *NO TIME TO DIE* kommentiert diese Debatte: hier hat nach Bonds Eintritt in den Ruhestand im vorherigen Film die Schwarze Secret Service-Agentin Nomi (Lashana Lynch) seine Dienstnummer 007 erhalten, ohne die Titelrolle zu übernehmen. »Der Aufschrei erboster Traditionalisten und Trolle«, so Jörg Thomann in der *FAZ*, »die einen Anschlag linksgrün-feministischer Terroristen auf ein Kino-Heiligtum witterten, erschütterte die sozialen Medien«;

BLACK WIDOW kann in dieser Hinsicht ebenso als Intervention in diesen Diskurs verstanden werden, wie wenige Jahre zuvor BLACK PANTHER, dessen Sequenz in Busan, Südkorea, als BOND-Hommage konzipiert wurde und auch leicht als solche zu lesen ist.⁷⁴ Mit der Sequenz, in der T'Challa (Chadwick Boseman) und seine Mitstreiterinnen Okoye (Danai Gurira) und Nakia (Lupita Nyong'o) in einem Kasino einen Waffenhandel verhindern wollen, ruft Regisseur Coogler die typischen Signifikanten und Tropen der BOND-Filmfranchise auf: die Exotisierung der Kulisse, den schwarzen Smoking und die luxuriösen Kleider der Frauen, opulente Mise-en-Scène, der nahtlose Übergang in eine Actionsequenz – hier erst eine Kampfzene im Kasino, gefolgt von einer aufwändig inszenierten Verfolgungsjagd durch die nächtlichen Straßen der neonbeleuchteten südkoreanischen Metropole in einem hochtechnisierten, waffenfähigen Sportwagen.⁷⁵ Auch wenn die BOND-Hommage in BLACK PANTHER sicherlich mit einem distanzierten Augenzwinkern zu lesen ist, enthält sie jedoch ein Argument, dass dem von Kruse nicht unähnlich ist: Es gelingt Coogler, Bond ästhetisch wiederaufzuführen, ohne die Implikationen von *Englishness* und *Whiteness* fortzuschreiben. Was Kruse für die Umbesetzung der Rolle mit einer weiblichen Darstellerin konstatiert, nämlich die notwendige Auseinandersetzung mit Sexismus und versteinerten Rollenbildern, gilt ebenso für *Englishness* und *Whiteness* – ein Schwarzer Bond, dessen Situiertheit von der Narration nicht thematisiert wird, riskiert sich in leeren Gesten visueller Repräsentation zu verlieren, die Kristen J. Warner als »Plastic Representation« bezeichnet.⁷⁶ Darunter versteht sie ein produktionsökonomisches Phänomen an den »intersections of representation and employment for black actors«,⁷⁷ an denen Schwarze Schauspieler:innen als »white characters metaphorically dipped in chocolate on screen«⁷⁸ zu sehen seien. Plastic Representation bedeute damit zwar Arbeitsplätze für Schwarze Schauspieler:innen und People of Color, jedoch um den Preis leerer Repräsentation.⁷⁹ BLACK PANTHER will dieses Problem der drohenden Plastic Representation eines Schwarzen James Bond nicht von BOND ausgehend gedacht lösen, weist aber aus umgekehrter Richtung auf die Existenz des Problems hin. BLACK PANTHER imaginiert T'Challa in diesem Sinne nicht *als* Bond, sondern setzt ihn *an dessen Stelle*, in einem Kontext, in dem er nicht als Schwarzer »English-Englishness« repräsentiert,⁸⁰ sondern als König der hochtechnisierten, afrofuturistischen Na-

vgl. Jörg Thomann, »Ich will die Leute herausfordern«, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 3. Oktober 2021, faz.net.

74 Vgl. McSweeney, *Black Panther*, S.73.

75 Korean Portal berichtet von über 150 Fahrzeugen und einer mehrere hundert Personen starke Crew, die für die Szene zum Einsatz gekommen seien; vgl. Jessica Rapair, *Black Panther Director Explains Why Busan is The Setting of the Movie's Car Chase*, in: *Korean Portal*, 5. März 2018, en.koreanportal.com.

76 Kristen J. Warner, *Plastic Representation*, in: *Film Quarterly* Winter 2017, Volume 71, Number 2, filmquarterly.org.

77 Ebd.

78 Ebd.

79 Vgl. ebd.

80 Zu James Bonds *universal whiteness* vgl. Mark Schmitt, *What do cultural figurations know*, S. 70–73.

tion Wakanda den »mobilen Signifikanten«⁸¹ James Bond performativ hervorbringt, *on his own terms*.

BLACK WIDOW vollzieht eine ähnliche Bewegung, insofern hier nicht lediglich ein generisches BOND-Narrativ mit einer weiblichen Hauptfigur im narrativen Fokus wieder aufgeführt wird, sondern diese Reinterpretation Narration und Ästhetik des Films informiert und prägt. Präziser kann BLACK WIDOW als feministische Rezeption der BOND-Franchise verstanden werden, die narrative Strukturen und Ästhetik der Filmserie in eine Story adaptiert, in der Themen wie weibliche Solidarität, reproduktive Rechte, *rape culture* und die gemeinsame Emanzipation von patriarchaler Unterdrückung im Zentrum stehen.

Narrative Abkürzungen: THE HANDMAID'S TALE

Die Gleichsetzung von der Red Room Academy und Dreykov, dem räumlichen und dem personifizierten Machtzentrum des Patriarchats, mit dem KGB und der mit dem Ende des Kalten Krieges zerfallenen Sowjetunion markieren beide wechselseitig Repräsentationen zu überwindender Ideologien. So wie der Kommunismus aus einer solchen, westlich geprägten Perspektive als gescheitert und überwunden gilt, gilt dies auch für das Patriarchat und seine Strukturen, dessen explosive Selbsterstörung von den solidarisierten Frauen eingeleitet wird. Trotz dieser beeindruckend plakativen Geste ist es nicht so, dass BLACK WIDOW Männlichkeit *per se* als überholt abschreibt. Dies wird sehr deutlich in der Gegenüberstellung der beiden »westlich« codierten Männer, General Ross (William Hurt) und Mason (O-T Fagbenle). Ross versucht in der Eröffnungsszene, die flüchtige Romanoff mit Hilfe einer Spezialeinheit in den USA dingfest zu machen, diese ist jedoch längst auf einer Fähre in Richtung Norwegen. Ross, selbst Vater einer erwachsenen Tochter,⁸² erfüllt hier (abseits einer Grundfunktion als expositorischer Stichwortgeber) nur noch die Funktion, durch sein Scheitern Romanoffs Überlegenheit zu demonstrieren. Seine militärische Befehlsgewalt spiegelt zwar die von Dreykov, doch in der Konsequenz ist er so nutzlos wie Alexei.

Ganz anders verhält es sich jedoch mit Mason, der Romanoff den Film über mit dem Zugang zu sicheren Häusern und diversen Fluggerätschaften unterstützt. Mason, gespielt von dem in London als Olatunde Olateju Olaolorun Fagbenle geborenen Sohn eines Yoruba-Nigerianers und einer Britin, repräsentiert die diegetische Realität gewordene post-patriarchale Utopie auf dem Weg der narrativen Abkürzung über Persona und Rollenbiografie. Die Karriere des Schauspielers, Autors und Regisseurs beginnt Mitte der 2000er Jahre mit einigen Produktionen für das britische Fernsehen, bevor er mit seiner Rolle in der mit zahlreichen Preisen ausgezeichneten Serienadaption THE HANDMAID'S

81 Bennett und Woollacotts Verständnis des Phänomens James Bond als »mobile signifier« bildet die Grundlage auf der »scholars may observe and address shifts that have occurred in British and international cultural politics«; Ian Kinane, James Bond Studies: Evolutions of a Critical Field, in: *The International Journal of James Bond Studies*, No. 1 (May 2017), S. 1–11, hier S. 3–4.

82 Vgl. THE INCREDIBLE HULK (2008).

TALE (2017–, Hulu) auf Basis von Margaret Atwoods dystopischem Roman international bekannt wurde.⁸³ Die für die Streamingplattform Hulu produzierte Serie imaginiert eine »dystopian future where the US has been taken over by a totalitarian patriarchy, and fertile women – or ›handmaids‹ – are put into childbearing slavery«. ⁸⁴ Während Luke Bankole (Fagbenle) die Flucht nach Kanada gelingt, wird seine Frau June Osborne (Elisabeth Moss) in einer den Drills im Red Room nicht unähnlichen Prozedur im ähnlich benannten Red Centre auf die Pflichten einer sogenannten Magd vorbereitet und an ein kinderloses Ehepaar überstellt. Der Ikonografie der Serie, in der die Mägde in uniformierende rote Gewänder gehüllt sind und ihr Blick von weißen Hauben eingeschränkt wird, wandert schnell aus dem Fernsehen auf die Straßen.⁸⁵ »In the era of Trump«, so Gabriel Tate in *The Guardian*, »the donning of scarlet cloak and bonnet among pro-choice campaigners in the US has been adopted by protesters worldwide, while the show's setting, Gilead, has become shorthand for any patriarchal regime.«⁸⁶

Luke Bankole, der über drei Serienstaffeln hinweg unermüdlich versucht, seine Frau aus der sexuellen Sklaverei zu befreien, ist im Diskurs der Serie als Antithese und Gegenpol zu den sexistischen/misogynen Strukturen und den toxischen Maskulinitäten des totalitären, protestantisch-fundamentalistischen Patriarchats Gilead positioniert – ein feministischer Verbündeter, der eine non-toxische Männlichkeit repräsentiert. Als Man of Color im von *white supremacy* strukturierten System Gileads selbst verfolgt, wird er in Rückblenden auf die Zeit vor dem Umsturz der USA als liebevoller Ehemann und Vater gezeigt, der in Kanada als Sozialarbeiter geflüchtete Frauen betreut. In vergleichbarer Weise wie COBRA auf MAGNUM FORCE als Paratext bzw. narrative Abkürzung zugreift und wie Tony Stark von der Persona Robert Downey Jr. angetrieben wird, erscheint Romanoffs Verbündeter Mason, der selbst ohne Hintergrundgeschichte bleibt, als ein Doppelgänger von Luke Bankole. Aus dieser Perspektive lässt sich argumentieren, dass BLACK WIDOW durch das Casting von O-T Fagbenle als Mason seine Rolle in THE HANDMAID'S TALE als Paratext aktiviert, und auf diesem Wege die Exposition der Figur abkürzt: wir blicken durch Mason auf »the gentle, measured Luke«, ⁸⁷ den treusorgenden feministischen Verbündeten. Dies geht aufgrund der äußerlichen Ähnlichkeit beider Rollen auf, aber auch aufgrund der Schauspielführung (als Teil der Mise-en-Scène), die Fagbenle beide Figuren mit derselben entspannten Zurückhaltung verkörpern lässt, von der keinerlei Aggression ausgeht.

83 Hier sei der Vollständigkeit halber angemerkt, dass Margaret Atwood, nach entsprechenden öffentlichen Äußerungen, inzwischen dem Spektrum der *trans-exclusionary radical feminists* zuzuordnen ist, die in der steigenden Akzeptanz für Transgender-Identitäten eine »Bedrohung« für Cisfrauen sehen; ein Diskurs, der regelmäßig von konservativ-rechten Kräften gefördert und instrumentalisiert wird, um der LGBTQIA+-Community im Allgemeinen und Transmenschen im Besonderen zu schaden.

84 Gabriel Tate, To the Maxxx: The Handmaid's Tale star O-T Fagbenle on his gloriously daft new comedy, in: *The Guardian*, 24. März 2020, theguardian.com.

85 Zu den von der Ikonografie der Serie inspirierten Protesten vgl. Sylvia Mieszkowski, Jenseits von Atwood: gruselige Echos oder die ›Magd‹ als ikonische Figuration (geschlechter-)politischen Widerstands, in: *GENDER – Zeitschrift für Geschlecht, Kultur und Gesellschaft*, Heft 2–2020, S. 93–113.

86 Tate, To the Maxxx.

87 Ebd.

Abb. 40: O-T Fagbenle in Luke Bankole in *The Handmaid's Tale* (oben) und als Mason in *Black Widow* (unten)



Quelle: Still aus *THE HANDMAID'S TALE*, Staffel 2, Episode 1, »June« (2018). Blu-ray, 20th Century Fox Home Entertainment; Still aus *BLACK WIDOW* (2021). Blu-ray, Walt Disney Studios Home Entertainment, 2021.

Die von dem Schauspieler selbst geschriebene TV-Serie *MAXXX* (2020), in der er auch die Hauptrolle spielt, wurde als eine Auseinandersetzung mit toxischer Männlichkeit verstanden, in der Fagbenle seinem in *THE HANDMAID'S TALE* entwickelten Charakter entgegenspielt. Es ging ihm dabei darum, so erklärte er gegenüber dem *Guardian*, »to see a man out of time«,⁸⁸ der seine Personifizierung von Maskulinität mit den Erwartungen einer modernen Welt zu vereinbaren versucht. Mason hat diesen Prozess bereits erfolgreich absolviert und erscheint im Männlichkeitsdiskurs von *BLACK WIDOW* als einziger Hoffnungsschimmer, jedoch nicht ohne symbolische Hintertür. Der sichtbare Altersunterschied zu der patriarchalen Baby Boomer-Maskulinität Ross markiert Mason als Metonymie für eine ganze Generation feministischer ›neuer Männer‹, die sich von patriarchalen Strukturen freigemacht haben. Im Sinne der postfeministischen Behauptung der 1980/90er Jahre, dass die feministischen Kämpfe gewonnen seien, wird Luke zum Symbol einer post-patriarchalen Utopie des Westens, die als *bereits Realität geworden* gesetzt wird. Wie die Sowjetunion, mit der es permanent gleichgesetzt wird, ist das Patriarchat in der modernen westlichen Demokratie, die *BLACK WIDOW* als ideologischen Standard

88 O-T Fagbenle zit. nach ebd.

voraussetzt, obsolet geworden. Es ist nur noch eine Frage der Zeit, bis die letzten Exemplare wie Ross, dessen schwindende Gesundheit von Romanoff nicht ohne Spott angemerkt wird, ausgestorben sind.

Die ökonomische Realität der post-patriarchalen Utopie

Um zu sehen, dass die Realität von der in BLACK WIDOW entworfenen post-patriarchalen Utopie noch weit entfernt ist, genügt indes der Blick auf die Produktion des Films sowie dessen Vertrieb. So geriet der Film bereits drei Jahre vor Kinostart in die Schlagzeilen, nachdem die argentinische Filmemacherin Lucretia Martel in *IndieWire* über ihr Treffen mit Marvel Studios berichtete. Bei diesem wurde ihr die Regie für BLACK WIDOW angeboten, jedoch ausschließlich die narrativen Szenen, während die zahlreichen Actionsequenzen – wie für Marvel, aber auch zahlreiche andere Großproduktionen üblich – von einem männlichen Second Unit-Regisseur übernommen werden sollten. »Companies are interested in female filmmakers but they still think action scenes are for male directors«, erklärte Martel, die das Angebot ablehnte. So zeichnet Cate Shortland als Regisseurin für BLACK WIDOW verantwortlich, die Actionszenen wurden jedoch von Stuntman und Second Unit Director Darrin Prescott inszeniert – seine vierte Produktion für Marvel.

Zu einem deutlich größeren Eklat kam es nach der Veröffentlichung des Films, der einen Tag nach dem globalen Kinostart im Streamingdienst Disney+ als Premiumangebot zur Verfügung gestellt wurde. Dieser sogenannte *Day-and-date-release* stellte sich als gewinnbringend für den noch vergleichsweise jungen Streamingdienst heraus, aber auch als desaströs für die Kinoeinspielergebnisse. Nachdem die Filme der *Infinity Saga* seit 2018 auf dem weltweiten Markt regelmäßig die 800-Millionen US-Dollar-Marke überstiegen und nicht selten mehr als eine Milliarde eingespielt haben, blieb BLACK WIDOW aus einer Reihe von Gründen deutlich hinter den hohen Erwartungen zurück.⁸⁹ Laut *Box Office Mojo* spielte der Film in den USA lediglich \$183 Millionen US-Dollar ein, dazu kommen \$196 Millionen für den Rest der Welt (232 Tage, 4.275 Leinwände).⁹⁰ Hauptdarstellerin Johansson reichte daraufhin beim Los Angeles Superior Court Klage ein. Laut Anklageschrift sei Johansson am Kinoumsatz des Films beteiligt gewesen, den die Walt Disney Corporation durch den Einsatz des Films in seinem Streamingdienst entschieden kompromittiert habe. So heißt es dort weiter:

Why would Disney forgo hundreds of millions of dollars in box office receipts by releasing the Picture in theatres at a time when it knew the theatrical market was ›weak,‹

89 So startete der Film zu einer Zeit, in der Kinos aufgrund der COVID-19-Pandemie unter starken Regulierungen standen und Zuschauer:innen generell ausgeblieben sind. Hinzu kommen Verluste durch die Verteilung illegaler Kopien im Netz, die durch die zeitgleiche Veröffentlichung des Films als Premiumangebot (für 30 US-Dollar) im Streamingdienst Disney+ begünstigt wurde. Die durch mindestens 20 Millionen Downloads der illegalen Kopien entstandenen Verluste werden auf 600 Millionen Dollar geschätzt. Vgl. Richard Fink, *Black Widow Reportedly Lost \$600 Million Due to Piracy*, in: *Screenrant*, 3. Januar 2022, screenrant.com.

90 *Black Widow*, in: *Box Office Mojo*, o.J., boxofficemojo.com.

rather than waiting a few months for that market to recover? [...] On information and belief, the decision to do so was made at least in part because Disney saw the opportunity to promote its flagship subscription service using the Picture and Ms. Johansson, thereby attracting new paying monthly subscribers, retaining existing ones, and establishing Disney+ as a must-have service in an increasingly competitive marketplace.⁹¹

»[B]y steering audiences to Disney+«, so berichtet *The Hollywood Reporter*,

the media conglomerate wanted to grow its subscriber base and boost its stock price. Yet that was at the expense of Johansson, whose compensation would »largely be based on box office receipts,« according to the lawsuit, while she »extracted a promise from Marvel that the release« of *Black Widow* would be a theatrical release.⁹²

Die Walt Disney Corporation ließ daraufhin ein »biting statement« veröffentlichen, »in which it said that the litigation showed a »callous disregard« to the Covid-19 pandemic and even revealed that she has so far received \$20 million from the project.«⁹³ Insbesondere die Offenlegung der gezahlten Gage wurde als unübliche, unprofessionelle Indiskretion empfunden. Die Organisationen Women in Film, ReFrame und Time's Up bezeichneten Disneys Statement daraufhin in einer gemeinsamen Stellungnahme als »gendered character attack«:

While we take no position on the business issues in the litigation between Scarlett Johansson and the Walt Disney Company, we stand firmly against Disney's recent statement which attempts to characterize Johansson as insensitive or selfish for defending her contractual business rights. This gendered character attack has no place in a business dispute and contributes to an environment in which women and girls are perceived as less able than men to protect their own interests without facing ad hominem criticism.⁹⁴

Ende September 2021 kam es in dem Prozess, der als richtungsweisend für ein Hollywood im Zeitalter vermehrter *Day-and-date-releases* betrachtet wurde, zu einer außergerichtlichen Einigung und der Versöhnung beider Parteien, die weitere gemeinsame Filme ankündigten.⁹⁵

Ob die monetäre Transaktion hier bereits als Medium der post-patriarchalen Utopie jenseits der Leinwand zu verstehen ist, oder lediglich auf das größere Problem der Gen-

91 Zit. nach Kim Masters, Tatiana Siegel, Scarlett Johansson, Disney Settle Explosive »Black Widow« Law-suit, in: *The Hollywood Reporter*, 30. September 2021, hollywoodreporter.com. Eine Kopie der Anklageschrift ist unter https://deadline.com/wp-content/uploads/2021/07/Complaint_Black-Widow-1-WM.pdf einsehbar.

92 Masters/Siegel, »Black Widow« Lawsuit.

93 Ted Johnson, Anthony D'Alessando, Disney Strikes Back Over Scarlett Johansson's »Black Widow« Lawsuit, Reveals Her \$20 Million Payday – Update, in: *Deadline*, 29. Juli 2021, deadline.com.

94 Zit. nach Kylie Cheung, Women's groups call out Disney's »gendered« attack on Scarlett Johansson after »Black Widow« lawsuit, in: Salon, 2. August 2021, salon.com; der betreffende Tweet ist im Original zu lesen unter <https://twitter.com/WomenInFilm/status/1421242065980067840>.

95 Masters/Siegel, »Black Widow« Lawsuit.

der Pay Gap in Hollywood hinweist, die Johansson für sich persönlich erfolgreich überbrückt hat, ohne die dahinterliegende, sexistische Struktur anzugreifen, kann und soll an dieser Stelle nicht entschieden werden. Es zeigt sich jedoch an diesem und auch an Martels Beispiel, dass die post-patriarchale Utopie des *Marvel Cinematic Universe* bislang nur eine Leinwandfantasie ist, die möglicherweise strukturell vergleichbar ist mit der von Jeffrey Brown für das (männlich zentrierte) Superheldengenie festgestellten männlichen Machtfantasie, nur dass in deren Fokus nicht mehr allein weiße cis Männer stehen. Zwischen der post-patriarchalen Welt dieser Leinwandfantasie und der Kultur, die diese hervorbringt, besteht jedoch eine Kluft, die derzeit noch in Babyschritten überbrückt wird.

