

Der Tod des Patriarchats: AVENGERS: ENDGAME (2019)

Das 181-minütige Finale der *Infinity Saga* lässt sich schwer umschreiben, ohne an einem Punkt auf Superlative zurückzugreifen. Wenn Brandon Katz über den Film als »the biggest movie in recent history«¹ spricht, ist das nicht nur eine Frage von Produktionsbudgets und Schauspielgagen, des logistischen Aufwands der Produktion oder darauf zu beziehen, dass AVENGERS: ENDGAME nahezu sämtliche nur ein Jahr zuvor von INFINITY WAR aufgestellten Kassenrekorde innerhalb kürzester Zeit gebrochen hat und mit einem weltweiten Gesamteinspielergebnis von fast 2,8 Milliarden US-Dollar nach 90 Tagen auf die Position des umsatzstärksten Films aller Zeiten kletterte.² Die letzte halbe Stunde des Films vereint nicht weniger als 36 Haupt- und Nebencharaktere aus den vorangegangenen 22 Filmen der *Infinity Saga* auf der Leinwand, von den noch verbleibenden Avengers bis hin zu obskuren Charakteren wie Howard the Duck, »in their last stand against Thanos, the Black Order, and an army of Outriders in order to protect Earth and, by proxy, the rest of the universe«.³ Dem gehen zweieinhalb Stunden Spieldauer voraus, in denen sich der Plot mittels des narrativen Devices der Zeitreise auf vier Zeitebenen verteilt und die Protagonist:innen an Schlüsselmomente der filmischen Vergangenheit des MCU zurückführt. Wie schon INFINITY WAR setzt ENDGAME bei seinem Publikum eine sehr genaue Kenntnis der vorangegangenen Filme voraus, um der Gesichte folgen zu können, insofern der Film mit seinem *Cold Opening* nicht nur unmittelbar an den Vorgänger anknüpft, sondern eine Reihe langlaufender Subplots aufgreift, überkreuzt und

1 Brandon Katz, Marvel Promises.

2 Im Juli 2019 konnte ENDGAME knapp den bisher von AVATAR (2008, James Cameron) gehaltenen Kassenrekord brechen. Nachdem AVATAR im März 2021 in China wiederveröffentlicht wurde, konnte der Film seine verlorene Spitzenposition mit einem Startwochenende im Wert von 3,5 Millionen US-Dollar zurückerobert und hält diese seitdem. Zu bemerken ist hier, dass diese Zahlen nicht inflationsbereinigt sind. Ebenso wenig sagen sie über die tatsächliche Anzahl der Kinobesuche aus. Zum Vergleich haben hochgerechnet auf Ticketverkaufszahlen mehr Menschen William Friedkins THE EXORCIST (1973), den mit 193 Millionen US-Dollar (domestic, entspricht 109 Millionen in den USA verkaufter Tickets) erfolgreichsten Film des Jahres 1973, im Kino gesehen als ENDGAME (93 Millionen Tickets in den USA). Vgl. *The Numbers*, the-numbers.com.

3 Mansoor Mithaiwala, All 36 Characters In Avengers: Endgame's Final Battle, in: *Screenrant*, 6. Januar 2022, Screenrant.com.

zu einem Abschluss bringt. Bezüglich seiner ein weiteres Mal gesteigerten Hyperreferentialität des Storytellings und seiner »ever more elaborate action sequences [staged] with the help of increasingly sophisticated special effects« kann *ENDGAME* in Sachen serieller Überbietung als Höhepunkt der von Felix Brinker beschriebenen vierten Welle des Superhero Blockbusters verstanden werden, deren Ende er mit dem Beginn der pandemiebedingten Kinoschließungen kommen sieht.⁴

Die größtenteils wohlgesonnenen Kritiker:innen hielten sich demnach in ihrer Wortwahl nicht zurück, um die kulturelle Relevanz des »blockbuster to end all blockbusters«⁵ auch denjenigen verständlich zu machen, die Marvels nahezu unausweichlich gewordene Mega-Franchise bis dahin umgangen sind. Zeitnah zum Filmstart erscheinende Kritiken und Op-Eds beginnen regelmäßig mit Abhandlungen über das von Marvel Studios etablierte Franchising-Modell des hyperseriellen *Cinematic Universe* und seiner Bedeutung für weitreichende Transformationen in Hollywood, um dann häufig ihre Verwunderung darüber zu äußern, dass »Marvel Studios and Disney would release a three-hour extravaganza whose exquisite character-focused scenes outshine the FX-driven action«.⁶ Wenn Brian Eggert das hoch emotionalisierte Finale des Films in *Deep Focus Review* als »ridiculously tear-inducing«⁷ bezeichnet, ist das auch als ein weiterer Hinweis auf die von Stella Bruzzi diagnostizierte Viszeralität des *Men's Cinema* zu verstehen, das ebenso wie das Melodram zu Tränen zu rühren in der Lage ist. So schreibt Oliver Wood in *Observer*, *ENDGAME* reflektiere »our age in a way that none of the MCU films that preceded it have – indeed, very few Hollywood spectacles ever have«.⁸

We all live in a post-traumatic era, longing helplessly to go back to the age before we all felt so wounded, so destroyed. [...] For those of us who are still unable to come to terms with the events of 9/11, the deaths from the twin wars it was used to justify, and all of the other tragedies that have followed [...], there is something both moving and profoundly cathartic to witness Earth's mightiest heroes being the big hot messes we have all become.⁹

Unter den zahlreichen zum Film veröffentlichten Kritiken finden sich aber auch eine Reihe von Stimmen, die dem Film (mitunter stellvertretend für des gesamte MCU, das Genre des *Superhero Blockbusters* oder die Produktion von Filmfranchisen an sich) eine Reihe, teilweise nicht neuer, Defizite vorhalten. Walter Chaw schreibt, Marvel versuche sein »gender and diversity problem« mit *ENDGAME* »in real-time« zu adressieren, doch am Ende »it's still a solemn pageant of white saviours and their Christ-like sacrifices«.¹⁰ Dana Sloane, die auf *Mediaversity* aktuelle Filme und TV-Serien hinsichtlich des »social context surrounding a program« und ihrer Inklusionspolitiken bewertet, gibt dem Film

4 Vgl. Brinker, *Superhero Blockbusters*, S. 109–110.

5 Nicolas Barber, *Avengers: Endgame: Three Stars*, in: *BBC Culture*, 24. April 2019, bbc.com.

6 Brian Eggert, *Avengers: Endgame*, in: *Deep Focus Review*, 27. April 2019, deepfocusreview.com.

7 Ebd.

8 Oliver Jones, »Avengers: Endgame« Puts the MCU in Company With Some of History's Greatest Sagas, in: *Observer*, 24. April 2019, observer.com.

9 Jones, *Avengers: Endgame*.

10 Walter Chaw, *Avengers: Endgame* (2019), in: *Film Freak Central*, 24. April 2019, filmfreakcentral.net.

die Note »C« für »Diversity was not a priority« und kommt zu dem Schluss: »*Endgame* fails its female characters by devaluing them and forgets its characters of color entirely«. ¹¹ Demnach seien lediglich 21 Prozent der »key cast and crew members« des Films weiblich, »0% of key cast and crew members were PoC«. In seiner narrativen Übervorteilung der Geschichten weißer Männer sei der Film eine unfreundliche Erinnerung daran, »that what progress has been made in representation still risks suffocation under the weight of heroes played, written, and directed by white men who only seem to have themselves in mind«. Oder, in den Worten von Walter Chaw, »without a diversity of voices, what are doubtless good intentions feel like paternalistic tokenism«. ¹²

De-Feminized Fanedit

Vor dem Hintergrund dieses kritisierten Ungleichgewichts kann es, muss aber nicht überraschen, dass kurz nach Kinostart ein auf einer in File Sharing-Diensten kursierenden Raubkopie des Films basierender »De-Feminized Fanedit« von AVENGERS: ENDGAME, auch bekannt als »Straight White Male Edition«, auf dem Bittorrent-Index *The Pirate Bay* auftaucht. ¹³ In einer der digitalen Videodatei beigefügten Textdatei heißt es: »It's Endgame, but no feminism, no gay shit, no boring filler and lengthy fanservice, no constant quips; and other small changes«, gefolgt von 30 Unterpunkten, in denen nicht nur teils drastische Kürzungen, sondern auch gravierende Plotänderungen aufgelistet sind. Neben dem wiederholt artikulierten Begehren »to give the film more consistent serious tone« ist diese Auflistung von offen antifeministischen, homophoben und rassistischen Ressentiments durchzogen, die den Film mitunter lediglich als Aufhänger missbrauchen:

- No Hawkeye training his daughter. Young women should learn skills to become good wives and mothers and leave the fighting to men. [...]
- No women leader conference, no gay support group talk, ... [...]
- Women in final battle severely reduced. They should be at home taking care of their kids. In particular Pepper has no business being there. Does she want her daughter to become an orphan? ¹⁴

In einem FAQ am Ende der Textdatei erklärt die für die Anfertigung des »Fanedit« verantwortliche Person die Schwarze, konservative politische Aktivistin und YouTuberin Candace Owens zu ihrem »greatest video editing influence« (»some of her montage

11 Dana [Sloane], Avengers: Endgame, in: *Mediaversity*, 25. April 2019, mediaversityreviews.com. Für die Bewertungskriterien der nach eigenen Angaben Intersektionalität priorisierenden Seite, die sowohl Inklusion vor als auch hinter der Kamera berücksichtigt, vgl., <https://www.mediaversityreviews.com/how-we-grade>.

12 Chaw, Avengers: Endgame.

13 Archiviert im Internet Archive, <https://archive.org/details/avengers-endgame-de-feminized-fanedit-aka-anti-cheese-cut>.

14 Zu lesen in der gemeinsam mit der Filmdatei verteilten readme.txt, zit. nach, https://www.reddit.com/r/moviescirclejerk/comments/brap3v/avengers_endgame_defeminized_fanedit_aka.

ideas are frankly too radical even for my taste») und identifiziert sich als Mitglied einer christlichen »Alt-Right organization named Luther Institute Georgetown-Manchester-Arlington«. ¹⁵ Artikulieren sich die »rechten Gefühle« des reflexiven Faschismus vorzugsweise in Memes, ¹⁶ wird hier ein ganzer Spielfilm zur Waffe im affektpolitisch geführten Kulturkampf. Vor diesem Hintergrund überrascht es nicht, dass der »Fanedit« mit einer digital manipulierten Variante des Logos der TSG Entertainment Group beginnt, in die nachträglich der *Crying Wojak Feels Man* und *Pepe the Frog* eingefügt wurden – zwei populäre Memes, die den von der Alt-Right massiv genutzten Chan-Sites entsprungen sind. Sollte der Ursprung des »Fanedit« in einem rechten Umfeld bis dahin noch nicht ersichtlich geworden sein, lassen die rassistisch codierten Texttafeln »A Wakanda Studios Production«, gefolgt von dem codierten *racial slur* »Directed by Nick Gur«, darüber keinen Zweifel mehr zu.

Mit einer Spielzeit von unter 86 Minuten ist *De-Feminized Fanedit* nicht einmal halb so lang wie die von Disney vertriebene Schnittfassung von *AVENGERS: ENDGAME*. Es sind nicht nur Kürzungen, mit denen die eher schon unterrepräsentierten weiblichen bzw. PoC-Charaktere aus dem Film getilgt wurden, mitunter wurde der Bildausschnitt verkleinert, um auf diese Weise beispielsweise die von Brie Larson gespielte Captain Marvel spurlos aus dem Film zu löschen. Wie Straffung, Kürzung, Bildbeschnitt und Eingriffe in die Tonspur den Inhalt einer Sequenz buchstäblich ins Gegenteil verkehren können, zeigt sich direkt zu Beginn, wenn der Film nach seiner Eröffnungsszene in Iowa zu Tony Stark zurückkehrt, der nach den Ereignissen in *INFINITY WAR* gemeinsam mit Nebula an Bord des Raumschiffs Benatar ohne Treibstoff und Nahrung durch das Weltall treibt. In der offiziellen Schnittfassung des Films von Matthew Schmidt und Jeffrey Ford wird der verwundete Stark von Nebula verarztet, sie versuchen gemeinsam, den Antrieb des Schiffs zu reparieren und sie vertreiben sich die Zeit mit Spielen. Als die Sauerstoffvorräte des Raumschiffs nahezu verbraucht sind, nimmt Stark eine letzte Videobotschaft für Pepper Potts auf, in der er sein Bedauern über das eigene Scheitern zum Ausdruck bringt. Die Szene endet mit dem Erscheinen von Carol Danvers alias Captain Marvel als *deus-ex-machina*, die das flugunfähige Raumschiff zurück zur Erde bringt. Im *De-Feminized Fanedit* ist die sechsminütige Sequenz in eine 45-sekündige Musikmontage ohne Dialog kondensiert, in der Nebula Starks Wunde vernäht, sie *ihm* bei der Reparatur der Benatar *assistiert*, ¹⁷ und das von Stark wieder flugtauglich gemachte Raumschiff auf dem Avengers-Campus in New Jersey landet. Statt mit dem die Szene ursprünglich einläutenden Song »Dear Mr. Fantasy« von Traffic, der hinsichtlich seiner die Filmhandlung kommentierenden Funktion ausführlich diskutiert wurde, ¹⁸ ist die nur noch anderthalbminütige Montage unterlegt mit dem Instrumentalstück »Beautiful Lie« von Hans Zimmer und Tom Holkenborg (als Junkie XL) aus dem Soundtrack von Zack Snyders *BATMAN V SUPERMAN: DAWN OF JUSTICE* (2016), das mit der »Landung« der Benatar auf der Erde in

15 Ebd. Eine Google-Suche nach dieser Organisation im April 2022 führte zu keinen Treffern.

16 Vgl. Strick, *Rechte Gefühle*, S. 164–403.

17 Die längere Szene, in der beide diskutieren und die Reparaturarbeiten gemeinsam durchführen, wurde auf einen Moment reduziert, in der Nebula, hinter Stark kniend, ihm ein Werkzeug reicht.

18 Vgl. Chris Willman, How »Avengers: Endgame« Used Traffic's »Mr. Fantasy« to Honor Tony Stark, in: *Variety*, 1. Mai 2019, variety.com.

das von Alan Silvestri für *ENDGAME* komponierte und auch ursprünglich an dieser Stelle verwendete Orchesterstück »Arrival« übergeht.

Dieses vollständige Make-Over ist eins von zahlreichen Beispielen dafür, wie im *De-Feminized Fanedit* weibliche Figuren und People of Color systematisch aus Bild, Ton und Handlung eliminiert wurden. Weibliche und/oder PoC-Charaktere werden so zu bestenfalls Erfüllungsgehilf:innen der Männer, nährenden Unterstützerinnen, deren vom Film explizit ihnen zugeschriebenen Errungenschaften durch strategische Auslassungen und Neuordnungen des Materials zu Leistungen weißer Männer umcodiert wurden (Abb. 30).

Abb. 30: Löschung weiblicher Charaktere durch Bildbeschnitt: Rückkehr der Benatar auf die Erde in *AVENGERS: ENDGAME* (oben) und im *De-Feminized Fanedit* (unten)



Quellen. Still aus *AVENGERS: ENDGAME* (2019). Blu-ray, Walt Disney Studios Home Entertainment, 2019; Screengrab aus *AVENGERS: ENDGAME DE-FEMINIZED FANEDIT* (2019). Archive.org.

Auch die Verwendung von »Beautiful Lie« anstelle von »Dear Mr. Fantasy« kann in diesem Zusammenhang als eine *dog whistle* verstanden werden. Sie verweist auf ein Schlachtfeld des Kulturkampfes, das von den rigiden Fans des von Zack Snyder verantworteten DCEU-Filmuniversums (im Fandiskurs geläufig unter der Bezeichnung *Synderverse*) dominiert wird. DC Films' langjähriger Versuch, Marvels Erfolge mit einem Filmuniversum rund um Superman, Batman, Wonder Woman und die restlichen Mitglieder der Justice League nachzueifern, gilt seit geraumer Zeit als gescheitert. Nichtsdestoweniger sind die verbliebenen Fans von Synders *MAN OF STEEL* (2013),

BATMAN V SUPERMAN: DAWN OF JUSTICE (2016) und ZACK SNYDER'S JUSTICE LEAGUE (2021) über Jahre hinweg präsent geblieben und haben ihren andauernden Forderungen einer Wiedereinsetzung des abgesetzten Filmemachers als Kreativverantwortlichem für DC Films mit orchestrierten Aktionen in sozialen Medien unter den Hashtags #ReleaseTheSnyderCut bzw. #RestoreTheSynderverse ebenso wie offline in solcher Weise Nachdruck verliehen, dass Warner Media diesen zumindest teilweise nachgab. Einige Kommentator:innen sahen darin einen gefährlichen Präzedenzfall dafür, wie häufig rechtslastige toxische Fans Einfluss auf große Filmstudios ausüben und Franchisen nach ihrem Willen formen können.¹⁹ Wurden Synders DC-Filme häufig für ihre Wagneresken Maßstäbe, begleitet von einer Tendenz zu einer sich von Marvel grundsätzlich unterscheidenden Humorlosigkeit, kritisiert, sind es exakt diese Qualitäten, die von den vokalen *Synderverse*-Fans besonders geschätzt werden. Zwar ist Filmemacher Snyder nicht für politische Äußerungen bekannt, insbesondere BATMAN V SUPERMAN: DAWN OF JUSTICE wurde jedoch – wie IRON MAN 2 – in Kreisen gelobt, die auch den Romanen (und Ideen) von Ayn Rand zugewandt sind. Vieles in BATMAN V SUPERMAN, so argumentiert Jacob Davis in einem langen Essay über Objektivismus im zeitgenössischen Kino, ergebe absolut keinen Sinn »if you are looking at it as if it is normal fiction from people with a more traditional moral philosophy that calls kindness a virtue«. Jedoch, »[w]hen Snyder's superhero epic is viewed through the lens of Randian fiction« und die Parallelen zu *The Fountainhead* deutlich würden, »everything begins to make sense«.²⁰ Die ästhetischen Eingriffe wie der Austausch der Musik, vor allem aber die Kürzungen humoresker Szenen können als Hinweis darauf verstanden werden, dass das ästhetische Projekt des ›Fanedits‹ auf die versuchte Transformation von ENDGAME in einen Zack Snyder-Film hinausläuft, der von Trauer gebrochene Männer, »the big hot messes we all have become« als proaktive ›Randian Heroes‹ restauriert, die nicht auf die Hilfe weiblicher Figuren angewiesen sind.

Das gestraffte Ende des ›Fanedits‹ versetzt die Kontinuität des MCU über das Ende der *Infinity Saga* hinaus in Unruhe. Die Kinofassung des Films reiht drei Enden aneinander, in denen die über mehrere Filme laufenden Handlungsbögen der drei Protagonisten Tony Stark, Steve Rogers und Thor abgewickelt werden. Während die Trauerfeier für Stark fast unbearbeitet übernommen wurde, sind die übrigen Eingriffe radikal. Weder übergibt Thor am Ende des Films den Thron von New Asgard an eine (offscreen) bisexuelle Woman of Color, noch kehrt ein gealterter Steve Rogers aus dem Ruhestand zurück, um seinen Schwarzen Sidekick Sam Wilson zum nächsten Captain America zu berufen. Stattdessen endet der Film in dem Moment, in sich dem Rogers auf eine letzte Zeitreise begibt, um die sechs Infinity-Steine zurück an ihren Ort bzw. in ihre Zeit zu bringen, und beraubt die Figur damit auch um ihr Happy Ending, der Wiedervereinigung mit Peggy

19 Vgl. Aja Romano, Justice League's Snyder Cut saga reminds us which fans' voices get heard, in: *Vox*, 22. März 2022, vox.com.

20 Snyder hat selbst bis vor kurzem an einem Remake von THE FOUNTAINHEAD gearbeitet. Im zeitlichen Umfeld des Wahlkampfs um das Amt des US-Präsidenten im Jahr 2020 gab Snyder bekannt, das Projekt aufgrund der aktuellen innenpolitischen Lage bis auf weiteres beendet zu haben. Es sei der falsche Zeitpunkt für diesen Film. Vgl. Kristen Lopez, Zack Snyder Says Country Is ›Too Divided‹ for an Adaptation of ›The Fountainhead‹ Now, in: *IndieWire*, 14. März 2021, indiewire.com.

Carter nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs. Im weitesten Sinne ließe sich hier argumentieren, dass der »Fanedit« Captain America, über dessen mutmaßlichen sexuellen Erfahrungshorizont inner- und außerhalb der Diegese des MCU spekuliert wurde, zum *unfreiwilligen Zölibat* verdammt und damit quasi als *Incel* rahmt.²¹

Der *De-Feminized Fanedit* von AVENGERS: ENDGAME tut all dies und mehr im durchscheinenden Auftrag der Wahrung bzw. Wiederherstellung von patriarchaler Ordnung und *white supremacy*. Dass hierfür 95 Minuten – mehr als die Hälfte des Films – der Schere zum Opfer gefallen sind, deutet auf das hohe wahrgenommene Gefährdungspotential des Films hin. In diesem Sinne dient jede einzelne Änderung der Eliminierung einer unterstellten »woke agenda«. Dass dieses Projekt trotz allem ultimativ scheitert, mag daran liegen, dass ENDGAME auch nach den drastischen Kürzungen ein Film über den Untergang des Patriarchats bleibt, das von Tony Stark mit einem Fingerschnippen aus der Existenz verbannt wird. Der *De-Feminized Fanedit* kann kürzen, beschneiden und auf andere Weise Bild und Ton manipulieren, um die Bedeutung nicht-weißer, nicht-männlicher Figuren für die Filmhandlung herunterzuspielen. Die von ENDGAME betriebene Kritik an traditionellen Männlichkeitsentwürfen spurlos zu tilgen, gelingt ihm jedoch nicht.

»The son becomes the father«

Wenn Tony Stark im Schlussakt von ENDGAME die gebündelte Macht der Infinity-Steine ein letztes Mal einsetzt, um Thanos, die Black Order und seine Armeen gesichtsloser Grunts, seine Waffen und Raumschiffe, kurz: alles, was mit ihm in Verbindung steht, in Asche aufzulösen, kostet dies auch ihn das Leben. Sein Sterben erfüllt nicht nur eine dramatische Funktion, sondern setzt ein Ausrufungszeichen im Männlichkeitsdiskurs der *Infinity Saga*. Wenn Thanos metonymisch für repressive patriarchale Strukturen steht und sein Tod *pars pro toto* das Ende väterlicher Herrschaft in der symbolischen Ordnung des MCU repräsentiert, dann kann in dieser auch kein Platz mehr für Tony Stark vorgesehen sein.

Nachdem die überlebenden Avengers zu Beginn von ENDGAME die bittere Feststellung machen müssen, dass Thanos die Infinity-Steine vernichtet hat und sie die Dezimation nicht rückgängig machen können, finden sie in den folgenden (vom Plot übersprungenen) fünf Jahren verschiedene Wege, mit ihrer Wut und Trauer umzugehen. Tony Starks Weg besteht darin, gemeinsam mit Pepper Potts aufs Land zu ziehen und eine Familie zu gründen. Nachdem er in vorangegangenen Filmen von der Erschaffung von KIs und Robotern über das Mentorship von Peter Parker schrittweise an das Phänomen parentaler Verantwortung herangeführt wurde (und wiederholt gescheitert ist), ist Stark inzwischen selbst Vater einer Tochter mit Namen Morgan (Lexi Rabe).

Der vom Film konstruierte Konflikt Starks zwischen der aufgegebenen Rolle des prosozialen Avengers und neuer familiärer Verantwortung löst sich jedoch zügig auf. Es ist

21 Vgl. Veronika Kracher, *Incel. Geschichte, Sprache und Ideologie eines Online-Kults*, Mainz: Ventil Verlag 2020.

eine eingerahmte Fotografie von sich und Peter Parker, die den domestizierten Lebe-
mann beim Geschirrspülen in der Küche an seine empfundene Schuld am Tod des Teen-
agers erinnert und ihn motiviert, in seiner nach wie vor hochtechnisierten *Man Cave* im
Keller des Hauses in nur wenigen Film-Sekunden das physikalische Problem des Reisens
durch die Zeit zu lösen. Der räumliche Wechsel aus der von ihm nicht beherrschten häus-
lichen Sphäre – beim Spülen des Geschirrs spritzt er sich selbst nass – zurück in den
maskulinisierten Raum seiner sehr freudianisch im Keller des Familienhauses errich-
teten Werkstatt, in der er kommandiert und die weiblich codierte KI mit Namen FRI-
DAY die Arbeit verrichtet, ist ein Schwellenübertritt hinsichtlich der Aushandlung un-
terschiedlicher Männlichkeitsentwürfe, deren Vereinbarkeit bzw. im Fall von Tony Stark
die Unmöglichkeit einer solchen, zur Disposition steht.

Der von den Avengers erdachte und von Stark ermöglichte Plan zur Wiederherstel-
lung des Status Quo vor der Dezimation involviert Zeitreisen zurück an verschiedene
Zeitpunkte in der diegetischen Geschichtsschreibung des MCU (d.h. zu Schlüsselmo-
menten verschiedener vorangegangener Filme), um die sechs Infinity-Steine zu akqui-
rieren, bevor Thanos dies tun kann. Der sogenannte *Time Heist*, der fast die gesamte mitt-
lere Stunde des Films in Anspruch nimmt, verteilt den Plot auf mehrere Zeitebenen, in
denen es zu diegetischen Figurendopplungen (in einer Szene kämpft Captain America
gegen seine jüngere Instanz, die ihren älteren Doppelgänger mit dem Gestaltwandler Lo-
ki verwechselt) und ironischen Brechungen kommt,²² ebenso wie zu Begegnungen mit
Verstorbenen.

Zeitreise und Zeitmaschinen zählen seit H.G. Wells *The Time Machine* zu den regel-
mäßig wiederkehrenden Nova der Science Fiction,²³ ebenso wie beides eine lang an-
dauernde Faszination auf Mathematik, theoretische Physik und Philosophie ausübt, die
sich beispielsweise in der Formulierung des »Großvater-Paradoxons« niederschlägt.²⁴
In *AVENGERS: ENDGAME* orientiert sich das theoretische und philosophische Verständ-
nis der technologischen Überwindung linearer Chronologie nicht an als gültig verstan-
denen Naturgesetzen, sondern an anderen Filmen, in denen Zeitreise eine Rolle spielt,
und die hier auch diegetisch namentlich genannt werden. Obwohl insbesondere die Se-
quenz in New York im Jahr 2012, in denen sich Figuren diegetisch doppeln und Ereig-
nisse aus *MARVEL'S THE AVENGERS* aus veränderter Perspektive erneut gezeigt werden,
bezüglich ihrer Inszenierungsstrategien sehr deutlich auf *BACK TO THE FUTURE PART II*
(1989, Robert Zemeckis) rekurriert (der, wie es auch für die *AVENGERS*-Filme geplant war,
gemeinsam mit einem dritten Teil *back-to-back* produziert wurde), legt *ENDGAME* großen

22 In einem Déjà-vu einer der Schlüsselszenen aus *CAPTAIN AMERICA: THE WINTER SOLDIER* betritt
Steve Rogers einen Fahrstuhl voller Hydra-Agenten, die den Geheimdienst S.H.I.E.L.D. unterwan-
dert haben. Anstatt des zu erwartenden ausbrechenden Faustkampfes löst sich die Szene jedoch
gewaltlos auf, indem Rogers – mit Vorwissen ausgestattet, über das er im vorangegangenen Film
noch nicht verfügt hat – sich selbst als Hydra-Spion zu erkennen gibt.

23 Vgl. Schmeink/Spiegel, Science Fiction, S. 516.

24 Das »Großvater-Paradoxon« beschreibt ein kausallogisches Problem von Zeitreisen: Wenn ich in
der Vergangenheit meinen Großvater töte, wie kann ich dann geboren werden, um in die Vergan-
genheit zu reisen? Es geht zurück auf einen Leserbrief aus dem Jahr 1927, der auf *The Time Machine*
Bezug nimmt. Vgl. Paul J. Nahin, *Time Machines: Time Travel in Physics, Metaphysics, and Science Fiction*.
New York: Springer 1999.

Wert auf die Behauptung, Zeitreise würde eben nicht so funktionieren wie *THE TERMINATOR* (1984, James Cameron), *BACK TO THE FUTURE* (1985, Robert Zemeckis) oder *TIME-COP* (1994, Peter Hyams) es imaginieren. Das theoretische Verständnis von Zeitreise im MCU geht demnach nicht von einer unilinearen Chronologie aus, deren Gegenwart – so, wie vom »Großvater-Pardoxon« nahegelegt – durch retroaktive Eingriffe in der Vergangenheit manipuliert werden kann. Stattdessen verarbeitet *ENDGAME* in leicht konsumierbarer Form das in drei fundamentalen Theorien der Quantenphysik (Quantenmechanik, String-Theorie, Theorie der Inflation) suggerierte Konzept des Multiversums im Anschluss an die sogenannte Everett-Interpretation von Hugh Everett III in den späten 1950er Jahren.²⁵ Die MCU-Interpretation des »many worlds«-Konzepts geht davon aus, dass jeder Eingriff in die Vergangenheit eine alternative, parallel existierende Zeitlinie produziert, nicht zuletzt, um auf dieser Grundlage eine potentiell unendliche Multiplikation diegetisch verfügbarer Storyworlds in »Phase 4« zu initiieren – die *Multiverse Saga*.²⁶

Nachdem Starks und Rogers' Versuch, einen der Infinity-Steine aus dem New York des Jahres 2012 zu entfernen, reisen sie zu einem weiteren Versuch zurück in das Jahr 1970, in dem der Stein in einen geheimen S.H.I.E.L.D.-Labor auf der Camp Lehigh Militärbasis erforscht wurde. Dort, in der Ausbildungsstätte von Steve Rogers (in *THE FIRST AVENGER*), wird Tony von seinem Vater Howard überrascht, der seinen zu diesem Zeitpunkt noch ungeborenen Sohn nicht erkennt und mit einem auf der Basis stationierten Wissenschaftler verwechselt.

In drei kurzen Szenen löst *ENDGAME* die mediatisierte Distanz auf, die den realen Vater Howard Stark stets zum symbolischen Patriarchen erhöht hat. Ohne die ihn ins Sichtbare zurückholenden Medien in *IRON MAN*, *IRON MAN 2* und *CIVIL WAR* wird Howard Stark zu dem von Vanko geforderten blutenden, entmachteten Gott. Der Schöpfer von Captain America und Mitentwickler der Atombombe, das verkörperte Novum, das die diegetische Welt des MCU von unserer trennt, ist mit Blumen und Sauerkraut auf dem Weg zu seiner Frau Maria, die mit Tony hochschwanger ist. Er habe sich eine Tochter gewünscht, um die Chancen zu verringern, dass sie so wird wie er selbst. Howard hadert mit der Vaterschaft, holt sich Ratschläge von seinem Sohn. Die mit einer Umarmung zwischen ahnungslosem Vater und versöhntem Sohn endende

25 Vgl. Laura Mersini-Houghton, *Thoughts on Defining the Multiverse*, Chapel Hill: University of North Carolina, Department of Physics and Astronomy, S. 1–10, hier S. 1.

26 Das Multiversum ist ein zentrales *plot device* z.B. in *LOKI* und *DOCTOR STRANGE IN THE MULTIVERSE OF MADNESS*. In *SPIDER-MAN: NO WAY HOME* wurde es mit großem kommerziellen Erfolg dazu genutzt, die Hauptdarsteller aus den drei *SPIDER-MAN*-Filmzyklen von Sam Raimi (2002–2007), Marc Webb (2012–2014) und Watts (2017–2021) in einem Film zu vereinen. Die Animationsserie *WHAT IF...?* (2021) lotet die narrativen Möglichkeiten weiter aus, in dem es ein alternatives MCU präsentiert, in dem beispielsweise Peggy Carter (statt Steve Rogers) zur Supersoldatin Captain Britain wird, oder statt Peter Quill der junge T'Challa von der Erde entführt wird und als besonnene Version von Star-Lord positiven Einfluss auf Thanos ausübt, der von seinen Plänen schließlich absieht. Das Multiversum mit seinen Alternativen und Analogien ist in diesem Sinne nicht nur ein narrativer Multiplikator, sondern auch eine Plattform, um dem Wunsch nach diverserer Repräsentation nachzukommen, ohne dabei, so Jeffrey A. Brown, die Hegemonie weißer Männlichkeit zu kompromittieren; vgl. Brown, *Panthers, Hulks and Ironhearts*, S. 25.

Begegnung wird vor dem Hintergrund der Genregeschichte zu einer Wiederaufführung des Diktums, das Marlon Brando als Jor-El seinem Sohn Kal-El (Christopher Reeve/Brandon Routh) in der SUPERMAN-Trilogie, dem Prototyp des Superheld:innenfilmgenres, mit auf den Weg gibt: »The son becomes the father, the father becomes the son«. ²⁷ Dort wie hier thematisiert der Satz generationale Ablöse, anders als in SUPERMAN geht es hier jedoch nicht mehr um die Aufrechthaltung des väterlichen Gesetzes, sondern um die Demontage der Vaterfigur.

Entscheidend hierfür ist die vollzogene Durchbrechung der Barriere mediatisierter Distanz, die Howard Stark bis hierhin im Status des unerreichbaren symbolischen Vaters gehalten hat – in unbewegter Fotografie, in bewegten Filmaufnahmen und als Computersimulation, die jeweils nur scheinbar einen Zugriff auf den von Unsicherheiten gekennzeichneten, von Zweifeln an der eigenen Zulässigkeit geprägten ›realen Vater‹ ermöglicht haben. Konnten die auf Film festgehaltenen Worte Howards an seinen Sohn – *My greatest creation has always been you* – nur eine sehr kurzfristige Versöhnung mit dem Vater bewirken, der in mediatisierter Form immer noch der übergroße, symbolische Patriarch bleibt, ist es die Subtraktion des technischen Mediums aus der Kommunikation, die den ›Vater als Gott‹ auf den ›breadwinner father‹ im Grauen Flanellanzug mit all seinen Defiziten und Verfehlungen reduziert. Ebenso wird Vaterschaft in diesem Diskurs zur Markierung für verschiedene Statusgruppen innerhalb der männlichen Hierarchie. In der ohne diegetischen Medieneinsatz realisierten Begegnung von Tony und Howard überträgt sich damit der bis dahin für das 20. Jahrhundert mit dem Vater assoziierte Status patriarchaler, hegemonialer Männlichkeit final auf den Sohn, der als Repräsentation idealisierter Männlichkeit des 21. Jahrhunderts, sozusagen als *Nachfolgemodell*, umformatiert wird. Die auch als narrative ›Vermenschlichung‹ der Figur lesbare Deprivilegierung Howard Starks durch, in Ermangelung eines besseren Begriffs, *Demedialisierung*, untergräbt letzten Endes die Legitimation hegemonialer Männlichkeit als Legitimation patriarchaler Autorität, die mit Tony lediglich eine zeitgemäße Verkörperung produziert hat. Die Diskontinuität von Howard Stark als Modell patriarchaler Autorität in hegemonialer Position manifestiert sich in Tonys Leinwandtod als Diskontinuität des Patriarchats als Struktur, dem er als Vater zugerechnet wird.

Thanos als patriarchale Exekutive

Nachdem Thanos in INFINITY WAR als Protagonist und komplexer Charakter angelegt war, ist er in ENDGAME, sehr ähnlich wie es sich über Loki in MARVEL'S THE AVENGERS

27 Dieser Satz, den Kal-El alias Superman mithilfe einer Projektion seines verstorbenen Vaters mehrfach abspielt, taucht in Schlüsselszenen von SUPERMAN: THE MOVIE (1978, Richard Donner), SUPERMAN II (1981, Richard Donner/Richard Lester) und SUPERMAN RETURNS (2005, Bryan Singer) auf. Letzterer ist bereits der fünfte Film der Reihe, schließt inhaltlich jedoch an SUPERMAN II – THE RICHARD DONNER CUT (2004) an und ignoriert die zwei im Anschluss daran erschienenen Sequels SUPERMAN III (1983, Richard Lester) und SUPERMAN IV – THE QUEST FOR PEACE (1987). Vgl. hierzu auch Meier, *Superman Transmedial*, S. 170–171.

feststellen lässt, als »a simple totalitarian«²⁸ angelegt, er ist »reduced to pure evil«.²⁹ Zwar tötet Thor Thanos zu Beginn von *ENDGAME*, doch im Zuge des *Time Heist* erfährt ein jüngerer Thanos im Jahr 2014 vom Plan der Avengers. Als die mit den sechs Steinen aus den verschiedenen Vergangenheiten zurückgekehrten Avengers die Dezimation rückgängig gemacht haben, startet Thanos einen Großangriff, bei dem der Avengers-Campus zerstört wird, und bringt die Steine erneut in seine Gewalt. Nachdem die drei Avengers Iron Man, Captain America und Thor in *INFINITY WAR* mit ihren individuellen Angriffen an dem übermächtigen Thanos stets gescheitert sind, sind ihre Angriff diesmal koordiniert wie in der Lagos-Sequenz in *CIVIL WAR* und bilden in ihrer fließenden, einander unterstützenden Choreografie eine ästhetisch produzierte Einheit, in der sich Aktion und Rhythmus harmonisch vereinen. Das Ineinanderfließen wird sehr bildlich, wenn Steve Rogers sich mit seinem ikonischen Schild und Thors Hammer bewaffnet, um den Gegner mit den kombinierten Kräften des US-amerikanischen Supersoldaten und des der nordischen Mythologie entsprungenen Gott des Donners zu bekämpfen. Nichtsdestoweniger scheitern sie ein weiteres Mal an der Stärke und physischen Resilienz ihres Gegners.

Statt ein zweites Mal die Hälfte allen Lebens auszulöschen, droht Thanos diesmal, alles Leben auf der Erde auszulöschen und nach seinen Vorstellungen von Grund auf neu zu erschaffen:

I thought by eliminating half of life the other half would thrive but you've shown me that's impossible. As long as there are those who remember what was, there will always be those who are unable to accept what can be. They will resist. I will create a new one teeming with life, but only what it has been given. A grateful universe.³⁰

Die akribisch betriebene Beladung von Thanos als Exekutive patriarchaler Gewalt lässt wenig Fragen darüber offen, welche Gestalt diese von ihm imaginierte, dankbare Welt, annehmen könnte. Es kann nur eine Welt sein, in der sich gegen repressive, patriarchale Machstrukturen kein Widerstand mehr hegt. Die Tragweite seiner Drohung wird von einem weiten Panorama des Aufmarschs der ornamentalen Masse seiner gesichtslosen Armee unterstrichen. Im Kontext des Erscheinungsjahres des Films 2019, dem dritten Jahr der Amtszeit von Präsident Trump, seiner anhaltenden patriarchalen Selbstinszenierungen und seiner repressiven Politik unter dem Slogan *Make America Great Again*, reflektiert der megalomane Comic-Villain sehr offensichtlich die vielfach in Trump gesehene faschistische Bedrohung. Ob vorsätzlich oder aus schlichter Ignoranz affirmiert das Wahlkampfteam von Donald Trump die symbolische Gleichsetzung des Präsidenten mit dem MCU-Villain mit einem im Dezember 2019, ein halbes Jahr nach dem Kinostart von *ENDGAME*, veröffentlichten Videoclip.³¹ Dieses zeigt den Moment des »Snap« in *INFINITY WAR*, jedoch wurde auf den Körper von Thanos der lila eingefärbte Kopf des amtierenden Präsidenten montiert. »Trump-Thanos entledigt sich mit einem Fingerschnipsen seiner po-

28 Andrew Paul, In »Captain America: Civil War,« Superheroes Fight for Freedom – The Kind Ayn Rand Fought For, in: *In These Times*, 9. Mai 2016, inthesetimes.com.

29 Eggart, *Avengers: Endgame*.

30 *AVENGERS: ENDGAME* (2019).

31 Für eine detaillierte Analyse dieses Memes vgl. Brinker, *Superhero Blockbusters*, S. 149–150.

litischen Gegner, der Demokraten«, für den ähnlich wie Simon Strick argumentierenden Kulturwissenschaftler Daniel Hornuff ein weiteres »typisches Beispiel für das Vorgehen Neu-Rechter in der Öffentlichkeit«. ³² Die demokratische Gesellschaft, so Hornuff, werde nicht mehr von außen angegriffen, »sondern man versucht, diese Gesellschaft von innen heraus zu schwächen und entdeckt in der Popkultur ein Mittel, das gegen die Gesellschaft, die die Popkultur hervorgebracht hat, gewendet werden kann«. ³³ Wenn Trump-Thanos, anders als es in *INFINITY WAR* geschieht, nicht mehr nach dem Zufallsprinzip Leben auslöscht, sondern ganz gezielt Nancy Pelosi, Adam Schiff und eine Reihe weiterer seiner erklärten politischen Gegner:innen der Demokratischen Partei, wird deutlich, dass hier nicht die Dezimation wieder aufgeführt werden soll, sondern die von Thanos in *ENDGAME* angedrohte Auslöschung allen Widerstands und Neuerschaffung nach seinen eigenen Vorstellungen. Dass Thanos, wie zahlreiche Kommentator:innen bemerkten, mit seinem Vorhaben im Film letztlich scheitert, ist für die Mobilisierung der Bilder im Kontext rechter Affektpolitik vollkommen unwesentlich: »President Trump's re-election is inevitable«, heißt es in dem Tweet, in dem das 21-sekündige Wahlwerbevideo ursprünglich veröffentlicht wurde. ³⁴

In *ENDGAME* ist diese neue Welt(ordnung) nicht offensichtlich gleichbedeutend mit Faschismus, Grenzschießung, Ausschlüssen, ungleicher Verteilung von Privilegien und Verfolgung Andersdenkender. Eine Weltordnung, die keinen Widerstand erlaubt und nur Dankbarkeit ermöglicht, ist dennoch in ihren Grundsätzen antidemokratisch, totalitär, und steht in ihrer suggerierten kollektivistischen Gleichschaltung als »ein dankbares Universum« dem erklärten Selbstverständnis der Vereinigten Staaten als *Land of the Free* diametral entgegen. Sehr wörtlich kann Thanos' Sinneswandel als das Resultat seines Scheiterns an einem als unhintergebar zu verstehenden *American Exceptionalism* verstanden werden. Die Dezimation hat das gesamte Universum betroffen, doch Widerstand gegen ihn regt sich *only in America*. Wenn sich im letzten Moment vor der drohenden Niederlage die aus sämtlichen Winkeln des Marvel Universums rekrutierte Kavallerie in Gestalt von mehr als drei Dutzend Marvel-Held:innen und noch mehr Nebenfiguren aus den vorigen 22 Filmen materialisiert, bauen sich diese ganz selbstverständlich hinter Captain America auf, der den »gerechtfertigten Krieg« im MCU repräsentiert wie außer ihm nur Howard Stark.

Als Gegenpol zur totalitären Unterwerfung durch den Patriarchen und seine gleichgeschaltete, gesichtslose Armee, die in *INFINITY WAR* bereits demonstrativ als Kanonenfutter eingesetzt wurde, interpretiert *ENDGAME* *Diversität* mit *alles, was wir aufzubieten haben*. Die sich über dreizehn Filminuten ausdehnende Schlacht zwischen den Avengers und Thanos, der Black Order und den Horden CGI-animierter Kreaturen unter seinem Kommando, »takes place basically in real-time« und zog Vergleiche mit dem Finale der

32 Daniel Hornuff zit. nach Max Oppel, Trump-Thanos-Meme. Aushöhlung des demokratischen Diskurses, in: *Deutschlandfunk Kultur*, 12. Dezember 2019, deutschlandfunkkultur.de.

33 Ebd.

34 Trump War Room, »House Democrats can push their sham impeachment all they want. President Trump's re-election is inevitable«, in: @TrumpWarRoom / Twitter, 10. Dezember 2019, twitter.com, <https://twitter.com/TrumpWarRoom/status/1204503645607333888>. Der erste angezeigte Kommentar von User:in @GreatScott1991 bemerkt dazu »Thanos was the bad guy who was eventually defeated by the good guys, so great meme, idiots.«.

THE LORD OF THE RINGS-Trilogie (2001–2003, Peter Jackson) nach sich, sei jedoch »even bigger in scope«.³⁵ Die Sequenz unterteilt sich in mehrere Szenen, die den Transport des mit den Steinen bestückten *Infinity Gauntlet* (dt.: Infinity-Handschuh) über das Schlachtfeld als einen buchstäblichen Spießrutenlauf (»gauntlet«) inszenieren. Die sich wiederholende Dramaturgie der Szenen mündet stets darin, dass ein männlich-weißer Held in entscheidenden Momenten rettende Unterstützung von nicht-männlichen, nicht-weißen Figuren erhält. Diese Dynamik führt zu der Wiederholung eines Schlüsselmoments in INFINITY WAR, in dem Captain America Thanos erfolglos daran zu hindern versucht, seine Hand zu schließen und damit die in den Handschuh eingelassenen Steine zu aktivieren. Diesmal ist es die zum zweiten Mal als *deus-ex-machina* auftauchende Captain Marvel, die den Handschuh fest im Griff hat und Thanos' Angriff zumindest vorerst widersteht, ohne sich zu rühren. Doch auch sie, das viel zitierte mächtigste Wesen des MCU, kann alleine nichts gegen die Verkörperung gewaltvoller, patriarchaler Strukturen ausrichten und wird überwältigt. Am Ende ist es Tony Stark, der Thanos die Steine mit einem listigen Angriff entwendet und diese von seiner multifunktionalen Rüstung auf Basis von Nanotechnologie einfassen lässt, um ihre Macht nutzbar zu machen.

Tony Starks Selbstaufopferung wird von ENDGAME als Schließung eines narrativen Kreises geradezu zelebriert. Seine letzten Worte sind der zu seiner Signatur gewordene Satz »I am Iron Man«.³⁶ Für Jason Michálek enthalten diese Worte drei Aussagen: »(1) that Tony represents the traditions of American masculinity, (2) that his strength derives from what he is, as a *man* fortified with iron, and his creations are secondary and (3) that nobody else can fill his suit quite like he can«.³⁷ Wenn dies, insbesondere (1), stimmt, und die ausführliche Beschäftigung mit der Figur im Rahmen dieses Buchs lassen mich ebenfalls in diese Richtung tendieren, dann ist Tony Starks Tod nicht anders zu verstehen als der Abgesang auf eben diese sich in ihm fortschreibenden Traditionen amerikanischer Männlichkeit, die offenbar auf keinem anderen Weg zu tilgen sind. Die Versöhnung mit dem realen Vater Howard ist in diesem Sinne eine Katharsis, verschafft aber keine Absolution. Die von Tony Stark in vielen ihrer Facetten verkörperte traditionelle amerikanische Männlichkeit ist in dieser narrativen Logik *nicht zu retten*.³⁸ Wenn das Bild mit

35 Beide Mithaiwala, All 36 Characters In Avengers: Endgame's Final Battle. THE LORD OF THE RINGS: THE RETURN OF THE KING (2003) gilt in Sachen computeranimierter Massenszenen bzw. Schlachtszenen lange Zeit als der Standard, mit dem sich nachfolgende vergleichbare Szenen messen lassen mussten bzw. den es stets zu überbieten galt. Für die Realisierung dieser Szenen griff Regisseur Peter Jackson auf sein selbst gegründetes, in Neuseeland ansässiges Effektstudio Weta VFX zurück, dass derartige Arbeiten für einen Bruchteil der Kosten erledigt, die diese in Hollywood verursachen. Im Zuge des Erfolgs der LORD OF THE RINGS-Trilogie ist Weta VFX für zahlreiche nachfolgende Großproduktionen fast aller größeren Studios engagiert worden, darunter auch für zahlreiche Marvel Studios-Filme wie ENDGAME.

36 Vgl. Vignold, *Das Marvel Cinematic Universe*, S. 91.

37 Jason Michálek, Feminizing the Iron. Tony Stark's Rescue, in: Joseph J. Darowski (Hg.), *The Ages of Iron Man: Essays on the Armored Avenger in Changing Times*, New York: McFarland 2015, S. 192–204, hier S. 193; Herv. im Orig.

38 Dass Steve Rogers überlebt und per Zeitreise in die 1940er geschickt wird, kann in diesem Sinne als Variante desselben Themas verstanden werden. Zwar stirbt Rogers nicht, wohl aber der weiße Captain America, der in ebensolcher Weise wie Stark traditionelle amerikanische Männlichkeitsentwürfe repräsentiert, die insgesamt aktualisierungsbedürftig scheinen.

seinem Fingerschnippen in eine Weißblende übergeht und damit den symbolischen Tod des prä-IRON MAN-Tony Stark zitiert, schließt sich der narrative Kreis.

Der mediatisierte Patriarch

»Everybody wants a happy ending, but it doesn't always roll that way«, ertönt Tony Starks Stimme aus dem Off über die Bilder der Wiedervereinigung von Freund:innen und Familien. Er hoffe, eine »normal version of the planet has been restored, if there ever was such a thing«. In der Tat ist sein Normalitätsbegriff an dieser Stelle fragwürdig und erinnert an die immer wieder geäußerte Kritik, das Superheldengenie sei an nichts anderem interessiert als an der Wahrung des neoliberal-kapitalistischen Status Quo. Die Frage, wie so weder Thanos noch die Avengers die Infinity-Steine genutzt haben, um eine Welt zu schaffen, die Klimakrise, Hunger, Kapitalismus, Krieg, soziale Ungleichheiten und Ungerechtigkeiten konstruktiv überwunden hat, mag als Plotlücke ausgelegt werden und kann hier nicht beantwortet werden. Die letzte Verwendung der Steine deutet aber vor dem Hintergrund dieser Frage darauf hin, dass im Diskurs der *Infinity Saga* traditionelle Männlichkeit und patriarchale Strukturen als all diesen Problemen ursächlich zugrunde liegend verstanden werden.

Abb. 31: Der »reale Vater« Tony Stark als mediatisierter Patriarch in *AVENGERS: ENDGAME*



Quelle: Stills aus *AVENGERS: ENDGAME* (2019). Blu-ray, Walt Disney Studios Home Entertainment, 2019.

Starks aus dem Off ertönenden Worte sind Teil einer holografischen Videoaufzeichnung, die er vor seinem Tod angefertigt hat. Wie sein Vater kann auch Tony nach seinem Tod nur noch mithilfe von Medien zurück ins Sichtbare geholt werden. In der narrativen Logik der Filme manifestiert sich damit sein patriarchaler Status, jedoch mit einem entscheidenden Unterschied: benötigte die mediale Evokation von Howard Stark eine spezifische Räumlichkeit des Dispositivs – Leinwände, Bühnenaufbauten – lässt Tony seine Aufnahme mithilfe der in den Helm seiner Rüstung integrierte »BARF«-Technologie direkt in den Raum projizieren. Haben die medialen Aufführungen von Howard die

durch das Medium unüberbrückbare Distanz immer mitthematisiert, ist die Projektion von Tony in die Mise-en-Scène integriert. Das macht ihn nicht greifbar, doch der erzeugte Unmittelbarkeitseffekt lässt die Grenze zwischen medial konstruiertem Patriarchen und realem Vater verschwimmen. Seine letzten Worte gelten seiner Tochter Morgan, die in der Welt aufwachsen müsse, die er zurücklässt: »I love you 3000«.

Mit der Widmung der Nachricht an die Tochter vollendet ENDGAME eine in INFINITY WAR begonnene Analogie: dort opfert ein Vater (Thanos) seine Tochter *für die Zukunft*, hier opfert sich ein Vater (Stark) selbst *für die Zukunft seiner Tochter*. Ungeachtet einer Reihe kurzer Szenen, die das innige Verhältnis von Tony und Morgan Stark schildern, klammert diese Analogie die handlungsmotivierende Funktion von Peter Parker aus, der in INFINITY WAR in Starks Armen zu Asche zerfallen ist. Nachdem Stark Rogers Bitte um Hilfe beim Bau der Zeitmaschine zunächst rigoros ablehnt, um seine Familie nicht in Gefahr zu bringen, ist es das beim Geschirrspülen entdeckte Foto von sich und Parker, das seinen Sinneswandel motiviert. Der Wunsch, den verlorenen Sohn zurückzuholen, legitimiert ab diesem Moment das Risiko, dass Morgan ihren Vater verliert. ENDGAME unterstreicht die Priorisierung Parkers an verschiedenen Stellen durch die Produktion ästhetisch privilegierter Momente, so beispielsweise die Wiedervereinigung der beiden auf dem Schlachtfeld nach der Umkehrung der Dezimation (in der Diegese umgangssprachlich geläufig als *The Blip*). Nach mehreren Minuten von dynamischer Musik untermalten Schlachtgeschehens wird es still, als beide sich gegenüberstehen. Während Parker die Ereignisse der letzten Minuten zusammenfasst, signalisiert ein langer Reaction Shot von Stark »that Tony is over the moon that [Peter's] alive«. ³⁹ Dieser Moment ist insofern ein Showstopper, als er die Narration für einen Moment lang einfriert, am ehesten vergleichbar mit dem gemeinsamen Tanz und Gesang im Musical, die stets die Besonderheit einer (in der Regel heterosexuellen) Beziehung unterstreichen. ⁴⁰ Hier ist es nicht die Nummer, die die Narration kurzfristig zum Erliegen kommen lässt, sondern die Aktion des Schlachtgeschehens, die zugunsten intensiver Affektproduktion suspendiert wird. Eine ebensolche Akzentuierung findet sich, wenn Tony Stark kurz darauf im Sterben liegt. »A few characters joined his side to share one final moment with him, but it was Peter Parker whose farewell was the most heartbreaking«, schreibt Ben Sherlock im Sinne seiner mitunter nur vermeintlich »herzerwärmensten Momente« (dieser hat es bis auf Platz 1 gebracht) in der Beziehung der Figuren. ⁴¹ Ganz unrecht hat er dennoch nicht, denn der tränenreiche, unabgeschlossen bleibende Abschied Parkers von Stark ist von einer grundsätzlich anderen Qualität als der von seiner Partnerin Pepper Potts. Parker kann seine Tränen nicht unterdrücken, Potts ist jedoch sehr gefasst, als sie dem Sterbenden mitteilt, dass sie und ihre Tochter in Zukunft gut ohne ihn auskommen würden. Ohne hier in die Psychologisierung der Figuren und der an ihnen entworfenen Diskurse über den Umgang mit Trauer zu vertiefen, scheint Potts' Verabschiedung weniger den Vater als den Patriarchen zu adressieren, dem letzten seiner Art. Der Tod des

39 Sherlock, 10 Bonding Moments.

40 Vgl. Lucie Arbuthnot, Gail Seneca, Pre-text and Text in Gentlemen Prefer Blondes, in: Patricia Erens (Hg.), *Issues in Feminist Film Criticism*, Bloomington: Indiana University Press 1990, S. 112–125, hier S. 122.

41 Vgl. ebd.

letzten Patriarchen stürzt die Söhne in tiefe Verzweiflung, von den Töchtern wird er jedoch mit einem Lächeln in den ewigen Ruhestand geschickt.

Den Text von Tony Stark als verantwortungsbewusstem Vater droht die wiederholte ästhetische Privilegierung der Beziehung zwischen Tony und Peter dennoch in ähnlicher Weise zu überschreiben, wie die Ästhetisierung von Thanos als ›gutem Vater‹, der für seine entführte ›Tochter‹ Gamora aufrichtige Liebe empfindet, den narrativ produzierten Text von ihm als missbräuchlichen Patriarchen und Massenmörder zu überschreiben in der Lage scheint.

14 Millionen Wege zu sterben, oder: Die post-patriarchale Utopie

Bevor Stephen Strange, ›Sorcerer Supreme‹ des MCU und Hüter des Zeitsteins (der Infinity-Stein, der den Zeitfluss kontrolliert), diesen im Finale von INFINITY WAR im Tausch gegen das Leben von Tony Stark an Thanos übergibt, lässt er seinen Astralkörper 14 Millionen möglicher Zukünfte bereisen. Nur in einer von diesen gelingt es den Avengers, Thanos zu besiegen, doch zu welchen konkreten Bedingungen dieser Sieg möglich werden kann, bleibt sein Geheimnis – spräche er sie aus, erklärt er, wäre diese Zukunft damit verschlossen. ENDGAME lässt dieses *planting* aufgehen, wenn Stephen Strange Stark mit einer Fingergeste – einem zu einer ›1‹ erhobenen Zeigefinger – signalisiert, dass das Eintreffen dieser einen Zukunft unmittelbar bevorsteht.

Vor dem Hintergrund all der negativen Eigenschaften, mit denen Thanos als Repräsentant patriarchaler Unterdrückung aufgeladen ist, sowie der Bedingung für seine Überwindung – das Selbstopfer des Nachfolgers der patriarchalen Linie der Starks – wird es möglich, die von Strange zwischen den 14 Millionen Dystopien erblickte Utopie als eine *post-patriarchale* zu verstehen. In dieser märchenhaften narrativen Logik formiert sich in den Avengers ein als feministisch (im Sinne der herrschaftskritischen Definition von bell hooks) zu verstehender Widerstand gegen patriarchale Gewalt, die in Thanos ein körperliches *embodiment* erhält. Im Sinne der dem MCU zugrunde liegenden zeitlichen Logik linearer Chronologie ist das Scheitern der Avengers daran, die Dezimation zu verhindern, kein Scheitern. Mit den Worten »We're in the endgame now« lässt Strange die Niederlage in INFINITY WAR geschehen, weil er erkennt, dass dieses spezifische Scheitern die kausallogische Bedingung für das Erreichen einer utopischen Zukunft erfüllt, die nur von Tony Stark realisiert werden kann, von der dieser jedoch kein Teil mehr ist. Strange, der vom Thanos' erstem *Snap* selbst dezimiert wird, macht sich in diesem Sinne zum Spieler, wenn er den Zeitstein – den er mit seinem Leben zu beschützen hat – aufgibt, um Starks Leben zu retten, das im Kontext der Situation wertvoller geworden ist.⁴² Stark ist die Dame, die der Spieler Strange in das buchstäbli-

42 Die Schwere dieser Entscheidung ist nicht zu übersehen, nachdem Strange zuvor mehrfach betont, dass er sowohl Stark als auch Parker jederzeit opfern würde, um den Stein zu schützen. Stark bezeichnet es in ENDGAME als das Versagen von Strange, den Zeitstein aufzugeben und die Dezimation ermöglicht zu haben. Als Stranges Mentorin (Tilda Swinton) später von dieser Entscheidung erfährt, stellt sie Strange jedoch nicht in Frage und erkennt stattdessen, dass auch sie in ihrer Zeit den Zeitstein an die Avengers aushändigen muss.

che *Endspiel* retten muss, um mit ihrem Gambit das Spiel zu gewinnen. Dieses Endspiel zwischen Thanos, der trotz seines Todes zu Beginn von *ENDGAME* buchstäblich *nicht tot zu kriegen* ist und sich in der Vergangenheitsform erneuert, und den Avengers, kann als eine Aufführung des viel beschworenen »letzten Aufbäumen des Patriarchats«⁴³ verstanden werden, einem optimistischen Euphemismus für jede Form von misogynem *Backlash*. Dass es für die symbolische Abschaffung des Patriarchats nicht ausreicht, lediglich Thanos Körper zu töten, wie Thor es im ersten Akt von *ENDGAME* tut, sondern es vielmehr darum geht, die von ihm verkörperten Ideen mitsamt den Instrumenten ihrer Umsetzung aus der Existenz zu tilgen, zeigt sich sehr deutlich, wenn im zweiten Akt des Films seine jüngere Version in der Diegese erscheint. Die Ideen des im Jahr 2019 getöteten Thanos leben in Thanos des Jahres 2014 weiter, als sei dieser nicht die Vergangenheit des Getöteten, sondern dessen zukünftige Nachfolge. Es genügt in diesem Sinne nicht, eine einzelne Instanz des Patriarchats zu besiegen, denn dieses erneuert sich stets und kommt gewalttätiger als zuvor zurück. Patriarchen können sterben, aber *kein Gott* – auch nicht Thor – kann das Patriarchat von außen beenden. Die endgültige Verabschiedung des Patriarchats und seiner auf Ungleichheit basierenden Ordnung muss von innen heraus geschehen und erfordert die freiwillige Aufgabe von Privilegien, die nicht deutlicher werden könnte, als wenn ein *weißer*, heterosexueller Tech-Milliardär sich in einem altruistisch-messianischen Akt des Selbsteinsatzes für eine Zukunft opfert, die für ihn selbst keinen Platz mehr vorsieht.

Dazu parallel verläuft die patriarchale Evolution von Tony Stark: vom Schöpfer künstlicher Lebensformen, über die für Peter Parker eingenommene (und im Anschluss an *ENDGAME* in *SPIDER-MAN: FAR FROM HOME* post-mortem vertiefte) symbolische Vaterrolle, zum Vater einer Tochter im Gefüge einer suburban lebenden Nuklearfamilie. In diesem Sinne ließe sich Starks Heldenreise als die Geschichte seiner Reintegration in die reproduktive Matrix der Heteronorm lesen, die Wiederaufführung eines narrativen Standardmuster des Melodrams. In dieser Logik wird er, nachdem er seine Reproduktionspflicht bereits erfüllt hat, entbehrlich. Doch selbst wenn *ENDGAME* die Beziehung zwischen ihm und Potts als gleichberechtigt rahmt,⁴⁴ bleibt er eine patriarchale Figur, sowohl was seine Rolle im sozialen Gefüge der Avengers angeht, als auch im familiären Gefüge, in dem er nach wie vor die Rolle des Versorgers einnimmt. Um in der hier begonnenen Analogie zu bleiben, negiert Starks Tod die melodramatische Struktur in gewisser Weise, liest man diesen als den Abschluss seiner Transformation von einer

43 Beispielhaft für diesen Diskurs vgl. Hannes Stein, Das gefährliche letzte Aufbäumen des Patriarchats, in: *Welt*, 9. November 2018, welt.de.

44 Tatsächlich lassen die kurzen Szenen, die Stark bei Hausarbeiten oder mit seiner Tochter zeigen, keine verlässlichen Schlüsse darüber zu, wie sich Sorgearbeit zwischen ihm und seiner Partnerin verteilt. Um Stark und Potts als gleichberechtigte Partner erscheinen zu lassen, genügt es dem Film, ihn beim Geschirrspülen und der Verständigung mit seiner Frau über die Teilnahme am Time Heist zu zeigen. Was hinsichtlich der Ausgewogenheit von Beziehungen als Minimalanforderung verstanden werden kann, ist für den *De-Feminized Fanedit* jedoch bereits zu viel. Hier fehlen sämtliche Szenen, die in irgendeiner Weise geeignet wären, Tony Starks patriarchale Autorität zu untergraben. Scheint *ENDGAME* zu suggerieren, dass Tony Stark bestimmte »patriarchal« codierte Merkmale abgelegt bzw. überwunden zu haben scheint, wird er vom Fanedit als unkompromittierter Patriarch reinstalliert.

Frauen objektifizierenden *James Bond-Fantasy* zu einem feministischen Alliierten, dessen wirksamste Hilfestellung es ist, sich selbst aus der Rechnung zu entfernen.

Mit seinem plakativ inszenierten Tod der Väter ist *ENDGAME* kein Einzelfall, sondern Teil eines narrativen Trends, der sich in den letzten fünf Jahren in einer ganzen Reihe hochbudgetierter Franchisesequels identifizieren lässt. Neben den zahlreichen Vätern und Vaterfiguren, die über den Verlauf der *Infinity Saga* bereits ihr Leben gelassen haben, ließen sich hier die *STAR WARS*-Sequeltrilogie (2015–2019) aufführen, die deutlichsten Parallelen zu *ENDGAME* finden sich jedoch in dem jüngsten James Bond-Abenteuer *NO TIME TO DIE*. In diesem ist Bond (Daniel Craig) wie Stark zu Beginn von *ENDGAME* im Ruhestand und Vater einer Tochter, wird von seinem Widersacher Safin (Remi Malek) mit einem Nanovirus infiziert und opfert sich im Finale des Films, um das Leben seines Kindes und deren Mutter zu schützen. Die Botschaft ist deutlich: selbst als verantwortungsvoller Familienvater ist Bond, der von seinem Darsteller in Interviews als Frauenhasser bezeichnet wurde, von dem man nichts lernen könne, inhärent *so toxisch*, dass für ihn in dieser Welt kein Platz mehr ist. *Diese Welt* bedeutet dort wie in *ENDGAME* eine *post-patriarchale Utopie*, in der das »väterliche Gesetz« männlich-weißer Dominanz nicht mehr gilt und hegemoniale Männlichkeit den Status einer kulturellen Währung eingebüßt hat.

Für das MCU bedeutet der Tod von Tony Stark (ebenso wie Steve Rogers' Eintritt in den Ruhestand) mehr als den Verlust eines (bzw. zweier) Protagonisten. Er ist in gewisser Weise der erste einer Reihe fallender Dominosteine männlich-weißer Dominanz, die Platz schaffen für diversere Repräsentation in Phase 4. Für das MCU bedeutet das nicht nur den Beginn einer neuen Langerzählung für das nächste Jahrzehnt, sondern damit verbunden den Anbruch einer Ära der »legacy heroes«. Als »legacy heroes« bezeichnete Marvel Comics zu Beginn ihrer »All-New, All-Different«-Initiative im Februar 2015 »new heroes that take on the role of more established characters in their absence«,⁴⁵ die sich – hier kommt »all-different« ins Spiel – von den ursprünglichen Charakteren üblicherweise in Gender und/oder Ethnizität unterscheiden. Wenn der gealterte Steve Rogers in der Schlusszene von *ENDGAME* Sam Wilson durch die Übergabe des Schilds als »all-new Captain America« einsetzt, kommt dies also für den Teil des Publikums, der über die Filme hinaus mit dem Marvel Universe vertraut ist, nicht überraschend, sondern wurde geradezu antizipiert. Ähnliches gilt für Thor, der Valkyrie (Tessa Thompson) als neue Königin von Asgard einsetzt, um sich in *THOR: LOVE AND THUNDER* (2022, Taika Waititi) auf eine nicht von ungefähr an die esoterische Ästhetik von *EAT PRAY LOVE* (2004, Ryan Murphy) angelehnte Selbstfindungsreise begibt, während der seine irdische Ex-Freundin Jane Foster (Natalie Portman) den phallischen Hammer schwingt, der sie mit den Kräften des *God* bzw. der *Goddess of Thunder* ausstattet. Auch Bruce Banner alias Hulk, der für Marvel Studios aufgrund der Rechtelage seit langem ein Problem dargestellt hat und für jeden Auftritt im MCU von der Lizenzinhaberin Universal »ausgeliehen« werden musste, bekommt mit der Anwältin Jennifer Walters einen weibliche »legacy«-Nachfolge. Diese erhielt mit der für Disney+ produzierten »half-hour legal comedy«⁴⁶ *SHE-HULK: ATTORNEY AT LAW* bereits eine Serie mit Banner als Nebencharakter, bevor sie auch in

45 Brown, *Panthers, Hulks and Ironhearts*, S. 31.

46 Allie Gemmill, »She-Hulk« Disney+ Show Will Be a Legal Comedy & That's Exactly What the Hulk Franchise Needs, in: *Collider*, 21. Dezember 2020, collider.com.

zukünftigen Filmen zu sehen sein wird.⁴⁷ In diesem Zusammenhang wurde der post-mortem veröffentlichte Solofilm der in *ENDGAME* ebenfalls gestorbenen Black Widow Natasha Romanoff (Scarlett Johansson) vor allem dafür kritisiert, ein Backdoor-Pilot für ihre Nachfolgerin Yelena Belova (Florence Pugh) zu sein, die seitdem bereits in weiteren MCU-Serien der 4. Phase aufgetreten ist. So z.B. in *HAWKEYE*, einer weiteren für den Disney-Streamingdienst produzierten Serie, in der Clint Barton (Jeremy Renner), von zahlreichen Kampfeinsätzen mit den Avengers inzwischen nahezu gehörlos geworden und auf eine Hörhilfe angewiesen, noch einmal aus dem Ruhestand zurückkehrt und Unterstützung von der 22-jährigen Kate Bishop (Hailee Steinfeld) erhält, die am Ende der Serie offiziell seine Nachfolge antritt. Nachdem *SPIDER-MAN: FAR FROM HOME*, der Epilog der *Infinity Saga*, auf den ich im nächsten Teil näher eingehe, auf die Frage, wer die von Tony Stark hinterlassene Lücke im MCU füllen könnte, bis zum Ende des Films noch keine Antwort findet, liefert *BLACK PANTHER: WAKANDA FOREVER* diese mit drei Jahren Abstand nach. Der letzte Film der 4. Phase führt mit »African American prodigy«⁴⁸ Riri Williams ein weiteres schöpferisches Genie ein. Wie einst Stark studiert Williams am MIT und hat nach dem Vorbild von dessen Designs eine eigene fliegende Rüstung konstruiert – »the most advanced suit of armor since Iron Man«.⁴⁹

Bis zum Ende der 4. Phase hat Marvel Studios also nicht nur, wie von deren langjähriger Castingdirektorin Sarah Halley Finn bereits angekündigt, »faces from all different background, all ages, all ethnicities, LGBTQ, people who are differently abled«⁵⁰ in das MCU eingeführt, sondern auch die männlich-weißen Mitglieder der Avengers durch nicht-männliche/nicht-weiße »legacy heroes« ersetzt. Aus *Superhelden* sind *Superheld:innen* geworden.

Das letzte Fingerschnippen, mit dem Tony Stark Thanos und all seine Kompliz:innen aus der Existenz verdrängt, versetzt das MCU in eine neue Modalität, die ich als post-patriarchale Utopie bezeichnet habe. Der Begriff der Utopie blickt auf eine umfangreiche Theoriegeschichte zurück und ist umkämpft. Meine Nutzung des Begriffs ist informiert von José Esteban Muñoz, der im Anschluss an Ernst Blochs Unterscheidung zwischen abstrakter und konkreter Utopie letztere als »the realm of educated hope«⁵¹ bezeichnet. Im Gegensatz zu den als »banalem Optimismus« zu verstehenden abstrakten Utopien sind konkrete Utopien »relational to historically situated struggles, a collectivity that is actualized or potential«, »daydreamlike, but they are the hopes of a collective, an emergent group, or even the solitary oddball who is the one who dreams for many«.⁵² Die Utopie ist für Muñoz, der sich damit gegen die performative Hoffnungslosigkeit eines antirelationalen Antiutopianismus richtet, ein Mittel der Gegenwartskritik. Muñoz Verständnis des Utopiebegriffs öffnet eine Perspektive auf *ENDGAME* als mediatisierte uto-

47 Vgl. Aaron Couch, *Marvel's Kevin Feige Breaks Silence on Scorsese Attack: »It's Unfortunate«*, in: *The Hollywood Reporter*, 10. November 2019, hollywoodreporter.com.

48 Brown, *Panthers, Hulks and Ironhearts*, S. 31.

49 Vgl. die Ankündigung zu *IRONHEART* auf Disney+ unter <https://disneyplusoriginals.disney.com/show/ironheart>.

50 Huver, *Avengers Casting Director*.

51 José Esteban Muñoz, *Cruising Utopia. The Then and There of Queer Futurity. 10th Anniversary Edition*, New York/London: New York University Press 2019 [2009], S. 3.

52 Ebd., S. 3.

pische Gegenwartskritik, die vor dem Hintergrund des Erstarkens der politischen Rechten (nicht nur in den USA) in der Tat relational zu ganz konkreten historisch situierten Kämpfen steht. Die Mediatisierung der Utopie gipfelt in *ENDGAME* in ihrer diegetischen Realisierung – das ist die spezifische Leistung des Films, affektive Strukturen wie *Hoffnung* zu produzieren und fühlbar werden zu lassen.⁵³

»Post-patriarchal« ist in diesem Zusammenhang ein großes Attribut, das ich bewusst groß gewählt habe. Ich habe den Begriff *Patriarchat* bereits im Eingangsteil ausführlicher diskutiert und nutze ihn hier spezifisch zur Bezeichnung eines heteronormativen, misogynen Systems männlicher Privilegierung an der Intersektion zu *white supremacy*. Die »Silbe ›post‹«⁵⁴ soll hier in der Funktion eines Distanzierungsbegriffs⁵⁵ die »Infragestellung sowie ein Neudenken«⁵⁶ markieren. *Post-patriarchal* soll in diesem Sinne nicht suggerieren, dass die zu patriarchalen Machtstrukturen relationalen gesellschaftlichen Kämpfe um soziale Gerechtigkeit als vollumfänglich gewonnen zu verstehen sind. Bezogen auf das MCU sowie die proklamierte und teilweise schon in die Tat umgesetzte Diversifizierungspolitik von Marvel Studios bedeutet er jedoch eben das Infragestellen und Neudenken des Standards *männlich-weißer Superheld*. Der neue, post-patriarchale Standard des MCU ist die *Superheld:in*, die nach wie vor männlich-weiß und heterosexuell sein kann, als solche jedoch nur noch eine der heterogenen intersektionalen Differenzkategorien konstituiert. Die sich in weiter Ferne bereits ankündigenden »legacy Avengers« können hierfür als ein Beispiel herangezogen werden. Ergänzt man das oben aufgelistete Ensemble um die aus Phase 3 verbliebenen Doctor Strange und Spider-Man, ist das Verhältnis *weißer Männer* zu nicht-*weißen/nicht-männlichen* Charakteren 2:6, statt wie ursprünglich 4:2 (in *THE AVENGERS*), und wird sich weiter zu deren Ungunsten verschieben, je mehr weibliche/PoC-Charaktere in das MCU Einzug halten. Die post-patriarchale Utopie bezeichnet damit gleichzeitig ein filmisches Phantasma als auch einen Repräsentationsmodus, die sich nicht länger um die Zentralität cisheteromännlich-weißer Dominanz herum organisieren. Die post-patriarchale Utopie des MCU kann trotz des Hintergrunds der ökonomischen Notwendigkeit der Diversifizierung weltweit spielender Medienfranchisen als ein politisches Projekt verstanden werden, denn sie produziert Hoffnung.

Im letzten Teil dieser Arbeit will ich versuchen, zwei unterschiedliche Dimensionen der post-patriarchalen Utopie des MCU zu umreißen, die noch der Umbruchphase zuzurechnen sind: *SPIDER-MAN: FAR FROM HOME*, der bereits wenige Wochen nach *AVENGERS: ENDGAME* in die Kinos kommt und als eine Art Epilog der *Infinity Saga* fungiert; sowie *BLACK WIDOW*, der erste Kinofilm der aufgrund der Pandemie verzögert begonnenen vierten Phase, der sich jedoch diegetisch in die Ereignisse während Phase 3 einschreibt.

53 Vgl. ebd., S. 18.

54 Katja Sabisch, Poststrukturalismus: Geschlechterforschung und das Denken der Differenz, in: Beate Kortendiek, Birgit Riegraf, Katja Sabisch (Hg.), *Handbuch Interdisziplinäre Geschlechterforschung. Geschlecht und Gesellschaft*, Wiesbaden: Springer VS 2017, S. 1–10, hier S. 2.

55 Vgl. Katja Sabisch, Lyotard's Lippenstift – Politische Philosophie und feministische Strategie im Widerstreit, in: Birgit Haas (Hg.), *Der postfeministische Diskurs*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2006, S. 239–252.

56 Sabisch, Poststrukturalismus, S. 2.