



Die Repräsentation der *Black Widow*:
Von sexistischer Superheld:innenfigur zur feministischen Ikone
im *Marvel Cinematic Universe*

Masterarbeit

Zur Erlangung des Grades Master of Arts (M.A.)

Erstgutachterin

Prof. Dr. Susanne Regener

Zweitgutachterin

Prof. Dr. Julia Bee

Fakultät 1: Philosophische Fakultät

Studiengang M.A. Medienkultur

der Universität Siegen

vorgelegt von Alina Behnen

Siegen, den 31. Oktober 2022

Inhaltsverzeichnis

Abkürzungsverzeichnis	3
Abbildungsverzeichnis	4
1. Einleitung	5
1.1 Problematische Repräsentation der Figur <i>Black Widow</i>	6
1.2 Forschungsstand und theoretische Einordnung	7
2. Genderpolitik im Superheld:innenkosmos	12
2.1 Blickkonstellationen und Genderkonstruktionen in feministischen Filmtheorien	13
2.2 Geschlechterbilder im Horror- und Action-Genre	22
2.3 Hypermaskulinität und Hypersexualität im Superheld:innenkosmos	29
3. Entwicklung der Figur <i>Black Widow</i>	45
3.1 Russische Femme fatale und amerikanische Actionheldin	46
3.2 Akzentuierung des Körpers von Scarlett Johansson	59
3.3 Liebesinteresse und Gehilfin im Team der <i>Avengers</i>	70
3.4 Ursprung und Bedeutung der <i>Black Widow</i> im <i>MCU</i>	81
4. Fazit und Ausblick	96
4.1 Zusammenfassung und Auswertung der Figurenanalyse	96
4.2 Ausblick auf das zukünftige Superheld:innengenie	101
Quellenverzeichnis	104
Literaturverzeichnis	104
Internetverzeichnis	109
Film- und Serienverzeichnis	118

Abkürzungsverzeichnis

MCU	Marvel Cinematic Universe
DCEU	DC Extended Universe
TC	Timecode
TIFF	Toronto International Film Festival
Mio.	Millionen
Mrd.	Milliarden
9/11	Terroranschläge am 11. September 2001
11. September	Terroranschläge am 11. September 2001
KGB	Komitet Gossudarstwennoj Besopasnosti
S.H.I.E.L.D.	Strategische Heimat-Interventions-, Einsatz- und Logistik-Division
CIA	U.S. Central Intelligence Agency
Abb.	Abbildung
BAFTA	British Academy of Film and Television Art

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Black Widows physische Evolution in allen acht Filmen, 2010-2021	51
Abbildung 2: Black Widow im weißen Kostüm	52
Abbildung 3: Black Widow in Freizeitkleidung (I)	53
Abbildung 4: Black Widow in Freizeitkleidung (II)	53
Abbildung 5: Black Widow in Freizeitkleidung (III)	54
Abbildung 6: Black Widow in verschiedenen Undercover-Outfits	54
Abbildung 7: Black Widow auf privater Mission in einem engen schwarzen Kleid	54
Abbildung 8: Black Widow auf Undercover-Mission im blauen Business-Kostüm	54
Abbildung 9: Black Widow in einem Kleid auf Tony Starks Party	55
Abbildung 10: Scarlet Johanssons Androiden-Figur betrachtet ihren nackten Körper. 60	
Abbildung 11: Scarlett Johannsons Cyborg-Figur in einem hautfarbenen Anzug.....	60
Abbildung 12: Sexuelles Marketing in den Solo-Postern der Figur Black Widow	62
Abbildung 13: Iron Man vergrößert Unterwäsche-Fotos von Black Widow.....	63
Abbildung 14: Erster Auftritt der Filmfigur als Agentin Black Widow.....	64
Abbildung 15: Black Widow beim Umziehen (I)	64
Abbildung 16: Black Widows ikonische Kampfpose.....	65
Abbildung 17: Black Widow beim Umziehen (II)	69
Abbildung 18: Black Widow privat und ungeschminkt.....	69
Abbildung 19: Iron Man und Black Widow flirten miteinander	73
Abbildung 20: Black Widow und Captain America küssen sich.....	74
Abbildung 21: Black Widow und Bruce Banner kommen sich näher	75
Abbildung 22: Black Widow und Hawkeye nehmen Abschied voneinander	76
Abbildung 23: Black Widow bricht sich die Nase	77
Abbildung 24: Pin-Up Poster von der 1960er-Black Widow	81
Abbildung 25: Black Widow Comic-Coverbild aus den 1980ern.....	81
Abbildung 26: Black Widow Comic-Coverbild aus den späten 1990ern/2000ern	83
Abbildung 27: Black Widow Comic-Coverbild aus den 2010ern.....	83
Abbildung 28: Kostüme von Natasha Romanoff und Yelena Belova im Vergleich	89

1. Einleitung

„I like the way Black Widow has been developed as an intelligent and complex female character. Instead of being sexual ornaments to the male superheroes, Black Widow has been given an interesting storyline and she has the kind of depth that allows you to do serious work and that's why audiences have responded to these films.“¹

Das ist die Aussage von Scarlett Johansson, welche *Black Widow*/Natasha Romanoff verkörpert, in einem Interview der *Vanity Fair* im Jahr 2014. Sie selbst beschreibt den weiblichen Superhelden als einen intelligenten und komplexen Charakter. Ihren ersten Kinotrtritt hat die Comicfigur im zweiten *Iron Man*-Film im Jahr 2010 und gehört somit zum *Marvel Cinematic Universe (MCU)*. Das *MCU* ist ein fiktives Universum voller Superheld:innen, dessen Figuren auf denen der *Marvel Comics* basieren. *Marvel Comics* ist im Jahr 1939 entstanden und gehört neben *DC Comics* zu den größten US-amerikanischen Comicverlagen. *Marvel* ist besonders durch die Superheld:innentitel von Comicautor Stan Lee und Comiczeichner Jack Kirby berühmt geworden. Stan Lee hat aus dem kleinen Comicbuchverlag ein großes Medienunternehmen erschaffen. Die zahlreichen Filme und Serien des *MCUs* werden mittlerweile alle eigenständig von der Filmproduktionsfirma *Marvel Studios* produziert. Die Filmstudios werden im Jahr 2005 nach den ersten Erfolgen der männlichen lizenzierten Superhelden gegründet. Die Filme entstehen unter der Aufsicht des *Marvel Studios*-Präsidenten Kevin Feige, der zu den erfolgreichsten Filmproduzenten der Welt gehört.² Seit dem Jahr 2010 hat die Superheld:innenfigur *Black Widow* einzelne Auftritte in den Solo-Filmen der männlichen Co-Stars oder ist als Gehilfin in der Filmreihe der *Avengers*, einer Gruppe der mächtigsten Superheld:innen der Welt, zu sehen. Sie hat von den weiblichen Charakteren aktuell die meisten Filmauftritte sowie die höchste Bildschirmzeit im *MCU* und kann somit als berühmtester weiblicher Held des *MCUs* bezeichnet werden.³ Erst im Jahr 2021 hat es einen Film mit der *Black Widow*-Figur in der Hauptrolle gegeben, den ersten *Marvel*-Film, der allein von einer weiblichen Regie umgesetzt worden ist. In ihrem Solo-Film wird Romanoffs Vergangenheit aufgearbeitet. Er wirkt im Vergleich zu den bisherigen *Marvel*-Filmen wie eine Entschädigung für die fehlenden Inhalte der Figur. Es werden immer wieder Rückblenden zu ihrer Kindheit in Russland gezeigt und die Zuschauerschaft lernt erstmals ihre Adoptivfamilie kennen.

¹ Robinson, J. (2014): Scarlett Johansson Protests That She's Not a "Sexual Ornament".

² Vgl. Brown, J. A. (2017): *The Modern Superhero in Film and Television*, S. 19ff.

³ Vgl. Weinstein, M. J. (2022): *Surprising MCU Graph Reveals Which Marvel Heroes Got The Most Screen Time*.

1.1 Problematische Repräsentation der Figur *Black Widow*

Gerade in den letzten Jahren bekommen die weiblichen Superhelden mehr Aufmerksamkeit und mit *Wonder Woman* (2017) aus dem *DC Extended Universe* (DCEU), dem fiktiven Universum der *DC Comics*, wird der Durchbruch auf der Hollywood-Leinwand geschaffen. Die Heroinnen aus Comics im Medium Film auch als Hauptfigur zu präsentieren, steht für eine differenziertere und feministischere Darstellung der Gesellschaft auf der Leinwand. *Marvels Captain Marvel* (2019) und *DCs Birds of Prey: The Emancipation of Harley Quinn* (2020) sind die direkten weiblichen Nachgänger. So schafft es endlich auch die Figur *Black Widow* nach über zehn Jahren an der Seite ihrer männlichen Kollegen einen eigenen Film zu bekommen. Dabei fällt auf, dass sie wie *Wonder Woman* und *Harley Quinn* in hautenge, knappe Kostüme gesteckt wird und somit rein optisch schon sexualisiert wird. Zudem mussten sich diese Superheldinnenfiguren ebenso erst in der männlich dominierten Superheldengruppe als Nebendarstellerin und als einziger weiblicher Charakter beweisen, bevor sie ihren eigenen Film bekommen haben. Der Wandel im Genre geht langsam voran, denn die Filme werden immer noch von männlichen Hauptrollen dominiert und neigen dazu, weibliche Charaktere schwächer und auf eine sexualisierte Art und Weise darzustellen.⁴ Die filmischen Superheld:innen repräsentieren bestimmte Vorstellungen darüber, wie die Welt funktioniert. Sie bieten Möglichkeiten, die Welt zu verstehen sowie soziale und kulturelle Konstruktionen wie Geschlecht, Sexualität, Männlichkeit, Weiblichkeit und Heldentum zu verkörpern und zu bewerten.⁵ Die Darstellungen von Superheld:innen in Hollywood-Filmen können Elemente der Realität widerspiegeln und mitformen.

Die Figur *Black Widow* ist mit elf Jahren der am längsten repräsentierte weibliche Comicheld auf der Kinoleinwand und gehört neben *Wonder Woman* zu den bekanntesten weiblichen Filmsuperhelden. Hierbei sticht hervor, dass *Marvel*-Fans von allen *Avengers*-Mitgliedern am längsten auf einen *Black Widow*-Film warten mussten. Die meisten männlichen Charaktere der *Avengers* werden mit einem eigenen Film in das *MCU* eingeführt, bevor sie sich dem Team anschließen. Dazu kommt, dass Genres verschiedene Entwicklungsphasen durchlaufen und die weibliche Repräsentation sowie der Einfluss der Filmfigur *Black Widow* im Kontext des sich verändernden Genres aufschlussreich wären.⁶ Wie und mit welchen Elementen gestaltet sich die Konstruktion der Figur *Black Widow* im *MCU* von einem sexistischen Filmcharakter zu einer feministischen Superheld:innenfigur? Wichtiger als die bloße Präsenz des weiblichen

⁴ Vgl. Cocca, C. (2016): *Superwomen*, S. 14.

⁵ Vgl. Heineken, D. (2003): *The warrior women of television*, S. 35.

⁶ Vgl. Schatz, T. (1981): *Hollywood Genres*, S. 37.

Superhelden in Kinofilmen ist die Art und Weise, wie sie porträtiert wird. Ob und inwiefern sie nur auf ihren Körper reduziert wird oder als unabhängiger Charakter erscheint, welcher selbstständig Entscheidungen trifft und sich auch allein behaupten kann. Der Kontext zur Figur wie die Comicvorlage, feministische Bewegungen und Themen sowie Filmschaffende in Hollywood sind wichtige Komponenten. Die Figur *Black Widow* wird in vielen Filmszenen als sexuell anziehend dargestellt. Es gibt häufig sexuelle Spannungen zwischen ihr und ihren Kollegen *Iron Man*/Tony Stark, *Captain America*/Steve Rogers, *Hawkeye*/Clint Barton und *Hulk*/Bruce Banner.⁷ Mit Bruce Banner geht sie im Laufe der *Avengers*-Filmreihe sogar eine Liebesbeziehung ein. *Black Widows* Beruf als Spionin wird traditionell von männlichen Figuren wie *James Bond* ausgeführt. Sie ist in dem Job jedoch gleichgestellt oder sogar besser als ihre männlichen Kollegen, was ihre Unabhängigkeit unterstreicht. Im Solo-Film wird die Ursprungsgeschichte von Romanoff weiter ausgedehnt, was der Figur mehr Tiefgang verleiht. Die Konstruktion der Figur *Black Widow* fordert somit trotz sexueller Objektifizierung die Erwartungen an weibliche Superhelden durch ihre Individualität heraus. Besonders durch ihren Solo-Film wird ein vielschichtiger und autonomer Frauencharakter vorangetrieben.

1.2 Forschungsstand und theoretische Einordnung

Die Figur *Black Widow* erscheint in den Filmen *IRON MAN 2* (2010), *MARVEL'S THE AVENGERS* (2012), *THE RETURN OF THE FIRST AVENGER* (2014), *AVENGERS: AGE OF ULTRON* (2015), *THE FIRST AVENGER: CIVIL WAR* (2016), *AVENGERS: INFINITY WAR* (2018), *AVENGERS: ENDGAME* (2019) und *BLACK WIDOW* (2021), welche somit die Primärquelle der Arbeit bilden.

Da es sich bei *Black Widow* um eine Filmfigur handelt, ist es sinnvoll methodisch auf eine Filmfigurenanalyse zurückzugreifen. Die Figurenanalyse gibt Aufschluss über die Konstruktion und Identifikation der Figur *Black Widow*. Jens Eder hat sich dazu in seinem Werk *Die Figur im Film* ausführlich mit den Theorien anderer Filmwissenschaftler beschäftigt und aus diesen Forschungsergebnissen ein Grundmodell namens *Die Uhr der Figur* entwickelt, wo er kategorisch zwischen der Figur als Artefakt, der Figur als fiktives Wesen, der Figur als Symbol und der Figur als Symptom, die auch gemischt werden können, unterscheidet. Diese beinhalten die Gestaltung, den Körper, die Persönlichkeit, die Sozialität, den soziokulturellen Kontext und darüber hinaus deren indirekte Bedeutungen außerhalb der Filme.⁸

⁷ Whedon, J. (2015): *Avengers: Age of Ultron*, TC: 0:26:57.

⁸ Vgl. Eder, J. (2013): *Die Figur im Film*, S. 168ff.

Für die feministische Filmwissenschaft hat sich die Figur des weiblichen Superhelden als besonders interessant erwiesen, weil sie eine Position einnimmt, die eng mit kulturellen Vorstellungen von idealen Geschlechterbildern verbunden ist. Filme und Serien mit weiblichen Hauptrollen fordern das männerdominierte Genre heraus. Daher bieten sich die feministischen Filmtheorien als theoretische Grundrichtung für diese Arbeit an, um eine weibliche Figur im Film zu behandeln. „Die feministische Filmtheorie lässt sich nicht als solche beschreiben. Sie hat sich in unterschiedliche Strömungen entfaltet und verschiedene Ansätze hervorgebracht.“⁹ Sich einen Überblick über diese Theorien zu schaffen, ist also schwierig, da seit den Frauenbewegungen etliche Theorien zu diesem Thema entstanden sind. Die Vorläuferin dieser Theorien ist die Amerikanerin Laura Mulvey, die im Jahr 1975 das Essay *Visual Pleasure and Narrative Cinema* veröffentlicht hat. Sie verknüpft die Filmtheorie mit der Psychoanalyse, dabei greift sie auf Sigmund Freud zurück und entwickelt das Konzept des männlichen Blicks. Sie analysiert hauptsächlich das Schauen in populären Hollywood-Spielfilmen und macht patriarchale Strukturen und die Objektifizierung der Frau im Mainstreamfilm sichtbar. Laut Mulvey schafft das Kino eine Gleichsetzung von Lust am Schauen (*pleasure in looking*) und der Identifikation mit dem Protagonisten. Der Mann ist dabei der Träger des Blicks und die Frau wird zum Bild. Das bedeutet, es wird in aktiv/männlich und passiv/weiblich unterteilt. Drei Ebenen des Blicks werden von Mulvey vorgestellt: der Blick der Kamera auf die Schauspielerin, der Blick des Protagonisten auf die Protagonistin und der Blick des Zusehers auf die Leinwand. Mulveys Theorie ist in viele Richtungen weitergeführt oder ausdifferenziert worden. An ihrer Theorie ist zu kritisieren, dass der Blick des weiblichen Zuschauers anfangs komplett ausgelassen wird. Der Ausgangspunkt der Theorie ist nämlich der männliche Blick (*male gaze*), erst in späteren Werken räumt Mulvey Platz für die Zuschauerin ein. Mary Ann Doane ergänzt in *Film and the Masquerade: Theorizing the Female Spectator* (1982) unter psychoanalytischen Gesichtspunkten, um die Schaumöglichkeiten der Frauen im Film genauer auszuloten. Da die weibliche Schauposition im Kino wächst, versucht sie, diese zu theoretisieren. Weitere Theorien in der feministischen Filmbewegung führen Heike Klippel mit *Feministische Filmtheorie* (2007) und Andrea B. Braidt mit *Geschlechterkonstruktion im Film. Kritische Anmerkungen zum angloamerikanischen Blickparadigma* (2000) auf.

In der Gender- und Genreforschung wird sich mit weiteren Kontexten befasst. Genres bilden wiedererkennbare Muster wie Geschlechterbilder ab. Klassische Beispiele dieser spezifischen Geschlechterentwürfe sind die *Femme fatale* im Film noir und der Cowboy im Western. Es werden teilweise ganze Genres auf die Konflikte sexueller Identität

⁹ Nessel, S. (2002): Der Verlust (des subjektiven Faktors), S. 37.

bezogen.¹⁰ Es werden z.B. Studien zum Horror-Genre von Carol J. Clover und Barbara Creed, zum Musikfilm von Andrea Braidt, zum Actionfilm von Yvonne Tasker gemacht. Linda Williams verknüpft Gender und Genre in sogenannten Body Genres wie Melodrama, Horror und Pornografie, wobei sie sich auf die körperlichen Reaktionen der Zuschauerschaft konzentriert. Barbara Creed bezieht sich in *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis* (1993) hauptsächlich auf den männlichen Blick und die weibliche Sexualität im Genre Horrorfilm. Yvonne Tasker bezieht sich in *Spectacular bodies: Gender, genre, and the action cinema* (1993) und *Working girls: Gender and sexuality in popular cinema* (1998) auf die Geschlechterkonstruktionen im Actionfilm. Tasker erforscht Politik der Populärkultur mit den Schwerpunkten Hollywood-Action- und Abenteuerkino. Die Superheld:innenfilme können als Subgenre des Action- und Abenteuer-Genres mit Elementen des Horrorfilms gesehen werden, da sich die Action auf bestimmte Szenen bezieht, die durch spektakuläre Ereignisse gekennzeichnet sind. Währenddessen bezeichnet Abenteuer eine Geschichte, die sich in einem fantastischen Kontext entwickelt, und Horror verkörpert die inneren Ängste und Triebe auf der Leinwand in Form von bedrohlichen Monstern, die bekämpft werden müssen.¹¹ Judith Butler diskutiert in ihrem Werk *Das Unbehagen der Geschlechter* (1990) die Performativität des Geschlechtlichen. In der sogenannten heterosexuellen Matrix werden Begehren der Geschlechter gefestigt. Butler kritisiert die feministische Filmtheorie für die binäre Ausrichtung auf männlich und weiblich. Sie beschreibt nicht nur die soziale Geschlechteridentität (*gender*), sondern auch das biologische Geschlecht (*sex*) als reines Konstrukt der Gesellschaft. Sie bereitet somit den Weg für die Queer Studies. B. Ruby Rich verknüpft die feministische Filmtheorie in ihren Werken *Chick Flicks* (1998) und *New Queer Cinema* (2013) mit der Queer Theory und entwickelt erstmals eine Theorie zum Blick aus der Perspektive lesbischer bzw. queerer Zuseherinnen. Auch beeinflussen die Queer Studies neue Konzepte zum weiblichen Blick (*female gaze*). Dazu sollen die aktuellen Gedanken von Joey Soloway aus den *TIFF Talks* von 2016 über den weiblichen Blick und die Destabilisierung des männlichen Blicks sowie der binären Geschlechterordnung mit einbezogen werden. Die feministischen Filmtheorien und Geschlechtertheorien treffen unweigerlich auf soziologisch orientierte Ansätze der Cultural Studies, denn der bspw. schwarze männliche Blick wird bisher nicht besprochen, der aufgrund der Sklaverei anders ausfällt und laut Filmwissenschaftlerin E. Ann Kaplan als kolonialer Blick (*inter-racial gaze*) bezeichnet wird. Die Soziologin Jacqueline Bobo geht in *The Color Purple* (1988) auf die schwarzen Zuschauerinnen ein. Allgemein bezeichnet bell hooks den oppositionellen

¹⁰ Vgl. Bee, J. (2018): Filmwissenschaft, S. 5.

¹¹ Vgl. Tasker, Y. (1993): *Spectacular bodies*, S. 2ff.

Blick (*oppositional gaze*) für die Unterdrückung von Minderheiten durch das Kino als Geste des Widerstands. Weitere Theoretikerinnen, die von Bedeutung sind, sind bspw. Kaja Silverman und Teresa de Lauretis.¹²

Durch die Pluralität der existierenden Theorien lässt sich die psychoanalytische mit der gender- und genretheoretischen Richtung der feministischen Filmtheorie effektiv verbinden. Auf das Thema im Superheld:innengenre sind der Perspektivwechsel von Geschlechterbildern und das Blickparadigma anwendbar, da das Genre von weißen, heterosexuellen Männern im Rahmen der Hollywood-Filmproduktionen dominiert wird. Weil die Zuschauerschaft und ihre Erfahrungen methodisch sehr unterschiedlich erforscht werden und in den Bereich der Phänomenologie und Affekttheorie fallen, werden diese nur teilweise aufgegriffen. Das Gender ist nicht nur wesentlich für die Analyse von Filmproduktionen, sondern auch für die Rezeption, die jedoch analytisch nicht strikt zu trennen sind. Trotzdem entspricht die Ästhetik des Films nicht automatisch dem Inhalt der Rezeption des Publikums. Daher liegt in dieser Arbeit das Hauptaugenmerk auf den Filmproduktionen und -darstellungen.

Darüber hinaus müssen vor dem Hintergrund weiblicher Heldenfiguren im Comic- und Action-Genre die Begriffe von Genderkonstruktion, Stereotypisierung, (Hyper-) Sexualisierung, Feminisierung und Maskulinisierung sowie deren Bedeutung geklärt werden. Es kristallisieren sich einige Autor:innen heraus, die meist sogar mehrere Werke zu diesen Themen geschrieben haben. Jeffrey A. Brown widmet sich in ihren Werken und Aufsätzen *Gender, Sexuality, and Toughness: The Bad Girls of Action Film and Comic Books* (2004), *Dangerous Curves: Action Heroines, Gender, Fetishism, and Popular Culture* (2011), *Beyond Bombshells: The New Action Heroine in Popular Culture* (2015) und *The Modern Superhero in Film and Television: Popular Genre and American Culture* (2017) der Repräsentation von Frauen in Actionfilmen und Comicbüchern. Neben Browns Auseinandersetzung mit Superheld:innen, Geschlecht und Popkultur zählt das Werk *Superwomen: Gender, Power, and Representation* (2016) von Carolynocca zu den wichtigsten Quellen. Um die Geschlechterkonstruktionen und Darstellungen der Superheld:innenfiguren von heute zu durchdringen, müssen die Geschichte und die Entwicklung der Comicfiguren in Comic und Film sowie die Evolution und Etablierung der *Marvel Studios* in Hollywood betrachtet werden. Werke wie die Sammelbücher *Superhero and Identities* (2015) von Mel Gibson, David Huxley und Joan Ormrod sowie *The 21st Century Superhero. Essays on Gender, Genre and Globalization in Film* (2011) von Richard J Gray II und Betty Kaklamanidou geben Hilfestellung.

¹² Vgl. Chaudhuri, S. (2006): *Feminist Film Theories*, S. 287.

Die vorliegende Masterarbeit wird demnach in vier Kapitel gegliedert. Nach der Einleitung beschäftigt sich das zweite Kapitel mit der Genderpolitik im Superheld:innenkosmos. Dazu werden als theoretische Grundlage die feministischen Filmtheorien unter die Lupe genommen, wobei besonders die Blickkonstellationen im Film nach der Vorläuferin Laura Mulvey und die Geschlechterkonstruktionen nach Judith Butler herangezogen werden, um die weibliche Darstellung sowie den Blick auf die Frau im Film nachzuvollziehen. Neue Perspektiven des weiblichen Blicks von Joey Soloway sind für eine feministische Entwicklung von Filmen in gleicher Weise von Bedeutung. Ergänzende Genretheorien von Barbara Creed und Yvonne Tasker werden zusätzlich aufgeführt. Sie liefern hilfreiche Geschlechterentwürfe für die Analyse der stereotypischen Rollenbilder von Superheld:innenfiguren in Comicverfilmungen. Auf den Theorien aufbauend werden der Aufstieg und die Hintergründe von *Marvels* Superheld:innengenre im Hollywood-Kino sichtbar gemacht. Dabei wird besonders auf die Genderkonstruktionen und die Stereotypisierungen von Männlichkeit und Weiblichkeit eingegangen, die dem männlich zentrierten Medium Comic entspringen. Die Genderkonstruktionen der Superheld:innenfiguren im heutigen *MCU* können dadurch besser verstanden werden. Im dritten Kapitel, dem Hauptteil der Arbeit, wird dann mithilfe der Figurenanalyse von Jens Eder die Superheldin in Hinsicht auf Aussehen, Persönlichkeit, Beziehungen zu anderen Figuren, filmische Inszenierung, soziokulturellen Kontext, indirekte Bedeutungen und Blickkonstellation analysiert. Die Schauspieler:in, die *Black Widow* verkörpert, und die Erschaffer der Figur tragen dabei ebenfalls zur kritischen Auseinandersetzung bei und müssen in Kontext gesetzt und diskutiert werden. Der Schwerpunkt der Analyse liegt unterdessen auf den dramaturgischen, narrativen und visuellen Aspekten, dem ausgearbeiteten Blickschema auf die Figur sowie Geschlechterstereotypen, die auf binären Gegensätzen beruhen, um ihre Entwicklung von einer sexistischen Superheld:innenfigur zu einer feministischen Ikone zu ermitteln. Letztlich werden alle Resultate der Arbeit zusammengefasst, die Forschungsfrage beantwortet und ein Ausblick auf zukünftige Superheld:innen gegeben.

2. Genderpolitik im Superheld:innenkosmos

In diesem Kapitel werden anhand der feministischen Filmtheorien mit der Erweiterung von Gender- und Genretheorien sowie der Klärung des erneuten Aufschwungs der Superheld:innen die Blickkonstellationen und Stereotypisierungen im Superheld:innenkosmos aufgeschlüsselt, in die die Filmfigur *Black Widow* im dritten Kapitel gesetzt werden kann.

Das Superheld:innengenie und dessen Figuren stellen ein interessantes Forschungsgebiet für die feministischen Filmtheorien dar, da diese von stereotypischen Geschlechterrollen geprägt sind. Die ersten feministischen Auseinandersetzungen mit dem Film sind in der zweiten Welle der Frauenbewegung Ende der 1960er zu finden. Neben den Forderungen nach sexueller Selbstbestimmung unter dem Leitsatz „Das Private ist Politisch“ steht auch die Darstellung der Frau in den Medien im Mittelpunkt beim Kampf um Gleichstellung. Allgemein gelten die Medien als eine von weißen Männern dominierte Branche, in welcher sie über Themenbereiche und Darstellungsweisen bestimmen. Die Geschlechterbilder sind also von Männern konzipiert und vermitteln die Normen und Werte einer patriarchalischen Gesellschaftsordnung, in der den Frauen eine minderwertige Rolle zugeschrieben wird. Die Darstellung von Körperbildern der starken und aktiven Männlichkeit sowie der schwachen, passiven und sexistischen Weiblichkeit werden gefestigt und stereotypisiert.¹³ Hinzu kommt, dass nach dem Motto „Männer handeln, Frauen kommen vor“ auch eine starke Unterrepräsentation von Frauen herrscht.¹⁴ Erste feministische Filmzeitschriften halten die Entwicklung der feministischen Filmtheorien fest. Im Jahr 1972 wird in den Vereinigten Staaten die Zeitschrift *Women and Film* ins Leben gerufen, diese wird 1976 eingestellt, weil sie in die 1974 gegründete *Camera Obscura* übergeht. In Deutschland zählt ab 1974 das Magazin *Frauen und Film* als wichtiges Diskussionsforum. Viele Theoretikerinnen äußern ihre eigenen Erfahrungen als weibliche Zuschauer als Ausgangspunkt, so auch Laura Mulvey in ihrem Aufsatz *Visual Pleasure and Narrative Cinema* im Jahr 1974. Ihr Essay deckt die voyeuristischen und fetischistischen Reaktionen männlicher Zuschauer auf Frauenbilder auf und zählt damit als Gründungstext, welcher erstmals das Zusammenspiel von Zuschauerschaft und Kino in feministischer Hinsicht betrachtet. Hintergrund bei Mulvey sind Jacques Lacans und Sigmund Freuds psychologische Theorien, daher sieht sie die Filmsprache grundlegend durch Geschlechterherrschaft strukturiert. Sie zieht klare Oppositionen entlang der

¹³ Vgl. van Zoonen, L. (1994): *Feminist Media Studies*, S. 17.

¹⁴ Küchenhoff, E. (1975): Die Darstellung der Frau und die Behandlung von Frauenfragen im Fernsehen, S. 242.

Geschlechterdifferenz.¹⁵ Die weiße heteronormative Binarität wird von Vertreter:innen der Queer Studies kritisiert.

„And representations of superheroes [...] can perpetuate ‘traditional’ ideas about gender and sexuality and race and disability by portraying stereotypes, such as, women are always weaker than men, or heterosexuality is the only acceptable form of loving relationship, or people of color are never as capable as white people, or people with disabilities are bitter and dependent.“¹⁶

Die Blockbuster-Superheld:innenfilme der 2000er und 2010er dominieren das weltweite Box Office, also die Einspielergebnisse. Die amerikanischen Filmstudios *Marvel Studios* und *DC Films* bilden die „Big Two“, welche massenhaft Superheld:innenfilme produzieren.¹⁷ Auch weibliche Actionsuperhelden in Hauptrollen erleben seit Kurzem einen Aufschwung im Hollywood-Kino. Sie müssen sich jedoch in einem männlichen Genre behaupten und immer wieder damit auseinandersetzen, dass sie zu Sexobjekten gemacht, mit männlichen Helden verglichen und geschlechtsübergreifend transkribiert werden. Dazu kommt noch der Druck des ökonomischen Erfolges an den Kinokassen, der für Hollywood-Produktionen an erster Stelle steht.¹⁸

2.1 Blickkonstellationen und Genderkonstruktionen in feministischen Filmtheorien

In *Visual Pleasure and Narrative Cinema* verbindet Laura Mulvey die psychologischen Ansätze von Sigmund Freud und Jacques Lacan erstmals mit den feministischen Filmtheorien. Mit der Psychoanalyse deutet sie die Symbole und Mythen hinter den Bildern der Frauen in den Hollywood-Filmen der 1920er bis 1960er und kommt zum Ergebnis, dass das Unbewusste von der patriarchalen Gesellschaft strukturiert und der kontrollierte Blick im Kino immer männlich ist. „Psychoanalytic theory is thus appropriated here as a political weapon, demonstrating the way the unconscious of patriarchal society has structured film form.“, schreibt Mulvey wie eine politische Kampfansage entsprechend der zweiten Welle der Frauenbewegung, welche damals als äußerst radikal angesehen worden ist.¹⁹ Sie und andere Kritikerinnen fordern zu ihrer Zeit auf, ein Gegenkino zu gestalten, welches Schaulust und Genuss im Kino gänzlich zerstören sollte.²⁰ Das Blickparadigma von Mulvey als dekonstruktivistisches Verfahren

¹⁵Vgl. Klippel, H. (2007): Feministische Filmtheorie, S. 168ff.

¹⁶ Cocca, C. (2016): Superwomen, S. 5.

¹⁷ Vgl. ebd., S. 17.

¹⁸ Vgl. Brown, J. A. (2015): Beyond Bombshells, S. 7.

¹⁹ Mulvey, L. (1975): Visual Pleasure and Narrative Cinema, S. 58.

²⁰ Vgl. ebd., S. 68f.

wird zum Hauptpunkt ihrer feministischen Filmdebatte und hilft bei der Aufdeckung der transportierten Geschlechterstereotypen als Konstrukt im Hollywood-Kino.²¹

Der Zauber von Hollywood liege laut Mulvey demnach in: „[...] skilled and satisfying manipulation of visual pleasure“.²² In ihrem Essay ermittelt Mulvey zwei Formen des Schauens bei der Beziehung des männlichen Zuschauers zur Leinwand und bezieht sich zum einen auf die vom Wiener Psychologen Sigmund Freud eingeführte Schaulust und zum anderen auf das Spiegelstadium des französischen Psychoanalytikers Jaques Lacan. Freuds konzipierter Schautrieb, auch Skopophilie genannt, schlüsselt er in seiner Theorie *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie* (1905) auf. Skopophilie stellt voyeuristische Tendenzen dar, die er als einen angeborenen Teil des Sexualtriebes sieht. Daraus ergibt sich für Mulvey, dass das Schauen nach Freud durch die aktive Skopophilie definiert wird und für die lustvolle Rezeption von Filmen grundlegend ist. Eine Person wird demnach als erotisches Objekt gesehen und die Identität des Subjekts unterscheidet und distanziert sich von dem Objekt auf dem Bildschirm. Die Möglichkeit, im dunklen Filmsaal anonym auf die Filmfiguren zu blicken, ist faszinierend und bestärkt den Voyeurismus.²³ Freud entwickelt seine psychoanalytischen Theorien hauptsächlich anhand der Kernfamilie, was auch in seiner Ödipuskomplex-Theorie wahrzunehmen ist. In ihr werden die liebenden und feindlichen Wünsche des Kindes gegenüber seinen Eltern erklärt, dessen Schlüsselmomente für die Sexualität und das Geschlecht sich im Alter von drei bis fünf Jahren abspielen. In der Theorie verehrt das Kind das andere Geschlecht und definiert sich mit dem gleichen Geschlecht, welches er als Rivale ansieht. Dies endet, wenn der Junge herausfindet, dass die Mutter keinen Penis, also keinen Phallus, hat. Die Jungs denken fälschlicherweise, dass ihr dieser kastriert worden ist und entwickeln dadurch eine Kastrationsangst. Freud erklärt den Kastrationskomplex bei den Mädchen so, dass ihnen der Zugang zu den kulturellen Privilegien, die Männer genießen, fehlt. Sie würden sich dann auch wünschen, einen Penis zu haben, was er als Penisneid bezeichnet.²⁴ Nach dieser Begehrensökonomie werde laut Mulvey die Kastrationsangst beim Mann in Filmen entweder durch Schuldzuweisung oder Fetischisierung der Frau abgewehrt. Im sadistischen Szenario wird das Trauma der Kastration erneut durchlebt, indem die Frau ohne Penis als mangelhaft entlarvt und dafür bestraft wird oder gerettet werden muss. Im voyeuristischen Szenario wird die Kastration durch die Fetischisierung der Frau überspielt, indem der Körper der Frau mit extremer

²¹ Vgl. Klippel, H. (2007): Feministische Filmtheorie, S. 176ff.

²² Mulvey, L. (1975): Visual Pleasure and Narrative Cinema, S. 60.

²³ Vgl. ebd., S. 60ff.

²⁴ Vgl. Chaudhuri, S. (2006): Feminist Film Theories, S. 18ff.

ästhetischer Perfektion ausgestattet wird.²⁵ Die voyeuristische Strategie ist oft im Genre Film noir angewandt worden, denn dort taucht die sexuell verlockende, aber gefährliche Frauenfigur *Femme fatale* auf. Die männliche Kastrationsangst werde laut Mulvey auf die weibliche Form projiziert und die Frau mit „well-known phallic extensions“ geschmückt.²⁶ Phallische Formen wie Waffen, Zigaretten und hochhackige Schuhe lenken den Blick des Mannes ab. Freuds Ansatz von Fetischismus entspricht Mulveys Traumfabrik des Kinos:

„On the cinema screen itself, the woman as erotic spectacle is the perfect fetish. The camera fetishistically isolates fragments of her body (face, breasts, legs) in close-ups. The use of such close-ups for the heroine stresses that, unlike the hero, she is valued above all for what her appearance connotes, for her beauty and sexual desirability.“²⁷

Der Erzählfluss wird mit solchen Aufnahmen weiblicher Helden eher aufgehalten und lädt zu erotischen Betrachtungen ein. Für den männlichen Helden gibt es kaum solche Kameraaufnahmen, es sei denn sie sind auf erzählerische Ereignisse fokussiert. Neben dem voyeuristischen Blick wird durch das Kino die narzisstische Schaulust begünstigt. Lacan beschreibt in seinem Werk *Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion, wie sie uns in der psychoanalytischen Erfahrung erscheint* (1949) den Moment der Ich-Entwicklung, als sich das Kleinkind erstmals im Spiegel selbst erkennt:

„Recognition is thus overlaid with misrecognition: the image recognised is conceived as the reflected body of the self, but its misrecognition as superior projects this body outside itself as an ideal ego, the alienated subject which, re-introjected as an ego ideal, prepares the way for identification with others in the future. This mirror moment predates language for the child.“²⁸

Diese Wiedererkennung im Spiegel stellt ein vollkommeneres Erlebnis des Körpers dar und spiegelt nicht nur ein besseres Alter-Ego, sondern auch gleichzeitig ein Verkennen. Nach Lacan entstehe das Schauen aus Narzissmus und der Formation des Egos. Demnach parallelisiert Mulvey diese Selbsterkennung mit der Situation der Kinozuschauerschaft. Die Zuschauerschaft identifiziert sich mit den glamourösen Stars auf der Leinwand. Das Kino bedient sich dieser Identifikation und bietet den männlichen Helden als Projektionsfläche und Maßstab für den männlichen Zuschauer.²⁹ Das schließt somit einen weiblichen Zuschauer aus. In Mulveys These handelt es sich generell um die herrschenden patriarchalen Gesellschafts- und Geschlechterordnungen: „In a world ordered by sexual imbalance, pleasure in looking has split between active/male and

²⁵ Vgl. Chaudhuri, S. (2006): *Feminist Film Theories*, S. 37f.

²⁶ Mulvey, L. (1989): *Visual and Other Pleasures*, S. 8.

²⁷ Chaudhuri, S. (2006): *Feminist Film Theories*, S. 37.

²⁸ Mulvey, L. (1975): *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, S. 81.

²⁹ Vgl. Ingelfinger, A./Penkitt, M. (2004): *Einleitung: Screening Gender*, S. 13f.

passive/female.“³⁰ Im Hollywood-Kino fungieren die Frauen als Bild, sie sind die Blickobjekte und stellen eine traditionelle Rolle dar. Selten sind sie tatsächlich Handelnde, stattdessen wird ihr Körper als passives erotisches Objekt für die männliche Betrachtung des Helden auf der Leinwand und somit auch für die des männlichen Zuschauers bereitgestellt, damit sie ihre Fantasien auf die Frauen projizieren können. Mulvey beschreibt dies als ein Angesehen-Werden (*to-be-looked-at-ness*).³¹ Die Männer auf der Leinwand hingegen sind Träger des Blicks (*gaze*). Die Zuschauerschaft kann sich mit ihnen identifizieren und übernimmt stellvertretend die Kontrolle über Frauen. Auch in der narrativen Struktur bringt die männliche Rolle das Geschehen voran, während die weibliche Figur eine passive Rolle spielt. Im Hollywood-Kino bestehe also nach Mulvey eine bestimmte Ordnung des Schauens, welche vorbestimmt sei: der männliche Blick (*male gaze*).³² Es entsteht eine Art Blickregime, wo eine geschlechtstypische Verteilung der Rollen im Verhältnis der Betrachteter:innen vorherrscht. Mulvey entschlüsselt drei Ebenen des Blicks: „that of the camera as it records the pro-filmic event, that of the audience as it watches the final product, and that of the characters at each other within the screen illusion.“³³ Zu kritisieren sind an Mulveys Theorien, dass nur die Position des männlichen Zuschauers beleuchtet wird. Weibliche Zuschauer finden gar nicht statt bzw. müssen die Rolle des männlichen Zuschauers einnehmen. Später in ihrem Werk *Afterthoughts on 'Visual Pleasure and Narrative Cinema', inspired by Duel in the Sun (1946)* (1981) räumt sie Platz für die Zuschauerin ein. Diese könne sich nach Mulvey mit der aktiven, männlichen Position identifizieren, was aber eine Form der transvestitischen Identifikation darstelle.³⁴ Die amerikanische Filmtheoretikerin Mary Ann Doane hat Debatten darüber geführt, dass die implizierte Betrachtung in vielen Genres weiblich ist und hat somit Mulveys Paradigma in vielen wichtigen Punkten ergänzt. In *Film and the Masquerade: Theorizing the Female Spectator* (1982) beschreibt sie, wie die Maskerade (*masquerade*) Nähe und Distanz zum Bild regele. Dadurch wird die transvestitische Position der Zuschauerin um zwei Optionen erweitert, welche jedoch die eigene Weiblichkeit verdrängen. Zum einen mit dem masochistischen Blick, bei dem die Frau sich mit der weiblichen Figur überidentifiziert oder zum anderen mit dem narzisstischen Blick, bei dem die Frau den weiblichen Helden als sein eigenes narzisstisches Objekt der Begierde wahrnimmt. Die Betrachterin kann sich auf diese Weise die männlichen Identifikationen aneignen, die ihr der Film anbietet. Sie kann sie nach ihren Absichten manipulieren, ganz wie die Femme

³⁰ Mulvey, L. (1989): *Visual and Other Pleasures*, S. 62.

³¹ Ebd., S. 62.

³² Vgl. ebd., S. 66ff.

³³ Ebd., S. 68f.

³⁴ Vgl. Mulvey, L. (1981): *Afterthoughts on "Visual pleasure and narrative cinema"*, S. 122ff.

fatale ihren Körper und ihre Weiblichkeit benutzt, um die männliche Struktur des Blicks zu verwirren und für ihre Ziele zu instrumentalisieren.³⁵ Mulveys und Doanes Theorien der Zuschauerschaften beziehen sich auf die im Filmtext konstruierten Betrachter:innen und nicht auf eine reale Zuschauerschaft. Feministische Filmtheorien untersuchen auch tatsächliche Zuschauerschaften und wie diese auf Filme reagieren, also empirische Studien. Dies führt auch dazu, dass zwischen den Frauen als Zuschauerinnen auch nochmal Unterschiede gemacht werden müssen: Ethnizität, ‚Race‘³⁶ und Sexualität, wie z.B. lesbische und/oder schwarze, hispanische, asiatische, arabische und indigene Zuschauerinnen.³⁷ Wenn es in der amerikanischen Kultur um Weiblichkeit geht, dann wird in erster Linie von weißer heterosexueller Weiblichkeit gesprochen. Auch der schwarze männliche Blick wird nicht besprochen, was ein weiterer zu kritisierender Punkt an Mulveys Blicktheorie ist, denn sie bezieht sich nur auf das Hollywood-Kino und auf den weißen Blick. Sie betreibt somit keinen intersektionalen Feminismus. Nicht-euro-zentristische, nicht-weiße und nicht-cis-hetero-normative Filme funktionieren anders als in ihren Studien. Daher muss erwähnt werden, dass die Dichotomie schwarz/weiß ebenso wichtig wie männlich/weiblich ist. In den Cultural Studies wird mit dem Fokus auf der Unterdrückung marginalisierter Gruppen durch das Hollywood-Kino der sogenannte oppositionelle Blick ausgearbeitet.

Auch werden allgemein die psychologischen Ansätze von Feminist:innen kritisiert. Darunter fallen Freuds Ansichten von reduzierendem Verhältnis der sexuellen Differenz, wie die Abwesenheit oder Anwesenheit eines Penis. Trotzdem kann dieses zentrale psychoanalytische Konzept für die feministischen Filmtheorien genutzt werden, da es wie viele andere auch als eine Metapher oder ein Mythos begriffen werden kann, um zu verstehen, wie soziale Strukturen und Überzeugungen produziert werden. Die Kastration ist ein Mythos, mit dem Zweck die Ursprünge der sexuellen Unterschiede zwischen den Geschlechtern zu verdeutlichen. Psychoanalyse ist also nicht eine Empfehlung für die patriarchalen Strukturen, sondern eine Analyse, um sie zu erklären. Das macht die Psychoanalyse unentbehrlich für den Feminismus und dessen Filmtheorien.³⁸

³⁵ Vgl. Doane, M. A.: (1982): *Film and the Masquerade*, S. 81f.

³⁶ Da die deutschen Begriffe ‚Rasse‘ und ‚rassisch‘ mit etwas Biologischem verbunden werden, als gäbe es Menschenrassen, werden in dieser Arbeit für die Übersetzungen im Deutschen die Begriffe ‚Race‘ und ‚racial‘ genutzt. Der Begriff ‚Race‘ dient im Gegensatz zum sehr problematischen Wort ‚Rasse‘ dazu, gesellschaftliche Phänomene zu beschreiben und zu analysieren (vgl. von Rath A./Gasser, L. (2021): 10 schwierig zu übersetzende Begriffe in Bezug auf Race).

³⁷ Vgl. Chaudhuri, S. (2004): *Feminist Film Theories*, S. 34ff.

³⁸ Vgl. ebd., S. 20f.

Auch in der Geschlechterforschung werden dekonstruktivistische Perspektiven aufgegriffen. Zu den bekanntesten Einflüssen gehört das Werk *Das Unbehagen der Geschlechter* (1990) von Judith Butler, welches im Englischen *Gender Trouble* heißt und sich inhaltlich mit dem Unbehagen (*trouble*) über das Wesen der Geschlechtsidentität (*gender*) auseinandersetzt. Im Zentrum ihrer Kritik steht der klassische Feminismus, womit sie die dritte Welle der Emanzipationsbewegungen einläutet. Die feministische Theorie ist davon ausgegangen, dass es nur die Kategorien ‚Mann‘ und ‚Frau‘ gibt und hat dieses binäre System unkritisch übernommen. Butlers Thesen stützen sich auf die Gedanken der französischen Philosophin Simone de Beauvoir, die als erste das Thema in ihrem Werk *Das andere Geschlecht* (1949) aufgreift. Bekannt ist sie für ihre Aussage: „Man kommt nicht als Frau zur Welt. Man wird es.“³⁹ Damit wird die These aufgestellt, dass das soziale Geschlecht ein gesellschaftliches Konstrukt ist. Sie analysiert die Stellung der Frau von den primitiven Nomadenvölkern bis hin zur Gegenwart. Sie bezieht verschiedene politische Regime mit ein, doch stellt in den jeweiligen Perspektiven fest: „Diese Welt hat immer den Männern gehört [...]“.⁴⁰ Über die Frau sagt de Beauvoir: „Sie wird bestimmt und unterschieden mit Bezug auf den Mann, dieser aber nicht mit Bezug auf sie, sie ist das Unwesentliche angesichts des Wesentlichen. Er ist das Subjekt, er ist das Absolute; sie ist das Andere.“⁴¹ Das Andere und das Gleiche versteht sich als eine Dualität, die in den ältesten Mythologien zu finden ist. Beispiele sind Tag/Nacht, Sonne/Mond sowie Gut/Böse. In vielen Sprachen ist sogar das Wort für Mann mit dem für Mensch identisch. Der Mann sei laut de Beauvoir stets der Normalfall und an ihm werde die Frau gemessen. In Bezug auf ihn ist sie nur das Andere (*Other*), meist das Mangelhafte und Unwesentliche. Die Position der Frau ist vergleichbar mit der Position anderer Minderheiten wie den Juden oder den Schwarzen. De Beauvoir schreibt dem Mann die Rolle des Unterdrückers zu, der nicht dazu imstande sei, die Frau als ebenbürtig zu akzeptieren, da sie in seinen Augen immer die Dimension des Anderen behält.⁴² Die Menschen werden schon seit ihrer Geburtsstunde, dem ersten performativen Akt, aufgrund der primären und sekundären Geschlechtsmerkmale geschlechtlich definiert: „Das Benennen setzt [...] eine Grenze und wiederholt einschärfend eine Norm“.⁴³ Dazu werden ihnen bspw. Namen gegeben, die typisch für Jungen bzw. typisch für Mädchen sind. Im späteren Leben werden auch scheinbar geschlechtstypische Hobbies ausgeübt, ein entsprechender Kleidungsstil gepflegt oder einem dem Geschlecht entsprechenden Beruf nachgegangen. Beauvoir behauptet, dass

³⁹ De Beauvoir, S. (1949): *Das andere Geschlecht*, S. 334.

⁴⁰ Ebd., S. 86.

⁴¹ Ebd., S. 12.

⁴² Vgl. ebd., S. 12f., S. 104.

⁴³ Ebd., S. 29.

die wesentliche Eigenschaft einer Frau, also ihre Passivität, ihr aktiv anezogen wird. Frauen und Mädchen müssen Hausarbeit verrichten, dürfen keinen Sport ausüben, sollen sich schon früh für den männlichen Blick angenehm kleiden und frisieren. Weiblichkeit ist damit im patriarchalischen Bild mit dem privaten Sektor Heim und Familie verbunden, die die Charaktereigenschaften Passivität, Fürsorge, Abhängigkeit, Schwäche und Mitgefühl beinhalten. Während Jungen mit ihrer Sexualität experimentieren dürfen, werden Mädchen streng überwacht und lernen, sich für ihre Sexualität zu schämen. Männlichkeit ist traditionell dem öffentlichen Sektor wie Arbeit, Politik und Macht verknüpft. Auch Aktivität, emotionslose Aggressivität sowie Körper- und Raumkontrolle werden dem männlichen Geschlecht zugeschrieben.⁴⁴ Hinsichtlich Beauvoirs Ausgangspunkt nimmt Butler die Position ein, dass nicht nur die soziale Geschlechtsidentität von der Gesellschaft konstruiert wird, sondern auch das biologische Geschlecht: „Ja, möglicherweise ist das Geschlecht (sex) immer schon Geschlechtsidentität (gender) gewesen, so daß [sic] sich herausstellt, daß [sic] die Unterscheidung zwischen Geschlecht und Geschlechtsidentität letztlich gar keine Unterscheidung ist.“⁴⁵ Butler kritisiert nicht die anatomischen Geschlechtsunterschiede, sondern die vorausgesetzte Natürlichkeit des Geschlechts. Sie geht von einer diskursiven und historischen Materialisierung des körperlichen Geschlechts aus. Ihre These besagt, dass Geschlecht und Geschlechtsidentität durch performative Sprechakte und zwanghafte Wiederholung geformt werden. Butlers Performativitätskonzept stützt sich auf die Diskurstheorie des Philosophen Michel Foucaults sowie auf die Sprechakttheorie des Philosophen J. L. Austin. Performativität ist nie als freiwillige, absichtsvolle Leistung eines Individuums anzusehen, sondern Ausdruck der Macht des Diskurses. Diskurse fungieren stets als gesellschaftsregulierende und wirklichkeitsschaffende Größen.⁴⁶ Daraus folgt Butlers Annahme, dass die Menschen sich selbst und andere entweder der Kategorie ‚Mann‘ oder der Kategorie ‚Frau‘ zuordnen, weil die Denkkategorien zweigeschlechtlich funktionieren. Somit offenbart sich die Zuschreibung der biologischen Geschlechtszugehörigkeit Mann/Frau im Schaffen eines binären Rahmens und folglich die Ausbildung einer männlichen/weiblichen Geschlechtsidentität. Damit entstehe laut Butler eine heterosexuelle Begehrensstruktur, was sie zusammenfassend als „heterosexuelle Matrix“ bezeichnet.⁴⁷ Es wird demnach auch festgestellt, dass die Heterosexualität als die einzige akzeptierte Form des sexuellen Begehrens als soziale Norm gilt. Diese

⁴⁴ Vgl. ebd., S. 452ff.

⁴⁵ Butler, J. (1990): Das Unbehagen der Geschlechter, S. 24.

⁴⁶ Vgl. ebd., S. 32f.

⁴⁷ Ebd., S. 8.

Heteronormativität liegt der Binarität der Geschlechter wie auch dem Fortpflanzungsgedanken zu Grunde. Die hierarchisierende Trennung der Menschheit in zwei Geschlechtsgruppen ist Butler zufolge eine gesellschaftliche Entscheidung. Die Gesellschaft bekommt stets Männlichkeits- und Weiblichkeitsideale als kulturelle Norm vorgeführt, mit der sie sich zwangsläufig identifiziert und diese auch imitiert.⁴⁸ Die anatomischen Grundlagen würden eine größere Bandbreite zulassen, was Biologie- und Medizinwissenschaftler bereits bestätigt haben.⁴⁹ Butler macht sich zur Aufgabe: „Den Phallogozentrismus und die Zwangsheterosexualität zu zentrieren - und sie zu dezentrieren.“⁵⁰ Der Phallogozentrismus beschreibt, dass die weibliche Form aus der Perspektive des Mannes betrachtet und formuliert wird. An der phallogozentrischen Sprache ist erkennbar, dass bei der Anrede von beiden Geschlechtern nur das männliche Geschlecht berücksichtigt wird. Die zwanghafte Norm heterosexueller Zweigeschlechtlichkeit, die auf Reproduktion der Kultur ausgerichtet ist, lässt keine anderen Geschlechtsidentitäten zu. Der Feminismus müsste sich von dieser Binarität, geschaffen aus der Perspektive der Männer, befreien und sich anderen Identitäten öffnen. Butler fügt hinzu, dass der Körper sich nie vollständig den gesellschaftlichen Normen fügt und die Performen Brüche enthalten und somit bereits eine Instabilität der Geschlechternormen existiert. In dieser Instabilität erkennt sie nun die Möglichkeit durch parodistische Umkehrung, Verschiebung und Wiederaneignung, die Kategorien des Körpers, des Geschlechts, der Geschlechteridentität und Sexualität ins Wanken zu bringen und diese zu resignifizieren, um somit eine Vervielfältigung innerhalb des binären Rahmens herbeizuführen.⁵¹ Sie schlägt für die Geschlechter-Parodie die Praktiken der Travestie, des Crossdressings und der lesbischen Butch/Femme-Identitäten vor, um durch die Entlarvung des Geschlechts als Konstrukt Wege für die Verschiebung der Geschlechternorm zu eröffnen. „Indem die Travestie die Geschlechteridentität imitiert, offenbart sie implizit die Imitationsstruktur der Geschlechteridentität“, schreibt Butler.⁵² Die Travestie, die eine Geschlechtsidentität imitiert, zeigt, dass Geschlechtsidentität grundsätzlich eine Imitation ist und Geschlecht nicht etwas ist, was ein Mensch hat, sondern was dieser tut. Auch wenn in der Entlarvung trotzdem stereotype Weiblichkeit bzw. Männlichkeit und patriarchale Beziehungen dargestellt werden, geschieht dies in inkohärenten Kontexten und erzeugt dadurch eine Verschiebung innerhalb des Machtgefüges selbst. Butler öffnet somit auch einen Zugang für die Queer Studies in den feministischen Filmtheorien. Zu queeren Identitäten zählen

⁴⁸ Vgl. ebd., S. 21-24, S. 36.

⁴⁹ Vgl. Ainsworth, C. (2015): Sex redefined, S. 4.

⁵⁰ Butler, J. (1990): Das Unbehagen der Geschlechter, S. 9.

⁵¹ Vgl. ebd., S. 32f., S. 216f.

⁵² Ebd., S. 202.

sowohl Sexualitäten als auch Ethnien und ‚Races‘, die aus der heterosexuell-weißen Norm fallen.

Neben dem neuen Zugang zu den Queer Studies, wird auch von Theoretiker:innen die Frage nach einem weiblichen Blick (*female gaze*) immer größer. Schon Kaplan hat sich 1984 in einem Essay gefragt, ob der Blick männlich sei. Sie diskutiert anlehnend an Doanes Theorie des weiblichen Zuschauers, dass Frauen die männliche Position besetzen können. Dazu muss in Kaplans Theorie der Mann die weibliche Position einnehmen, damit die binäre Struktur intakt bleibt. Aber auf diese Weise verliert die Frau ihre traditionellen weiblichen Eigenschaften und der Mann seine Männlichkeit. Als Beispiel nennt sie John Travolta, der in Filmen wie SATURDAY NIGHT FEVER (1977) zum Lustobjekt für die Frauen werde.⁵³ Der erotische Blick auf den Körper des Mannes ist jedoch deplatziert, weil der Besitz des aktiven Blicks nur auf die Frauenfiguren umgeleitet und meist mit Gewalthandlungen verbunden wird. Die Rollen werden demnach nur vertauscht und die Dichotomie bleibt erhalten. Dieses Umkehren der Positionen unterbricht also weder das binäre Geschlechtersystem noch die hierarchischen Machtstrukturen. Auch lassen sich die der Schaulust zugrundeliegenden Strukturen wie Voyeurismus, Fetischismus und Sadismus nicht einfach durch aktive Blicke von Frauen auf Männer umkehren und negieren, sodass der männliche automatisch zu einem weiblichen Blick wird.⁵⁴ Dazu stellt die:der nicht-binäre Filmmacher:in Joey Soloway in den Keynotes auf dem Toronto Filmfestival 2016 einen Versuch zur Erklärung vom weiblichen Blick auf und wie Filmschaffende die Binarität von Geschlecht sowie die darin inkludierte Cis-Normativität des männlichen Blicks destabilisieren können. Beim weiblichen Blick handle es sich laut Soloway um eine Art Fühlen-Sehen (*feeling-seeing*), bestehend aus drei Komponenten. Erstens fordert die Kamera die Zuschauerschaft auf, mit den Protagonist:innen zu fühlen, statt nur den Körper anzusehen. Des Weiteren konstruiert der weibliche Blick, wie es sich als Frau oder als das Andere anfühlt, jenes Objekt des männlichen Blicks zu sein. Als letzten Punkt nennt Soloway, dass der männliche Blick mit filmischen Mitteln erwidert wird. Wenn der weibliche Blick eingeführt wird, muss reflektiert werden, dass Frauen von Männern machtvoll angeblickt werden. Es gibt mehrere Wege wie sich Filme- und Serienmacher:innen dem männlichen Blick widersetzen und einen weiblichen Blick erschaffen können. Zum einen kann die Beteiligung der Frauen hinter und vor der Kamera erhöht werden, indem überwiegend Regisseurinnen, Produzentinnen, Autorinnen und Schauspielerinnen engagiert werden. Der weibliche Blick zeigt Frauen im Patriarchat aus der Perspektive von Frauen. Jedoch

⁵³ Vgl. Kaplan, A. E. (1984): Ist der Blick männlich? S. 52ff.

⁵⁴ Vgl. Neale, S. (1980): Genre and Sexuality, S. 56ff.

ist zu beachten, dass eine hohe Anzahl von Frauen in einem Ensemble nicht mit der Produktion eines weiblichen Blicks gleichzusetzen ist. Trotzdem ist der Frauenanteil in der von Männern dominierten Film- und Serienbranche erwähnenswert. Auch die narrative Ebene kann ein wichtiges Element sein, indem mehr Identifikationsangebote für Frauen geliefert oder explizit feministische Themen behandelt werden.⁵⁵ Soloway betont außerdem das politische Potenzial von Schöpfer:innen, den männlichen Blick ablehnen und den weiblichen Blick ins Zentrum des Schaffens stellen zu können. Die oben genannten Arbeitsweisen können eine Möglichkeit bieten, ein Bewusstsein beim Publikum über die gesellschaftlichen, politischen und kulturellen Strukturen zu schaffen.⁵⁶ Die Industrie ist weitgehend vom männlichen Blick geformt worden. Der weibliche Blick zielt nicht darauf ab, eine von Frauen und für Frauen geschaffene Welt zu kreieren, sondern Machtstrukturen und Stereotypen zu brechen. Dieser Wandel vom männlichen zum weiblichen Blick muss also erst innerhalb des Produktes entstehen. Einen genauen Wendepunkt hat die Filmwissenschaft noch nicht festmachen können. Trotzdem lassen sich seit Mitte der 2010er immer mehr Filme und Serien finden, denen ein erkennbarer weiblicher Blick zugeschrieben werden kann. Darunter fallen FLEABAG (2016-2019), I LOVE DICK (2017), THE HANDMAID'S TALE (2017-), LITTLE WOMEN (2019) und BRIDGERTON (2020-), welche sich in Bezug auf ihre Erzählungen und Charakterentwürfe von der Heteronormativität des Mainstreams abwenden und somit die Möglichkeit eines Diskurses des weiblichen Blicks eröffnen.

2.2 Geschlechterbilder im Horror- und Action-Genre

Der konstitutive Wechselbezug von Genre und Gender ist einer der am häufigsten untersuchten Forschungsgegenstände der feministischen Filmtheorien und wird besonders in der dritten Welle des Feminismus ermittelt. Die Tatsache, dass Genres von der Industrie oft geschlechtsspezifisch festgelegt werden, wirkt sich auf die Art und Weise aus, wie Geschlechter auf dem Bildschirm konstruiert werden. Barbara Creed schreibt in ihrem Werk *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis* (1993) mit psychologischem Ansatz nach Freud über die filmische Figuration von weiblichen Monstern in Horrorfilmen aus den 1960er und 1970er Jahren. Sie greift dabei auf die Vorstellung des Abjekts (*abject*) von Julia Kristevas semiotischer Theorie zurück und prägt den Begriff monströs-weiblich (*monstrous-feminine*). Das Abjekt und die Abjektion kommen aus dem Lateinischen. Sie werden von dem Wort *abicere*, was wegwerfen und aufgeben bedeutet, abgeleitet und können sinngemäß als verächtlich

⁵⁵ Vgl. TIFF Talks (2016): Joey Soloway on The Female, TC: 0:17:30-0:24:03.

⁵⁶ Vgl. ebd., TC: 0:31:39-0:31:51.

bezeichnet werden.⁵⁷ Das Abjekt positioniert sich zwischen dem Konzept eines Subjektes und dem Konzept eines Objektes. Obwohl das Abjekt ein Teil vom Menschen ist, wird es abgelehnt und außerhalb des Selbst verortet, um die eigenen Grenzen zu schützen. Dadurch kann die Dichotomie Selbst/Anderes aufgestellt werden, was an andere binäre Systeme wie Mann/Frau und Gut/Böse erinnert. Das Abjekt stört die Identität und die Systemordnung. Dadurch, dass es Grenzen, Positionen und Regeln missachtet, sorgt es für Schock und gleichzeitig Faszination.⁵⁸ Das Abjekt ist transgressiv. Transgression bedeutet in diesem Kontext, dass es von der Mehrdeutigkeit und der Überschreitung von Tabus und Grenzen lebt. Creed stellt in der Analyse von Horrorfilmen fest: „In the horror film, the return of the repressed is enacted in the form of the monster, who not only turns society’s dominant norms upside down but also embodies what is repressed in us. The monster is our own and society’s ‘Other’.“⁵⁹ Historisch und sozial betrachtet trägt das Abjekt daher den Status des Außenseiters und kann mit Beauvoirs Theorie des Anderen gleichgesetzt werden. Denn Abjekte sind hier ebenfalls Minoritäten wie Frauen, Homosexuelle, Kriminelle, Erkrankte, ethnische und ‚racial‘ Minderheiten.⁶⁰ Creed teilt die Abjektion (*abjection*) für Horrorfilme in drei Kategorien. Die erste Kategorie der Abjektion seien Körperausscheidungen wie „shit, blood, urine and pus“ genauso wie Leichen die ultimative Abjektion darstellen.⁶¹ Beispiele in Horrorfilmen sind lebende Tote wie Zombies und Vampire oder andere Körper ohne Seele wie Ghule, Roboter, Androide. Der zweite Aspekt der Abjektion liege laut Creed im Zusammenbruch von Grenzen oder Grenzmehrdeutigkeiten. Das Monströse ist jenes, was die Grenze überschreitet oder zu überschreiten droht. Gemeint ist dabei z.B. die Grenze zwischen menschlich und unmenschlich, natürlich und übernatürlich, normalem und abnormalem geschlechterspezifisches Verhalten und sexuellem Verlangen.⁶² Als dritte Form bezeichnet Creed das Mütterliche. Frauen werden in Horrorfilmen eher als Opfer statt als Monster gesehen. Bekannte Monster wie *Dracula*, *King Kong* und *Frankenstein* sind männlich. Weibliche Monstrosität wird in vielen Formen in Horrorfilmen gezeigt und fast immer in Beziehung zur Mutterschaft und Reproduktionsfähigkeiten dargestellt. Kristeva zufolge ist der weibliche Körper, besonders der mütterliche Körper, der Ursprung des Horrors. Das Kleinkind macht die Erfahrung, dass der Körper der Mutter Ort des Komforts und zugleich der Gefahr ist, was

⁵⁷ Vgl. Arya, R. (2014): *Abjection and Representation*, S. 3.

⁵⁸ Vgl. Kristeva, J. (1980): *Powers of Horror*, S. 1f., S. 4.

⁵⁹ Vgl. Chaudhuri, S. (2004): *Feminist Film Theories*, S. 92.

⁶⁰ Vgl. Arya, R. (2014): *Abjection and Representation*, S. 8.

⁶¹ Creed, B. (1993): *The Monstrous Feminine*, S. 9.

⁶² Vgl. ebd., S. 11.

sich z.B. in Muttermilch und Periode widerspiegelt.⁶³ Das Monströs-Weibliche wird als abjektive Figur konstruiert, weil es die symbolische Ordnung bedroht. Creed betont aber, dass die Frau nicht aufgrund ihres Wesens ein Abjekt ist, sondern sie durch patriarchalische sowie phallogozentrische Ideologien zu einem Abjekt konstruiert worden ist.⁶⁴ „Many films represent the fear of being reabsorbed into the mother’s body.“⁶⁵ Sowohl Creed als auch Kristeva betonen die Bedrohung durch das Mütterliche in Bezug auf die Vagina dentata und das Tabu reproduktiver Mütter in verschiedenen Kulturen rund um die Welt. „Literally meaning ‚toothed vagina‘, the *vagina dentata* is a motif that can be traced not only in Western culture.“⁶⁶ Die Angst vor der Vagina dentata symbolisiert eine Urangst vor den weiblichen Geschlechtsorganen, die sich aus einem kindlichen Verständnis des Penismangels der Mutter ergibt. Es sei, gemäß Creeds Analyse von Freud, die Umwandlung dieses Verständnisses in eine Angst vor der kastrierenden Vagina, die die Mutter besitzen müsse.⁶⁷ Alle Frauen können daher das Monströs-Weibliche in Bezug auf die Angst vor der Mutter repräsentieren, da die Vagina bildlich sowohl die kastrierende Mutter als auch die Fruchtbarkeit des weiblichen Geschlechts repräsentiert. Deswegen wird die fruchtbare Frau als personifizierter Volksmythos der Vagina dentata gefürchtet. Entgegen Mulveys Blickparadigma werden hier die Rollen vertauscht und die Protagonistinnen zu aggressiven und gewalttätigen Figuren.⁶⁸ Creeds Konzept hilft dabei, nicht nur Horrorfilme, sondern auch eine breitere Populärkultur zu verstehen. Carol J. Clover argumentiert in *Men, Women, and Chain Saws: Gender in the Modern Horror Film* (1992) für eine androgyne Figur im Slasher-Film. Sie referiert eine „shared masculinity“ vom Killer und Final Girl, das überlebt und/oder den Killer tötet, aufgrund der phallischen Symbole wie Waffen. Auch stellt sie eine „shared femininity“ fest, weil der Killer durch die tötenden Hände der Frau an einer metaphorischen Kastration leidet. Nach Clover sei der Antagonist ein feminisierter Mann und die Heldin eine maskulinisierte Frau.⁶⁹ Creed und Clover zeigen somit auf, dass das Horror-Genre eine flexible Identifizierung der weiblichen und männlichen Figuren bietet.

Yvonne Taskers popkulturelle Thesen von Geschlechterkonstruktionen im Actionfilm der 1980er Jahre eignen sich, um zu sehen, wie diese Theorien früher angewendet worden sind und wie diese zur Analyse neuester Produktionen einzusetzen sind. In ihrem Werk *Spectacular Bodies: Gender, genre and the action cinema* (1993), entstanden in der

⁶³ Vgl. Chaudhuri, Shohini (2004): *Feminist Film Theories*, S. 132.

⁶⁴ Vgl. Creed, Barbara (1993): *The Monstrous Feminine*, S. 83.

⁶⁵ Vgl. Chaudhuri, Shohini (2004): *Feminist Film Theories*, S. 94.

⁶⁶ Ebd., S. 99.

⁶⁷ Creed, Barbara (1993): *The Monstrous Feminine*, S. 1.

⁶⁸ Vgl. ebd., S. 111ff., S. 153.

⁶⁹ Vgl. Clover, C. J. (1992): *Men, Women, and Chain Saws*, S. 49f.

dritten Feminismus-Welle, untersucht die Theoretikerin die Geschlechterbilder im 1980er und 1990er Actionkino. Sie legt dabei den Schwerpunkt auf die Handlungserzählungen eingebettet in Kulturpolitik und Ideologie. Im Abenteuer- und Actionkino sind schon lange klare Geschlechterrollen aufzufinden. Die Frau ist traditionell passiv und emotional, der Mann ist aktiv und handelnd. Seit den 1970ern werden die Geschlechterkategorien, überwiegend die der Männlichkeit, in der populären Kultur immer sichtbarer. Besonders im Action-Genre werden Männlichkeitsbilder geschaffen, die zu einer Hypermaskulinität (*hypermasculinity*) führen. Es ist eine extreme Form der männlichen Geschlechtsideologie, die die Figur härter, gewalttätiger und gefühlskälter macht, was auch einen Rückschlag für den Feminismus bedeutet.⁷⁰ Große Box-Office Erfolge feiern besonders Filme mit weißen männlichen Bodybuildern in amerikanischen Actionfilmen.⁷¹ Tasker prägt daher auch den Begriff der Muskulinität (*musculinity*), die die Bodybuilder-Stars aufweisen: „‘Musculinity’ indicates the extent to which a physical definition of masculinity in terms of a developed musculature is not limited to the male body within representation.“⁷² Arnold Schwarzenegger und Sylvester Stallone typisieren die neuen männlichen und muskulösen Actionhelden der 1980er, die die früheren Ikonen des Heldentums und der Männlichkeit verdrängen. „The bodybuilder also offers specific formulations of a heroic male identity in the cinema, formulations which are explored below with reference to two key muscular stars of recent years, Schwarzenegger and Stallone.“⁷³ In Filmen wie RAMBO (1982) RAMBO II (1985) und RAMBO III (1988) mit Stallone in der Hauptrolle wird der Vietnamkrieg metaphorisch gewonnen. Die männlichen Actionhelden im „muscular cinema“ der 1980er stellen die weiße amerikanische Männlichkeit als Spitze der Widerstandsfähigkeit wieder her, was als eine Remaskulinisierung Amerikas verstanden werden kann.⁷⁴ Trotzdem werden diese überspitzten männlichen Körperbilder auch öffentlich kritisiert und als skurril betrachtet.: „Here both the body, and the desire to display it, are seen as comical.“⁷⁵ Die Zeitschriften unterstellen Stallone, dass er in den Filmen nur seinen Bizeps zeigen will und seine Brust größer ist als die der Co-Schauspielerinnen. Seine Darstellung wird als lächerlich bezeichnet, wodurch seine Männlichkeit wieder in Frage gestellt und als weiblich entlarvt wird.⁷⁶ „With critics caught between breasts and biceps, it is clear that both active and passive, both feminine and masculine terms, inform the imagery of the male body in the

⁷⁰ Tasker, Y. (1993): Spectacular Bodies, S. 135.

⁷¹ Vgl. ebd. S. 73.

⁷² Ebd., S. 3.

⁷³ Ebd., S. 74.

⁷⁴ Ebd. S. 1.

⁷⁵ Ebd., S. 80.

⁷⁶ Vgl. ebd., S. 80.

action cinema.“⁷⁷ Stellt die Figur des Bodybuilders für die einen eine Behauptung männlicher Dominanz dar, so scheint sie für andere Kritiker:innen durch eine Erotisierung des mächtigen männlichen Körpers ein instabiles Männlichkeitsbild zu signalisieren. Der muskulöse Körper des Actionstars sei Tasker zufolge ein starkes Symbol für Verlangen und Mangel. Das steht somit im Konflikt mit Mulveys Annahme, dass die männlichen Protagonisten mit der Blickmacht nicht objektifiziert werden:

„Unlike the active/passive division of labour discussed by Laura Mulvey in relation to the classic Hollywood film, in which the man figure advances the narrative whilst ‘woman’ functions as spectacle, the male figure in the contemporary action picture often functions in both capacities. He controls the action at the same time as he is offered up to the audience as a sexual spectacle.“⁷⁸

Jeder Hinweis auf das Angesehen-Werden wird deshalb symbolisch durch den Masochismus ausgelöscht, indem die Fähigkeit des Helden, alle Folterungen zu überwinden, auf die Probe gestellt wird. Neben Training, Muskeln und Waffen sind Folter sowie Qual beliebte Techniken, um zu zeigen, dass der Protagonist unglaublichen physischen Schmerz aushalten kann. Die Gewalt und das Leid sollen laut Jeffrey A. Brown die Erotik sowie Feminisierung durch Sadomasochismus ersetzen, was wiederum die hegemoniale Männlichkeit unterstütze.⁷⁹ Hegemoniale Männlichkeit ist ein von R. W. Connell entwickeltes Konzept in der Männlichkeitsforschung. Es bezeichnet eine gesellschaftliche Praxis, welche die soziale Dominanz von Männern gegenüber Frauen, aber auch gegen alternative, nebeneinander existierende Formen von Männlichkeit dauerhaft absichern und erhalten soll.⁸⁰ Die männlichen Helden müssen also quälende Erfahrungen überstehen, damit sie nicht feminin oder homosexuell codiert werden. Sie müssen ihre Hypermaskulinität und hegemoniale Männlichkeit bestätigen.

„The soft curves presented as defining the ideal female form in the 1950s, has shifted to an emphasis on muscle tone in images of the 1980s and early 1990s.“⁸¹ Während der Muskelprotz sich selbst als übertriebene Version dessen produziert, was herkömmlicherweise als männlich angesehen wird, nimmt die Bodybuilderin vermeintlich männliche Eigenschaften an. Die Frau wird also durch die Muskelmasse maskulinisiert. Die Härte der Muskeln entspricht nicht der bisherigen Darstellungsgeschichte des weiblichen Körpers, der sonst als weich und kurvenreich vorgezeigt wird. Zudem müssen die Frauen weiterhin dem männlichen Blick entsprechen und körperlich trotzdem sexuelle Anziehungskraft ausstrahlen. Das führt dazu, dass ein falsches Körperbild der

⁷⁷ Ebd., S. 80.

⁷⁸ Ebd., S. 16.

⁷⁹ Vgl. Brown, J. A. (2015): Beyond Bombshells, S. 27ff.

⁸⁰ Vgl. Connell, R.W. (1987): Gender and Power, S. 97ff.

⁸¹ Tasker, Y. (1993): Spectacular Bodies, S. 141.

weiblichen Actionhelden entsteht, denn aus sportwissenschaftlicher Sicht werden bei einem extremen Muskelaufbau die Brüste der Frau durch den Fettabbau verkleinert. Das sexistische Frauenbild wird demnach durch Brustimplantate aufrechterhalten.⁸² So werden die weiblichen Actionhelden, die traditionell maskuline und feminine Attribute verbinden, schnell als „butch-*femme*“ charakterisiert.⁸³ Ein Beispiel für dieses Phänomen der Butch-Femme ist die Schauspielerin Brigitte Nielsen. Ihr Auftreten in mehreren Actionfilmen wie RED SONJA (1985) und ihre Ehe mit Stallone geben ihr reichlich Medienpräsenz. Tasker schreibt: „Nielsen embodies then a contradictory set of images of female desirability, a sexualised female image which emphasises physical strength and stature.“⁸⁴ Das Aussehen der zwei Meter großen, muskulösen Blondine wird als androgyn bezeichnet, da die kurzen Haare, die Muskeln und die Körpergröße als männliche Eigenschaften mit einer übertriebenen weiblichen Sexualität kombiniert werden. Nielson verkörpert somit die sexualisierte Fantasy-Frau der Comicbücher mit großen Brüsten und gleichzeitig männlichen Elementen. Auf der einen Seite muss der weibliche Actionheld durch Muskeln vermännlicht werden, um in der männlichen Welt der Actionhelden zu funktionieren. Andererseits muss die Heldin ihre Sexualität verfügbar machen, um die traditionelle Weiblichkeit und Heterosexualität zu bestätigen.⁸⁵ Zudem wird der Frauenkörper durch körperliche Attribute wie eine große Oberweite feminisiert, um mögliche homosexuelle Tendenzen auszuschließen.⁸⁶

Die androgyne Figur findet somit neben dem Horror-Genre auch ihren Platz im Action- und Abenteuerfilm. Auch Folter wird bei den weiblichen Helden zur üblichen Trope. Da Frauen bereits so stark als Sexualobjekte codiert und dem dominanten männlichen Blick ausgesetzt sind, können weibliche Folderszenen als offener sexualisiert verstanden werden. „More often female characters are either raped or killed, or both, in order to provide a motivation for the heroes revenge.“⁸⁷ So stirbt auch die vietnamesische Agentin Co Bao, welche von Julia Nickson in RAMBO II gespielt wird. Co Bao ist mit Rambo eine Liebesbeziehung eingegangen und wird somit zum verlorenen Objekt, das gerächt werden muss. Das bestätigt Taskers These, dass Frauen und ihre Interessen in Action- und Abenteuerfilmen unterrepräsentiert werden und ihre Handlungsfähigkeit durch ihr stereotypes Verhältnis zur Romantik stark eingeschränkt wird.⁸⁸ Bei anderen weiblichen

⁸² Vgl. Gray II, R.J. (2011): Vivacious Vixens and Scintillating Super Hotties, S. 78.

⁸³ Tasker, Y. (1993): Spectacular Bodies, S. 143.

⁸⁴ Ebd., S. 14.

⁸⁵ Vgl. ebd., S. 19.

⁸⁶ Vgl. Taylor, A. (2007): 'He's Gotta Be Strong, and He's Gotta Be Fast, and He's Gotta Be Larger Than Life', S. 353.

⁸⁷ Tasker, Y. (1993): Spectacular Bodies, S. 16.

⁸⁸ Vgl. ebd., S. 26.

Actionhelden wie z.B. bei Ellen Ripley aus *ALIEN* (1979) und *ALIENS* (1986), die in vielen filmwissenschaftlichen Analysen als erste Actionheldin gilt, und Clarice Starling aus *DAS SCHWEIGEN DER LÄMMER* (1991) wird die phallische Frau in der Hauptfigur repräsentiert. Sie werden nicht in der Nebenrolle sexualisiert und fungieren auch nicht als romantisches Interesse für den männlichen Protagonisten. Das burschikose Auftreten der Figuren spiegelt das Phänomen der Cross-Gender Identifikation wider.⁸⁹ Die Geschlechterrollen werden hier ins Absurde gekehrt und die weibliche Protagonistin wirkt starr und asexuell, teilweise sogar unweiblich. Als Heldinnen kämpfen sie dabei nicht für andere, sondern für ihr eigenes Überleben. Sie müssen also ihre Geschlechtlichkeit opfern, anstatt sich ihrer femininen Seite und ihrer Sexualität bewusst zu sein.⁹⁰ Die Androgynie der Actionheldin verweist auf ein weiteres bekanntes Frauenbild: Die *Femme fatale*, der Gegentypus der traditionellen Frau. Im Gegensatz zu den *Femme fatales* des Film noir in den 1950ern wandelte sich das Rollenverständnis der Frau und sie behielt ihre weibliche Wirkung. Sie beginnt für sich selbst auch mit Waffen zu kämpfen und ist keine wehrlose Frau mehr. In den 1990ern strömt der Martial-Arts-Film aus Asien in das westliche Kino. Die neuen weiblichen Helden werden bei der Action und Gewalt jedoch selbst zu Täterinnen, da sie sich in der männlich zentrierten Welt anpassen und auch gewalttätig werden oder zur alten Geschlechterrolle zurückkehren müssen. Durch den östlichen Kampfstil ist es Frauen gelungen, sich im Action-Genre zu etablieren, wie z.B. in *LARA CROFT: TOMB RAIDER* (2001). Die Figur *Lara Croft* wird durch das Sex-Symbol Angelina Jolie jedoch hypersexualisiert, indem die Schauspielerinnen neben knapper Kleidung einen gepolsterten Büstenhalter tragen musste, um die Brüste von der Größe 36C auf 36D visuell zu vergrößern.⁹¹ Die Verfilmung der Videospielserie *Tomb Raider* lenkt die Richtung der Heldin zu einem comicartigen Wesen und bestärkt die Skopophilie des männlichen Zuschauers. Jedoch sind die einzigen Motive, Rache und Selbsterhaltung, diejenigen, die die Frau als moderne Actionheldin etabliert. Das perfekte Beispiel ist die Braut im zweiteiligen Actionfilm *KILL BILL* (2003, 2004), die eigentlich eine Antiheldin darstellt. Da Ehre und Vergeltung im Vordergrund des Rape-and-Revenge-Films stehen ist die mütterliche Hauptfigur mit ihrer Selbstjustiz weit entfernt von den Merkmalen einer wahren Heldin.⁹²

Anhand der Analysen dieser weiblichen Actionhelden lässt sich feststellen, dass die vermeintlich männlichen Merkmale wie Fitness und Stärke aufgrund von Sexualisierung

⁸⁹ Vgl. Chaudhuri, S. (2004): *Feminist Film Theories*, S. 237.

⁹⁰ Vgl. Schlicht, C. (2004): *Geschlechterkonstruktionen*, S. 184f.

⁹¹ Vgl. Beresford, J (2018): 16 Things Fans Never Knew About Angelina Jolie's Disastrous *Tomb Raider* Movies.

⁹² Vgl. Schlicht, C. (2004): *Geschlechterkonstruktionen*, S. 183ff.

oder Vermännlichung nicht zur gewünschten Emanzipation führen. Trotzdem sei die moderne Actionheldin Brown zufolge transgressiv: „[She] is a transgressive character not because she operates outside of gender restrictions but because she staddles both sides of the psychoanalytic gender divide.“⁹³ Verschiedene weibliche Heldentypen der 1980er bis 2000er wie Brigitte Nielson, Jodie Foster und Angelina Jolie zeigen die Herausforderung für Filmemacher:innen und Produzent:innen, den weiblichen Actionhelden im männlichen Genre darzustellen und feminine mit maskulinen Attributen zu verbinden. Tasker stellt in ihren Theorien heraus, dass die Rollenklischees neu variiert werden. Dazu müssen die Charaktere in Bezug auf die Binarität der Geschlechter wahrgenommen werden.

„In developing roles for women as fighters, action and crime movies have made use of stereotypes and images including the ‘butch’ type, the tomboy and the ‘feisty heroine’, alongside the conventionally glamorous and/or sexual action women who continued to populate the genre.“⁹⁴

Weibliche Actionhelden stellen Tasker zufolge neue Stereotypen bzw. weniger stereotypische Frauenrollen dar, sie sind aber retroperspektiv meist nur überarbeitete Stereotypen. Die Unsicherheiten des weiblichen Actionhelden werden meist durch die Sexualisierung der Figur verhüllt.⁹⁵ Folglich müssen die idealisiert männlichen Charaktere hypermaskulin sein, um jeglichen Hinweis von Feminisierung abzuwehren und die starken Frauen müssen hypersexuell dargestellt werden, um Vorwürfe der Maskulinisierung abzuwehren.

2.3 Hypermaskulinität und Hypersexualität im Superheld:innenkosmos

Held:innengeschichten existieren seit Tausenden von Jahren. Im Medium Comic entstehen um die Zeit des Zweiten Weltkrieges die bekannten männlichen Superhelden *Superman* (1938), *Batman* (1938), *Captain America* (1940) und der weibliche Superheld *Wonder Woman* (1941). Die Geburt der amerikanischen Superheld:innen Ende der 1930er ist unter anderem auch geprägt von Unsicherheiten wie der schweren Wirtschaftskrise in den USA. Die Superheld:innen bieten den Menschen mit ihren Geschichten durch übernatürliche Kräfte und patriotisches Verhalten eine Ablenkung in Form von Faszination und Bekämpfung der Krisen. „We were fighting Hitler before our government was fighting Hitler“, stellt der bekannte Comicautor Stan Lee heraus und verweist damit auf das berühmte Titelbild von dem Comic *Captain America Comics* #1

⁹³ Brown, J. A. (2004): Gender, sexuality, and toughness. S. 52.

⁹⁴ Tasker, Y. (1998): Working girls, S. 68.

⁹⁵ Vgl. Tasker, Y. (1993): Spectacular Bodies, S. 19.

(1941), auf welchem der männliche Superheld Adolf Hitler einen Kinnhaken verpasst.⁹⁶ Der Charakter *Superman* wird mit seiner übermenschlichen Kraft, seiner Fähigkeit zu fliegen und seinem Röntgenblick zum Prototyp des männlichen Superhelden. Auch der Begriff ‚Superheld‘ selbst geht auf *Superman* zurück. Schriftsteller Peter Coogan definiert Superheld:innen nach den Charakteristiken „mission, powers, identity“.⁹⁷ Superheld:innen haben Fähigkeiten, die weitergehen als die eines normalen Menschen. Sie haben eine heldenhafte Identität, die meist durch einen Codenamen, ein Kostüm und des Öfteren ein Alter Ego etabliert wird. Diese sind ein wichtiger Bestandteil der Identität, da sie nicht nur zur Deckung und Verkleidung gehören, sondern auch als ein Zeichen für einen inneren Prozess der Charakterentwicklung fungieren. Sie haben demnach eine Doppelfunktion, denn sie dienen zur Ausarbeitung der Identität und als narratives Mittel.⁹⁸ Die geheimnisvolle Identität ist ein wesentlicher Bestandteil des Superheld:innengenres. Clark Kent alias *Superman* repräsentiert mit seiner bürgerlichen Identität weiblichere und schwächere Elemente und mit seiner Superheldenidentität männlichere und durchsetzungsfähigere Charakterzüge. Als *Superman* ist er stärker und aktiver in der Öffentlichkeit und verkörpert somit die Männlichkeit, die er in seinem Alltag nicht repräsentieren kann.⁹⁹ Die Muskelkraft wird demnach ähnlich wie bei den Bodybuilder-Vorbildern aus den 1980er Actionfilmen als männliches Ideal gefestigt, da die Stärke des Charakters durch die Stärke der Physis ausgedrückt wird. Am wichtigsten definiert den Charakter der Superheld:innen aber die Mission. Dazu müssen die Held:innen folgende Eigenschaften besitzen: „[...] prosocial and selfless, which means that his fight against evil must fit in with the existing, professed mores of society and must not be intended to benefit or further his own agenda.“¹⁰⁰ Der Autor Richard Reynolds fügt hinzu, dass die Superheld:innen auch durch Elemente des Außenseiters geprägt sind. Oft gibt es bei den Superheld:innen eine tragische Vorgeschichte, die dies unterstützt.¹⁰¹ Das Wesen ist geprägt durch eine gespaltene Persönlichkeit und verschwommene Grenzen zwischen Gut und Böse, weshalb Superheld:innen auf den Grenzen der Gesellschaft agieren. Sie müssen als grenzgängerische Figuren im Namen der moralischen Gerechtigkeit und öffentlichen Sicherheit das Böse mit Gewalt bekämpfen. Das Böse in den Superheld:innengeschichten wird nach Creeds Theorie als das Abjekt definiert. Die Superheld:innen müssen nicht nur die Abjektion in Form von

⁹⁶ Goldin, J. G. (Pro.)/Kroopnick, S. (Reg.): *Comic Book Superheroes Unmasked*, TC: 0:19:15-0:19:19.

⁹⁷ Coogan, P. (2009): *The definition of a superhero*, S. 77.

⁹⁸ Vgl. Reynolds, R. (1992): *Superheroes*, S. 29.

⁹⁹ Vgl. Gibson, M./Huxley, D./Ormrod, J. (2015): *Superhero and Identities*, S. 6f.

¹⁰⁰ Coogan, P. (2006): *Superhero*, S. 30.

¹⁰¹ Vgl. Reynolds, R. (1992): *Superheroes*, S. 16.

Bösewichten besiegen, um unschuldige Leben zu retten, sondern auch ihre eigenen persönlichen Schwierigkeiten überwinden. Besonders deutlich sind die Grenzen zwischen Gut und Böse am männlichen Helden *Batman* zu erkennen, der bei seinen gefährlichen Vorhaben immer wieder mit den Gesetzeshütern in Konflikt gerät, da er selbst die Gesetze der Gesellschaft missachtet. Die drei Elemente Mission, Superkräfte und Identität arbeiten zusammen, um eine Superheld:innengeschichte zu repräsentieren, die eine ideale Version der Gesellschaft und den Trumpf von Gut über Böse zeigt. Die Superheld:innengeschichten können wie ein eigenes Genre erscheinen, mit identifizierbaren Tropen, Konventionen und Ikonographien. Sie passen aber auch in breitere Genres wie Action, Abenteuer, Horror, Fantasy, Science-Fiction, Blockbuster und Rache-Erzählungen. Darüber hinaus können sie eigene Subgenres entwickeln.¹⁰²

„Comic books were initially largely a boy’s club.“¹⁰³ Wie auch in anderen Medien sind die Geschlechterbilder im Comic von weißen Männern für weiße Männer gemacht worden und werden somit auch von der phallogozentrischen Sprache und dem männlichen Blick dominiert. „The word ‘superhero’ pretty much assumes that the hero in question is male, and white, and heterosexual, and able-bodied.“¹⁰⁴ Beauvoir hat bereits die These aufgestellt, dass der Mann der Normalfall ist. So wird üblicherweise auch nicht explizit von männlichen Superhelden gesprochen, sondern von weiblichen Superhelden, schwarzen Superheld:innen, behinderten Superheld:innen und queeren Superheld:innen, da das Wort ‚Superheld‘ diese nicht automatisch einschließt. Dadurch, dass immer wieder weiße heterosexuelle Männer abgebildet werden, die den Status quo bilden, entsteht eine Metapher für zeitgenössische Themen wie Rassismus, Sexismus, Homophobie und Diskriminierung.¹⁰⁵ „In the early days of comics, the dominant images of women in comics were not of heroes, but those in need of rescue or as sexual objects for men.“¹⁰⁶ Männliche Superhelden sind heldenhaft, stark und mutig, während weibliche Charaktere die Jungfrauen in Nöten, die Liebesinteressen oder den romantischen Preis darstellen. Es werden heiße weibliche Superhelden eingeführt, die anfangs hauptsächlich als Gehilfin oder als *Femme fatale* auftreten. Sie sind sexualisierte Kreationen nach der männlichen Vorstellung.¹⁰⁷ „Like their male counterparts, superheroines are typically white, middle or upper class, and have strong heterosexual appeal.“¹⁰⁸ Hinzu kommt, dass die weiblichen Superhelden ebenso hauptsächlich weiß

¹⁰² Vgl. Gaine, V. M. (2011): Genre and Super-Heroism, S. 111ff.

¹⁰³ Gray II, R. J. (2011): Vivacious Vixens and Scintillating Super Hotties, S. 75.

¹⁰⁴ Cocco, C. (2016): Superwomen, S. 6.

¹⁰⁵ Vgl. Brown, J. A. (2017): The Modern Superhero in Film and Television, S.7, S. 120.

¹⁰⁶ Beerman, R. J. (2015): The body unbound, S. 161.

¹⁰⁷ Vgl. Gray II, R. J. (2011): Vivacious Vixens and Scintillating Super Hotties, S. 40, S. 75.

¹⁰⁸ Ebd., S. 77.

sowie heterosexuell sind und es besonders am Anfang der Entstehung von Superheld:innen kaum Diversität gegeben hat.

Die Comicingustrie teilt das Superheld:innengene in folgende Zeitspannen: Das ‚Goldene Zeitalter‘ von 1938 bis 1956, das ‚Silberne Zeitalter‘ von 1956 bis 1971, das ‚Bronze Zeitalter‘ von 1971 bis 1980 und das ‚Dunkle Zeitalter‘ von 1980 bis 2000, manche bezeichnen 1980 bis in die Gegenwart auch als das ‚Zeitlose Zeitalter‘ oder ‚Moderne Zeitalter‘. Ende und Anfang der verschiedenen Zeitalter sind jedoch nicht genau datiert und gehen fließend ineinander über. In den 1930ern und 1940ern, dem ‚Golden Age‘, gibt es einen starken Einfluss durch den Krieg. Weibliche Superhelden waren für ihre Zeit allgemein unabhängig, clever und stark. „Wonder Woman was and remains the most prominent“ schreibt Carolyn Cocco.¹⁰⁹ Doch auch wenn die erste große Superheldin als mächtig konstruiert wird, trägt sie freizügige Kostüme sowie Peitschen, Armbänder und Ketten, die auf die sadomasochistischen Wünsche der Männer reagieren.¹¹⁰ Der Charakter *Wonder Woman* und die Fehlvorstellung von Frauen werden als Konzept für nachfolgende Frauenfiguren genutzt. Ab Mitte der 1950er sind weichere und femininere Frauen als Nebencharaktere aufgetreten wie z.B. Lois Lane als Freundin von *Superman*, die aufgrund der Nachkriegszeit wieder mehr auf die Ehe und Hausarbeit konzentriert sind.¹¹¹ Die Konstruktionen von Frauen in Comics werden also von Anfang an von der Kombination aus Power und sexueller Objektifizierung durchdrungen.¹¹² Trotz der weiblichen Stärke werden die Frauen in knappen Outfits und verschiedenen sexuellen Posen dargestellt.¹¹³ Solch ein Konzept vom Darstellen attraktiver Frauen wird in der Zeichenkunst ‚Good Girl Art‘ genannt, welche die künstlerische Fähigkeit beschreibt, sexy Frauen zu zeichnen.¹¹⁴ Es wird schon in der ersten Phase der Comicsuperheld:innen deutlich, dass dies extreme Versionen der strengen kulturellen Vorstellungen von Geschlecht sind. In diesem Genre erfahren die männlichen Charaktere eine Ermächtigung, indem sie durch ihre Superheldenidentität vermeintlich stärker und männlicher werden. Bei Frauen gibt es auch ein Empowerment, welches aber meist mit sexueller Fetischisierung einhergeht, wovon männliche Charaktere befreit sind. Egal welche Kräfte die Frauen haben, sie müssen auf ihren Abenteuern schön aussehen und Haut zeigen, um dem männlichen Blick zu entsprechen.¹¹⁵

¹⁰⁹ Cocco, C. (2016): *Superwomen*, S. 7f.

¹¹⁰ Vgl. Gray II, R. J. (2011): *Vivacious Vixens and Scintillating Super Hotties*, S. 75.

¹¹¹ Vgl. Cocco, C. (2016): *Superwomen*, S. 4ff.

¹¹² Lavin, M. R. (1998): *Women in comic books*, S. 93ff.

¹¹³ Beckmann, F. (2015): *Good Girl Art*, S. 119.

¹¹⁴ Vgl. Sabin, R. (1993): *Adult comics*, S. 223.

¹¹⁵ Vgl. Brown, J. A. (2017): *The Modern Superhero in Film and Television*, S. 37.

In den späten 1950ern und 1960ern, dem sogenannten ‚Silver Age‘, bringen die Comics Gruppen von Superheld:innen wie *Justice League*, *Fantastic Four*, *X-Men* und *Avengers* hervor. Es herrscht eine hohe Überrepräsentation von Weißen und eine Unterrepräsentation von Frauen, denn die Original-Teams weisen jeweils nur einen weiblichen Helden auf. Dieses Verhältnis verändert sich im Laufe der Zeit.¹¹⁶ Die weiblichen Superhelden der 1960er haben qualitativ und quantitativ gelitten, denn sie waren z.B. weniger angsteinflößend im Hinblick auf ihre Namen und Superkräfte. *Marvels* Superheldinnen *Invisible Girl* und *Marvel Girl* sowie *DCs* *Supergirl* und *Bat-Girl* haben alle das Wort ‚girl‘ in ihrem Decknamen, was eine diminutive Form der Frau beschreibt. Sogar *Spider-Man* und *Iceman*, welche heranwachsende männliche Teenager darstellen, haben nicht das Wort ‚boy‘ in ihren Namen. Zudem sind *Invisible Girl* und *Marvel Girl* oft in Ohnmacht gefallen, wenn sie belastet waren. Auch ist *Invisible Girls* Fähigkeit, sich unsichtbar zu machen, eher eine Erniedrigung als ein Machtgewinn. „The powers attributed to female superhero bodies are linked to traditional notions of female power, including manipulation, sexuality, and masquerade (rather than brute physical or muscular strength).“¹¹⁷ Die Superkräfte der männlichen und weiblichen Helden unterscheiden sich und sind an patriarchale Geschlechtervorstellungen geknüpft: Männliche Superhelden besitzen Stärke, weibliche Superhelden besitzen Sexualität. Nicht nur die Kräfte halten die Binarität aufrecht, auch die Namen der Held:innen geben Aufschluss über das Geschlecht: *Superman*, *Batman*, *Spider-Man*, *Iron Man*, *X-Men*, *Supergirl*, *Wonder Woman*, *Catwoman*. Dazu kommt, dass viele weibliche Superhelden wie *She-Hulk*, *Spider-Girl*, *Supergirl* und *Batwoman* abgeschwächte Versionen zum männlichen Superhelden darstellen und ihnen somit eine einzigartige Identität verwehrt bleibt.¹¹⁸ Allgemein ist also kein großer Unterschied zu den 1950ern zu erkennen, denn die weiblichen Superhelden werden auch hier schwächer, emotionaler, rettungsbedürftiger und mehr an Hausarbeiten interessiert dargestellt.¹¹⁹ Die Ereignisse der zweiten Welle der Frauenbewegungen haben jedoch unabhängigere und diversere Superheldinnen wie *Scarlet Witch*, *Black Widow*, *Ms. Marvel* und *Tarianna* herausgebracht. Viele Charaktere wie *Wonder Woman* sind überarbeitet und neu eingeführt worden. Superheld:innen werden über die Jahrzehnte ständig überarbeitet und sterben auch öfter den Heldentod.¹²⁰ Die vielfältigen Identitäten von Superheld:innen werden durch zeitliche und industrielle Diskurse sowie

¹¹⁶ Vgl. Cocca, C. (2016): *Superwomen*, S. 8f.

¹¹⁷ LeBel, S. (2009): *Tone Down the Boobs, Please!* S. 65.

¹¹⁸ Vgl. Brown, J. A. (2017): *The Modern Superhero in Film and Television*, S. 37.

¹¹⁹ Vgl. Madrid, M. (2009): *The Supergirls*, S. 57ff.

¹²⁰ Vgl. Cocca, C. (2016): *Superwomen*, S. 5ff.

Publikumsdiskurse neu interpretiert. Auch der Wechsel von Comicschöpfer:innen sorgt für neue Interpretationen der Charaktere, woran die Leserschaft gewöhnt ist.¹²¹

Nach der Zweiten Welle des Feminismus fängt die Anzahl der weiblichen Superhelden im sogenannten ‚Bronze Age‘, welches von den 1970ern bis in die 1980er geht, an, zu wachsen. Generell sind in den Medien mehr Frauen und Schwarze, unter anderem durch den Einfluss der afroamerikanischen Bürgerrechtsbewegungen in den 1960ern, dargestellt worden. Jedoch werden die Frauen ab diesem Zeitpunkt kurviger verbildlicht und posieren provokativer. Das zeigt, dass die bloße Darstellung von mehr weiblichen und nicht-weißen Superhelden nicht ausreicht. Das *Marvel X-Men*-Team ist im Jahr 1975 mit sechs Männern und einer schwarzen Frau neu aufgelegt worden. *Storm* ist die erste prominente afroamerikanische Superheldin. Ihr Kostüm besteht aus einem Bikini und Oberschenkelhohen Boots.¹²² Schwarze, aber auch hispanische, asiatische, arabische und indigene Frauen, sind noch weniger repräsentiert worden als weiße Frauen und leiden zudem unter der erfundenen Exotik. Auch wenn diese Figuren eingeführt werden, verstärken sie ‚racial‘ und geschlechtliche Stereotype.¹²³ Neue weibliche Charaktere wie *Ms. Marvel*, *Mystique*, *Spider-Woman* und *Power Girl* debütieren in den späten 1970ern und frühen 1980ern. Alle sind weiß, ihr Körpertyp ist kurvenreich und sie sind leicht bekleidet. Die zweite Welle des Feminismus braucht demnach mehrere Jahre bis die Forderungen auch bei den weiblichen Comicfiguren ankommen. In den 1970ern und 1980ern sind auch die ersten TV-Serien und Filme mit comicbasierten hauptsächlich männlichen Superhelden produziert worden. Die Figur *Wonder Woman* ist die einzige beständige Superheldin der Zeichentrick-Serie *SUPER FRIENDS* (1973-1985). In diesen Shows und Filmen hat es im Allgemeinen keine Diversität in Hinsicht auf Herkunft, Geschlecht, Sexualität, Körpertyp oder Fähigkeiten gegeben, da die klassischen Charaktere der Comics adaptiert worden sind.¹²⁴

„The last decades of the twentieth century were marked by the explosive growth [...] with more sexualized and more violent depictions of female superheroes.“¹²⁵ In den 1980ern bis 2000ern, dem ‚Dark Age‘, explodiert das Angebot von Superheld:innencomics. Durch die dritte Welle des Feminismus und die Queer-Rechte wird bspw. in den frühen 1990ern der erste offen schwule Charakter *Northstar* im Comic *Alpha Flight* #106 (1992) vorgestellt.¹²⁶ Die Mainstream-Superheld:innencomics haben sowohl männliche als

¹²¹ Vgl. Gibson, M./Huxley, D./Ormrod, J. (2015): *Superhero and Identities*, S. 6ff.

¹²² Vgl. Cocca, C. (2016): *Superwomen*, S. 9f.

¹²³ Vgl. Svitavsky, W. (2013): *Race, Superheroes, and Identity*, S. 152ff.

¹²⁴ Vgl. Cocca, C. (2016): *Superwomen*, S. 10.

¹²⁵ Ebd., S. 10.

¹²⁶ Vgl. Brown, J. A. (2017): *The Modern Superhero in Film and Television*, S. 116.

auch weibliche Superhelden als starke, aktive Subjekte dargestellt. Cocca stellt jedoch heraus: „Most mainstream superhero comics began to display very particular and very binary representations of gender: hypermuscular men and hypersexualized women.“¹²⁷ Die Männer sind im Allgemeinen mit Blick auf ihre überdimensionale Muskulatur frontal gezeichnet worden, während die leicht bekleideten Frauen oft von hinten oder von der Seite mit großem Busen, schmaler Taille, langen Haaren sowie langen Beinen gezeichnet worden sind, manchmal ohne ihre Gesichter überhaupt zu zeigen. Die Ära der sogenannten ‚Bad Girl‘-Comickunst beginnt. Der Begriff ‚Bad Girl‘ leitet sich von der sogenannten ‚Good Girl‘-Comickunst der 1940er und 1950er Jahre ab, in der attraktive Frauen zum Objekt geworden sind. Die Zeichnungen der ‚Good Girls‘ zeigen jedoch üppigere Frauen und nicht annähernd so viel Haut und Kurven. Das ‚Bad Girl‘ hat im Gegensatz zum ‚Good Girl‘ anatomisch unmögliche Proportionen und nimmt ebenso impraktikable Posen ein. Diese unausführbaren Posen und anatomisch übertriebenen Körperbilder werden auch als ‚Broke Back Pose‘ bezeichnet. Die sexuelle Objektifizierung hat seit den 1990ern zwar wieder nachgelassen, trotzdem ist sie noch allgegenwärtig.¹²⁸ *The Hawkeye Initiative* ist eine Internetseite, wo Fans sowie Comickünstler:innen den männlichen Superhelden *Hawkeye* und andere männliche Helden in denselben Positionen wie die weiblichen Superhelden auf den Comic-Coverbildern parodistisch darstellen, um die Sexualisierung zu verdeutlichen.¹²⁹ Die Geschlechterrollen werden also mit Humor umgekehrt, was eine Möglichkeit zur Aufklärung von unrealistischen Körperbildern nach Butler sowie eine Form des Widerstandes inmitten der dritten Welle der Frauenbewegung darstellt. „While some critics may argue that depicting women in a vivacious and scintillating manner is a symbol of their strength and power, others argue that, in these superheroine representations women are being (s)exploited.“¹³⁰ In der Vergangenheit, auch wenn weibliche Comicfiguren zentral und mächtig konstruiert worden sind, ist ihre Macht durch übertriebene Sexualisierung ausgeglichen worden. Die wiederholte Darstellung von weiblichen Superhelden in solchen Posen macht sie in den Comics zu Objekten, die die Leserschaft anschauen kann, anstatt zu Subjekten, durch die die Geschichte erfahren werden kann. Cocca stellt in ihren Comicanalysen fest, dass männliche Superhelden niemals in solchen übertriebenen Posen zu sehen sind.¹³¹ „At the same time, these female characters were subject to sexualized violence and/or ‘killed, maimed, or depowered’ at much higher rates than their numerous male counterparts, generally as a

¹²⁷ Cocca, C. (2016): *Superwomen*, S. 11.

¹²⁸ Vgl. ebd., S. 10ff.

¹²⁹ Vgl. Skjaldmeyja (2012): *The Hawkeye Initiative*.

¹³⁰ Gray II, R. J. (2011): *Vivacious Vixens and Scintillating Super Hotties*, S. 78.

¹³¹ Cocca, C. (2016): *Superwomen*, S. 12.

plot point to further a male character's development.“¹³² Die Comicautorin Gail Simone hat im Jahr 1999 online eine bis heute aktuelle Liste namens *Women in Refrigerators* mit 111 solcher Frauen erstellt. Sie ist benannt nach dem Schicksal der Freundin des Superhelden *Green Lantern*. Diese wird im Comicheft *Green Lantern* #54 (1994) getötet, in den Kühlschrank gesteckt und sollte vom Helden gefunden werden, um die Erzählung in einem Rachekontext voranzutreiben.¹³³ Fanreaktionen kritisieren, dass auch männliche Charaktere häufig getötet werden. Brown stellt aber heraus, dass bei den männlichen Helden diese Methoden angewandt werden, um gegen den erotischen Auftritt der männlichen Superhelden zu arbeiten, was Parallelen zu den Folterungen der Actionfilme der Achtziger aufweist. Die männlichen Superhelden kehren, nachdem sie getötet oder verändert worden sind, zu ihrer Ursprungsform zurück. Den weiblichen Charakteren werden irreparable Verwundungen oder Tötungen zugefügt, die oft auf eine sexualisierte Art und Weise geschehen. Es wird z.B. *Batgirl* in der Graphic Novel *Batman: The Killing Joke* (1988) zum Spaß vom Antagonisten *Joker* das Rückgrat gebrochen, weshalb die Figur über ein Jahrzehnt lang in den Comics im Rollstuhl auftritt.¹³⁴ Daher beschreibt Cocca die Frauendarstellung im ‚Dark Age‘ folgendermaßen: „For the most part, though, comics in the 2000s continued to underrepresent, sexualize, and fridge female characters.“¹³⁵

Auch in den 2010ern, der Weiterführung des ‚Dark Age‘ oder einfach dem ‚Modern Age‘, wird die starke Unterrepräsentation und Objektifizierung von Frauen fortgesetzt.¹³⁶ Die aktuellsten Zahlen von 2017 zeigen, dass nur 26,7% aller *DC Comics*- und *Marvel Comics*-Charaktere weiblich sind und 12% von ihnen als Protagonistinnen ihre eigene Comicreihe haben.¹³⁷ Die Darstellung weiblicher Figuren in Comics, die als Grundlage für die audiovisuelle Medienadaption dienen, ist schon immer von den Vorurteilen und dem Blick der weißen männlichen Schöpfer geprägt, denn die Geschlechterrollen sind tief in der Gesellschaft und ihrer Ideologie verwurzelt. So sind nicht nur vor der Kamera hauptsächlich männliche Protagonisten zu sehen, Männer dominieren auch führende Positionen hinter der Kamera als Produzenten, Regisseure, Drehbuchautoren und Kameramänner. Der weibliche Anteil unter den Comickünstler:innen beträgt laut Statistiken aus dem Jahr 2018 bei den *Marvel Comics* 16,3% und bei den *DC Comics*

¹³² Vgl. ebd., S. 12.

¹³³ Vgl. Simone, G. (1999): *Women in Refrigerators*.

¹³⁴ Vgl. Brown, J. A. (2017): *The Modern Superhero in Film and Television*, S. 27f.

¹³⁵ Cocca, C. (2016): *Superwomen*, S. 13.

¹³⁶ Vgl. ebd., S. 7ff.

¹³⁷ Vgl. Shendruk, A. (2017): *Analyzing the Gender Representation of 34,476 Comic Book Characters*.

17,2%.¹³⁸ Der Prozentanteil von Frauen in Produktion und Regieführung in TV-Shows und Filmen über Superheld:innen kann ähnlich niedrig geschätzt werden. Laut Cocca seien die Zahlen im Jahr 2016 bei den Themen ethnische sowie ‚racial‘ Diversität und vielfältige sexuelle Identitäten genauso niedrig und steigen nur langsam, was auch heute noch für eine weiße männliche Dominanz im schöpferischen Bereich spricht.¹³⁹ Besonders sprechen fehlende aktuelle Statistiken zur Ethnien-, ‚Races‘-, Sexualität- und Genderverteilung für die Notwendigkeit der Behandlung bezüglich unterrepräsentierter filmischer Comicfiguren.

„In characteristically hyperbolic comic book terms, the twenty-first century is a new golden age for superheroes.“, betont Brown.¹⁴⁰ Seit den 2000ern kommen erneut Superheld:innengeschichten in Form von Live-Action-Blockbustern im Hollywood-Kino auf. X-MEN (2000) markiert den ersten Eintrag in den Zyklus der Superheld:innen, welcher aktuell die Hollywood-Blockbuster dominiert. Die zwei größten Comicverlage *Marvel* und *DC* gründen nach den ersten Erfolgen der männlichen lizenzierten Superhelden jeweils ihre eigenen Filmproduktionsfirmen. Das Ziel von *Marvel Studios* ist es ein miteinander verbundenes Universum der Superheld:innenabenteuer zu entwickeln. Dadurch, dass alle *Marvel Studios*-Filme in einer gemeinsamen fiktionalen Welt stattfinden, ist es *Marvel* möglich gewesen, das *MCU* zu erschaffen, welches die *Marvel*-Comicwelt widerspiegelt. Auch *DC Films* hat ein erweitertes Universum gestartet, das *DCEU*. *DC Films* ist dabei aber nicht ganz so erfolgreich wie *Marvel Studios*.¹⁴¹ Erst seit den 2000ern können die Filme in der Filmwissenschaft als einheitliches Superheld:innengenre bezeichnet werden, da es inzwischen durch Wiederholung genug Filme mit Comicheld:innen gibt. Die Filmereihen SUPERMAN (1978, 1980, 1983, 1987) und BATMAN (1989, 1992, 1995, 1997) der Achtziger und Neunziger sind wichtige Präzedenzfälle, haben aber nicht ausgereicht, um sich von anderen Filmgenres abzuheben bzw. zu unterscheiden. Die Fülle an verschiedenen Superheld:innenfilmen macht es zu einem relativ kompakten Genre.¹⁴² Durch technologische Weiterentwicklungen wie CGI werden immer mehr Superheld:innengeschichten verwirklicht.¹⁴³ Das Genre ist gerade auf dem Höhepunkt, besonders eindeutig an den enormen kommerziellen Erfolgen der letzten Jahre zu erkennen. AVENGERS: ENDGAME (2019) steigt mit weltweiten Einnahmen von 2,7 Mrd. US-Dollar auf Platz zwei der höchsten Einspieleinnahmen aller Zeiten und SPIDER-MAN: NO WAY HOME (2021)

¹³⁸ Vgl. The Beat (2019): Women in Comics.

¹³⁹ Vgl. Cocca, C. (2016): Superwomen, S. 215f.

¹⁴⁰ Brown, J. A. (2017): The Modern Superhero in Film and Television, S. 2.

¹⁴¹ Vgl. ebd., S. 19ff., S. 63.

¹⁴² Vgl. ebd., S. 4.

¹⁴³ Vgl. Gibson, M./Huxley, D./Ormrod, J. (2015): Superhero and Identities, S. 7.

verdient sich mit 1,9 Mrd. US-Dollar den sechsten Platz auf der Liste. Insgesamt sind über dreißig Superheld:innenfilme mit Charakteren aus dem Medium Comic unter den Top 100 Einspielergebnissen aller Zeiten vertreten.¹⁴⁴ Zudem werden immer mehr Sequels, Reboots und neue Franchises produziert. Dazu bekommen Superheld:innen, die vorher nur Nebencharaktere gespielt haben, öfters einen eigenen Film oder eine eigene Serie. Aktuelle Beispiele hierfür sind das Franchise von Superheld *Doctor Strange* und die Fernsehserien *LOKI* (2021-), *WANDAVISION* (2021-), *HAWKEYE* (2021-) und *SHE-HULK: DIE ANWÄLTIN* (2022-).¹⁴⁵

„Superhero films became the biggest genre in Hollywood after 9/11.“¹⁴⁶ Die Terroranschläge vom 11. September 2001 werden als kultureller Wandel angesehen, besonders in Amerika. Filmkritiker:innen und Wissenschaftler:innen betonen, dass die Dominanz des Filmgenres der Superheld:innen eine direkte Folge der mit dem 11. September verbundenen Befürchtungen ist. Es existieren endlos viele Szenen in Superheld:innenfilmen, die den Horror von 9/11 suggerieren oder nachspielen. Brown verdeutlicht die Metapher dieser Szenen:

„The metaphor is not very complex: the cities may be different but they all represent New York, the heroes all represent a personification of the American spirit, and they always defeat the bad guys and save the city. There may be damage, the hero may be wounded, but at the end of the day the superhero and America are still standing.“¹⁴⁷

Die Superheld:innenfilme zeigen im traumatisierten Klima nach dem 11. September eine Wunschvorstellung, in der kostümierte Rächer die Stadt New York in letzter Sekunde vor Zerstörung durch Außenseiter retten. *Batman*, *Spider-Man*, *Captain America* und die *Avengers* retten alle eine Stadt oder den gesamten Planeten vor Aliens, Superschurken oder anderen Bösewichten. Es ist demnach kein Zufall, dass das Superheld:innengenre in Comics während des Zweiten Weltkrieges entstanden und nach 9/11 auf der Leinwand neu belebt worden ist. Das Hollywood-Kino als eine Art Traumfabrik produziert nach dem 11. September Superheld:innenfilme, die das frustrierte, enttäuschte und sogar düster gestimmte Publikum für ein paar Stunden in eine audiovisuelle Fantasie führen. Die Superheld:innen weisen zudem eine beruhigende Nostalgie einer einfacheren Zeit auf, wo die Guten leicht zu erkennen sind und die Bösen immer besiegt werden. Nachdem der fundamentale Glaube von Amerikas Überlegenheit und Unverletzbarkeit durch 9/11

¹⁴⁴ Vgl. The Numbers (2022): All Time Worldwide Box Office.

¹⁴⁵ Vgl. Brown, J. A. (2017): The Modern Superhero in Film and Television, S. 1f.

¹⁴⁶ Gibson, M./Huxley, D./Ormrod, J. (2015): Superhero and Identities, S. 2.

¹⁴⁷ Brown, J. A. (2017): The Modern Superhero in Film and Television, S. 66.

erschüttert worden sei, finde eine Remaskulinisierung einer ganzen Nation statt, die Brown zufolge in den Filmen abgebildet werde:

„In response to the cultural anxieties and fears of a weakened, vulnerable America caused by 9/11 (and continued concerns about dominant white masculinity being ‘in crisis’ due to racial, gendered and sexual politics), superhero films have presented new hypermasculine white male bodies capable of protecting the nation.“¹⁴⁸

Die Körper der männlichen Helden zeigen ihre physische und charakterliche Stärke durch ihre Muskulinität. Der Körper und die Taten der weißen männlichen Superhelden stellen auch die kulturelle Stabilität wieder her. Sie bringen die hegemoniale Männlichkeit in eine Machtposition zurück und lassen keine anderen Männlichkeitsbilder zu. Bspw. tragen *Superman*, *Captain America* und *Thor* bunte Kostüme, die die Maskulinität durch das Zeigen der Muskeln der Schauspieler unterstützen. Wenn männliche Superhelden einen Ganzkörperanzug tragen, dann werden die Bauchmuskeln in den Anzug integriert. Bei *Batman* sind diese im Stoff verarbeitet und *Iron Mans* Anzug sieht aus wie eine stählerne Skulptur eines Bodybuilders. Die Hypermaskulinität ist in den Superheld:innenfilmen stärker als in den 1980er Actionfilmen, da die männlichen Superhelden hier nicht nur kugelsicher oder unmenschlich stark erscheinen, sondern es in vielen Fällen auch sind.¹⁴⁹ Brown verweist auf den Zusammenhang: „An easy parallel can be drawn between the dominant 1980s action films that recontextualized the Vietnam War and the contemporary superhero films that do the same for 9/11.“¹⁵⁰ Muskulöse Actionhelden sind typisiert durch Performer wie Arnold Schwarzenegger, Sylvester Stallone und Bruce Willis und sind durch Chris Evans' *Captain America*, Chris Hemsworths *Thor* und Robert Downey Juniors *Iron Man* ersetzt worden.¹⁵¹ Der Körper unterstützt die Härte sowie die Maskulinität der männlichen Helden. Die Transformation des Körpers ist ein Ritual in männlichen Superheldengeschichten und präsentiert die Maskulinisierung. „The shift from ‚less-than-ordinary‘ to ‚extraordinary‘ masculinity is literally and symbolically written onto the hero's body.“¹⁵² Daher konzentrieren sich viele der neueren Filme auf die jeweiligen Ursprungsgeschichten der Superheld:innen. Bei vielen männlichen Superhelden gibt es eine Verwandlung vom Schwächling zum Helden, die durch seine Körperv Veränderung dargestellt wird. Erst mit dem Körper eines männlichen Superhelden können die Superkräfte eingesetzt werden. *Spider-Man* wird bspw. vom Teenager zum Mann und bewundert seine neuen Muskeln im Spiegel. Auch die männlichen Schauspieler hinter den Figuren müssen für ihre Rollen trainieren, wovon

¹⁴⁸ Ebd., S. 66.

¹⁴⁹ Vgl. ebd., S. 66ff.

¹⁵⁰ Ebd., S. 70.

¹⁵¹ Vgl. ebd., S. 70.

¹⁵² Ebd., S. 39.

stets Vorher-Nachher-Bilder in den Medien kursieren. Fitness-Magazine sprechen dann von einem superheroischen Körper wie z.B. bei Chris Hemsworth, der mit der Überschrift „Chris Hemsworth, How He Became The Warrior-God Thor“ im Jahr 2011 in der *Men's Health* auf dem Titelbild landet. Schauspieler wie Hemsworth spiegeln die heroische Statur wider und werden gleichzeitig zu Sexsymbolen. Das zeigt insgesamt, wie wichtig auch die äußere Erscheinung des männlichen Superhelden ist.¹⁵³ Zwanzig Jahre nach den Terroranschlägen liegt der Fokus in den Superheld:innenfilmen nicht mehr auf der starken Remaskulinisierung des 11. Septembers. Das Genre betritt den sogenannten ‚post-post-911 cycle‘, den Schatten der 9/11-Ereignisse. Im Superheld:innengenre wird dieser narrative neue Abschnitt mit dem Film *THE RETURN OF THE FIRST AVENGER* im Jahr 2014 eingeleitet. Es wird das Misstrauen gegenüber der Regierung sowie ein allgemeines Klima der Paranoia innerhalb der heutigen jungen Generation thematisiert. Auch werden Superheld:innen in ihren Geschichten jetzt nicht nur als Held:innen, sondern auch als mögliche Gefahr angesehen.¹⁵⁴

Moderne Superheld:innen enthüllen und bestärken die eingeschränkten Geschlechternormen wie Mann und Frau auszusehen und sich zu verhalten haben. Durch Hollywood-Filme, die an eine breite Masse weltweit gerichtet sind, sind sie Vorbilder für Jung und Alt geworden und können wiederum die Genderidentitätsrollen im echten Leben beeinflussen.¹⁵⁵ Im Vergleich zu den männlichen sind nur wenige weibliche Superhelden in den Hauptrollen im Filmgenre zu finden. Das finanzielle Scheitern der Filme *CATWOMAN* (2004) mit 82,1 Mio. US-Dollar Einnahmen und *ELEKTRA* (2005) mit nur 56,8 Mio. US-Dollar Einnahmen ist eine mögliche Ursache für die einschränkende Entwicklung der Superheldinnen.¹⁵⁶ Cocca bekräftigt diese These: „At the end of the day for these companies, it's about money.“¹⁵⁷ Halle Berry charakterisiert die Superheldin *Catwoman*, welche einen schwarzen Domina-Lederanzug, roten Lippenstift und eine Maske mit Katzenohren trägt. Durch ihr Femme fatale-ähnliches Auftreten und ihre katzenartigen Posen verkörpert sie exemplarisch das gefährliche ‚Bad Girl‘.¹⁵⁸ Diese Hypersexualisierung wird noch durch CGI erhärtet. In anderen Filmen wie z.B. in *SPIDER-MAN* (2002) werden die Effekte genutzt, um seine heroischen Fähigkeiten zu unterstützen und ihn durch die Stadt schwingen zu lassen. Bei dem *Catwoman*-Film wirkt die Figur durch die 3-D-Computergrafik noch katzenartiger und erotischer. Der

¹⁵³ Vgl. ebd., S. 43ff.

¹⁵⁴ Gilmore, J. N. (2015): *A Eulogy of the Urban Superhero*, S. 54.

¹⁵⁵ Vgl. Brown, J. A. (2017): *The Modern Superhero in Film and Television*, S. 37.

¹⁵⁶ Vgl. <https://www.the-numbers.com/box-office-records/worldwide/all-movies/creative-types/super-hero>.

¹⁵⁷ Cocca, C. (2016): *Superwomen*, S. 217.

¹⁵⁸ Vgl. Gray II, R. J. (2011): *Vivacious Vixens and Scintillating Super Hotties*, S. 86.

Fokus der Technik ist stark vom männlichen Blick bestimmt.¹⁵⁹ Auch Jennifer Garners *Elektra* strahlt in ihrem rotem Lederkostüm mit Korsett und phallischen Waffen eine sexy und gefährliche Natur aus. Die beiden Superheldinnenfilme zeigen, dass die Balance zwischen ihren Superkräften und ihrer Sexualität nicht gehalten werden konnte. Diese sei nach Filmregisseur Richard Gray aber notwendig, damit die weiblichen Figuren nicht ausschließlich objektifiziert und hypersexualisiert werden. Hinzu kommt auch, dass zu mächtige und zu muskulöse Superheldinnen männliche Zuschauer vertreiben können, da Macht und Stärke männlich konnotiert werden und sie somit nicht mehr dem typischen Frauenbild und dem männlichen Blick entsprechen.¹⁶⁰ Die Schwierigkeit bei der Etablierung weiblicher Superhelden wird an diesen beiden Beispielen deutlich. Je größer das Genre jedoch geworden ist, desto mehr weibliche Superhelden sind als Gehilfin oder Liebesinteresse aufgetaucht. Der massive Erfolg von Actionheldinnen wie *Katniss Everdeen* in der DIE TRIBUTE VON PANEM-Filmreihe (2012, 2013, 2014, 2015) und *Beatrice ‚Tris‘ Prior* in der Filmserie DIE BESTIMMUNG (2014, 2015, 2016) zeigt, wie sehr *Marvel Studios* und *DC Films* mit der Repräsentation von weiblichen Superhelden in Solo-Filmen hinterher hängen. *Katniss* und *Tris* sind nicht nur weibliche Heldinnen, sondern Revolutionshelden, die nicht über das Geschlecht bestimmt werden. Sie definieren die weibliche Repräsentation in Actionfilmen für dieses Jahrtausend neu, indem sie keine sexuellen Wesen sind, sondern Schönheit durch physische und mentale Stärke ersetzen. Sie sind demnach erfolgreiche Produkte der feministischen Bewegungen.¹⁶¹ Weibliche Heroen aus Comics im Medium Film auch als Hauptfigur abzubilden, wird besonders für die berühmteste Superheldin *Wonder Woman* von Hardcore-Fans gefordert: „Why Don’t We Have A Wonder Woman Movie?“. ¹⁶² Der *DC*-Film *WONDER WOMAN* aus dem Jahr 2017 ist seit *Elektra* der erste Superheld:innenfilm mit einem weiblichen Hauptprotagonisten. Hier wird bei *DC Films* erstmals von einer Frau Regie geführt. Dem Film gelingt mit durchweg positiven Kritiken und gewaltigem kommerziellen Erfolg, einem Einspielergebnis von 822 Mio. US-Dollar und Platz 86 der 100 besten Einspielergebnisse weltweit ein Durchbruch für nachfolgende weibliche Superhelden auf der Leinwand. Die Filmfigur *Wonder Woman* bekommt drei Jahre später einen zweiten Film *WONDER WOMAN 1984* (2020). *Marvel Studios* zieht 2019 mit dem Film *CAPTAIN MARVEL* nach, wobei auch das erste Mal eine Filmmacherin Co-Regie führt. Der *Marvel*-Film spielt sogar Einnahmen in Höhe von 1,1 Mrd. US-Dollar ein und belegt Platz 27 der besten Einspielergebnisse aller Zeiten.¹⁶³ Diese Superheldin soll im

¹⁵⁹ Vgl. Brown, J. A. (2015): Beyond Bombshells, S. 238f.

¹⁶⁰ Vgl. Gray II, R. J. (2011): Vivacious Vixens and Scintillating Super Hotties, S. 87f.

¹⁶¹ Vgl. Brown, J. A. (2015): Beyond Bombshells, S. 172ff.

¹⁶² Movie News and Discussion (2013): Why Don’t We Have A Wonder Woman Movie?

¹⁶³ Vgl. The Numbers (2022): All Time Worldwide Box Office.

Jahr 2023 auch den zweiten Solo-Film CAPTAIN MARVEL 2: THE MARVELS bekommen. Die Antiheldinnenfigur *Harley Quinn* aus dem DCEU besetzt im Jahr 2020 neben anderen weiblichen Nebendarstellern in BIRDS OF PREY: THE EMANCIPATION OF HARLEY QUINN erstmals eine Hauptrolle und die Figur *Black Widow* bekommt im Jahr 2021 nach über elf Jahren an der Seite männlicher Superhelden endlich einen eigenen Film.¹⁶⁴ Bei BLACK WIDOW wird erstmals ein *Marvel*-Film von einer Frau allein in der Regie umgesetzt. Insgesamt sind es aber nur vier Superheldinnen mit Solo-Filmen, die seit dem Jahr 2005 produziert worden sind. Auffällig ist bei den weiblichen Superheldenfilmen, dass außer *Captain Marvel* alle weiblichen Figuren sich erst in der Gruppe als Nebencharaktere und als einzige Superheldin beweisen mussten. *Wonder Woman*, welche auch Teil der *Justice League* ist, ist zuvor in BATMAN VS SUPERMAN (2016), *Harley Quinn* in SUICIDE SQUAD (2016) und *Black Widow* in diversen *Avengers*-Filmen vorgekommen. Im Vergleich zu den weiblichen Superhelden sind in der gleichen Zeit bei den männlichen Solo-Filmen 16 verschiedene männliche Charaktere auf die Leinwand gebracht worden. Viele von den männlichen Superhelden haben zudem mehrere Solo-Filme bekommen oder der Charakter ist neu aufgelegt worden. Es gibt z.B. acht *Spider-Man*-Filme mit insgesamt drei verschiedenen *Spiderman*-Schauspielern und neuinterpretierten Ursprungsgeschichten.¹⁶⁵ Ausgenommen bei den Solo-Filmen sind die zahlreichen weiteren Auftritte der Charaktere in den Team-Up-Filmen und den eigenen TV-Serien.

Die weitergeführte bzw. wiederbelebte Hypermaskulinität und Hypersexualität der modernen Superheld:innen führe laut Brown zu einer Genre-Ausrichtung, die die traditionellen maskulinen Werte stärke: „[...] the modern superhero movie is grounded in a very conventional understanding of gender roles“.¹⁶⁶ Das liegt allgemein daran, dass die Ursprungsgeschichten, die als Zentrum der Filme fungieren, auf denen der Comics basieren, die in den 1940er, 1950er und 1960er Jahren erschaffen worden sind. Außerdem haben die Auswirkungen des 11. Septembers eine Festigung der traditionellen Geschlechterrollen bewirkt.

„Dominant groups have been telling not only their own stories but the stories of those whom they have marginalized as well: whites telling the stories of people of color, men telling stories of women, heterosexuals telling stories of queers, nondisabled people telling stories of disabled people.“¹⁶⁷

¹⁶⁴ Vgl. The Numbers (2022): All Time Worldwide Box Office for Super Hero Movies.

¹⁶⁵ Vgl. Brown, J. A. (2017): The Modern Superhero in Film and Television, S. 51.

¹⁶⁶ Ebd., S. 39.

¹⁶⁷ Cocca, C. (2016): Superwomen, S. 5.

Ein Problem ist nicht nur die Unterrepräsentation, sondern auch die klassische Stereotypisierung von nicht-weißen und nicht-männlichen Charakteren. Die Erzählweise kommt nicht von der objektifizierten Gruppe, sondern ist auf sie gerichtet. Empathie und Authentizität können dann fehlen, was für diese Gruppen verletzend sein kann.¹⁶⁸ Frauen und Nicht-Weiße müssen sich oft mit den weißen männlichen Protagonisten identifizieren, denn bis zum Jahr 2018 sind fast 70% der Charaktere im *MCU* und *DCEU* weiße Männer.¹⁶⁹ Ein Teil des Problems ist der niedrige Prozentsatz weiblicher Schöpfer und Führungskräfte sowie der niedrige Prozentsatz nicht-weißer Schöpfer:innen, die an der Erstellung fiktionaler Medien beteiligt sind. Weibliche Drehbuchautoren oder Führungskräfte besetzen statistisch nachweisbar mehr weibliche Schauspieler und auch nicht-weiße Regisseur:innen setzen mehr nicht-weiße Schauspieler:innen im Film ein.¹⁷⁰ Besonders Hauptrollen werden vergleichsweise selten an Nicht-Weiße vergeben. Brown verdeutlicht: „[...] movie characters of color were routinely cast as foreign villains or sidekick/helpers“¹⁷¹. Der Film *BLACK PANTHER* (2018) aus dem *MCU* vom afroamerikanischen Regisseur Ryan Coogler und der kommende *CYBORG* (2023) aus dem *DECU* zeichnen einen monumentalen Schritt für die Repräsentation von Afroamerikanern in beiden Filmuniversen, welcher aber erst nach viel öffentlicher Nachfrage, Druck und Beschwerden erreicht worden ist. Die späte Einführung von männlichen schwarzen Superhelden als Hauptfiguren spiegelt die Comicgeschichte wider, wo *Marvel Comics* und *DC Comics* auch erst in den 1970ern angefangen haben, schwarze Superheld:innen zu integrieren.¹⁷² Mit *SHANG-CHI AND THE LEGEND OF THE TEN RINGS* (2021) vom amerikanisch-chinesischen Regisseur Destin Daniel Cretton wird ebenfalls erst vor Kurzem die erste männliche asiatisch-amerikanische Superheldenfigur in das *MCU* eingeführt und der oppositionelle Blick gestärkt. Die Entwicklung weiblicher schwarzer und anderer nicht-weißer Superhelden ist noch langsamer als die der männlichen, da sie eine noch kleinere Minderheit darstellen. *Storm* aus dem *X-Men*-Team gilt als berühmteste schwarze Superheldin, ist jedoch nicht berühmt genug für eine eigene Serie oder einen eigenen Film.¹⁷³ Nicht-weiße Frauen gelten als exotischer sexueller Anblick, die „exotic racial Others“.¹⁷⁴ Brown erklärt, dass die exotische Andere einer exzessiven Form der Sexualisierung ausgesetzt ist, die eine dehumanisierende, fast schon animalische, Stereotype darstellt. Das

¹⁶⁸ Vgl. ebd., S. 3ff.

¹⁶⁹ Vgl. Karim, A. (2018): The Marvel Cinematic Universe is 61% White.

¹⁷⁰ Smith, S./Choueiti, M./Pieper, K. (2014): Gender Bias Without Borders, S. 23ff.

¹⁷¹ Brown, J. A. (2017): The Modern Superhero in Film and Television, S. 71.

¹⁷² Vgl. ebd., S. 112.

¹⁷³ Vgl. Brown, J. A. (2015): Beyond Bombshells, S. 122 ff.

¹⁷⁴ Ebd. S. 120.

ermöglicht diesen ‚racial‘ Gruppen auch körperlicher, direkter und gewalttätiger zu sein.¹⁷⁵

Die allmähliche Aufnahme von weiblichen und nicht-weißen Superhelden ist ein Ausdruck dafür, dass sich das Genre zu entwickeln beginnt. Viele weibliche Superhelden sowie Superheld:innen mit Behinderungen und/oder von der Norm abweichenden Geschlechtsidentitäten, Ethnizitäten und ‚Races‘ haben bereits ihre eigenen Comicreihen. Wenn Film und Fernsehen der Entwicklung der Comicbücher folgen, habe das Genre laut Brown großes Potenzial eine Welt von Superheld:innen zu erschaffen, die die amerikanische Kultur wirklich reflektieren würde.¹⁷⁶

¹⁷⁵ Vgl. ebd. S. 112ff.

¹⁷⁶ Brown, J. A. (2017): The Modern Superhero in Film and Television, S. 130f.

3. Entwicklung der Figur *Black Widow*

In diesem Kapitel wird die Figur *Black Widow* analysiert und ihre Entwicklung von einer sexistischen Superheld:innenfigur zu einer feministischen Ikone ermittelt. Die zuvor erarbeiteten feministischen Filmtheorien bieten in Kombination mit den Gender- und Genretheorien sowie den Geschlechterbildern im Superheld:innenkosmos die Basis dieser Analyse.

Für Jens Eder ist die Figur nicht nur das Abbild des Menschen, „schließlich umfasst das Figurenspektrum auch andere Gestalten: Tiere, Monster, Götter, Geister, Außerirdische, Roboter, Computer, künstliche und magische Wesen.“¹⁷⁷ Vielmehr definiert der Filmanalytiker die Figur im Film folgenderweise: „Eine Figur ist ein wiedererkennbares fiktives Wesen mit einem Innenleben – genauer: mit der Fähigkeit zu mentaler Intentionalität.“¹⁷⁸ Die Figur muss demnach in der Lage sein, etwas zu fühlen oder wahrzunehmen. In seinem Kernmodell *Die Uhr der Figur* unterscheidet er zwischen den vier Dimensionen der Figur als Artefakt, der Figur als fiktives Wesen, der Figur als Symbol und der Figur als Symptom, die auch gemischt werden können. Die Kategorien Figur als fiktives Wesen und als Artefakt bilden die mentalen Figurenmodelle, die der Zuschauerschaft Informationen über die Figuren vermitteln und dadurch die Wahrnehmung sowie kognitiven und emotionalen Reaktionen lenken. Bei der Figur als fiktives Wesen werden zunächst die Eigenschaften der Figur *Black Widow* beschrieben. Dazu gehören ihre Persönlichkeit als Superheldin und Spionin, ihre Sozialität, unter anderem der soziale Status, also Beruf und Beziehungen, sowie ihre Körperlichkeit, welche die Gestalt und Kleidung einbeziehen. Dabei werden ihre Charakteristiken als Superheldin nach Coogans Definition von Mission, Superkräfte und Identität miteingeschlossen. Auf die Beziehungen wird detailliert in einem eigenen Kapitel eingegangen, da hier genauer die Blickkonstellationen sowie die gesamte Figurenkonstellation von *Black Widow* mit anderen Superheld:innenfiguren im Filmtext behandelt werden können. Bei der Figur als Artefakt werden die zentralen Darstellungsmittel im Film untersucht, die die Besetzung, Star Image und Performance der Darsteller sowie Kameraführung und Mise en Scène miteinschließen. Es wird demnach untersucht, wie die Figur inszeniert wird und welche Funktion dabei die Schauspielerin Scarlett Johansson hinter der Superheldin *Black Widow* erfüllt. Das Beleuchten der Akzentuierung des Körpers gibt zudem Aufschluss über *Black Widows* Handlungsfähigkeit sowie Passivität in der Filmhandlung. Die Figur als Symbol und die

¹⁷⁷ Eder, J. (2013): Die Figur im Film, S. 63.

¹⁷⁸ Ebd., S. 64.

Figur als Symptom bilden den gesellschaftlichen Kontext, welche zuletzt erforscht werden. Die Figur ist als Symbol Träger von Schlüssen auf weitere, indirekte Bedeutungen, die auch metaphorisch sein können. Die Figur als Symptom zu betrachten bedeutet, zu hinterfragen, welche Ziele Regisseur:innen, Autor:innen und Produzent:innen mit der Schaffung verfolgt haben und wie die Zuschauerschaft durch sie geprägt wird. Die Figur *Black Widow* wird also in einen sozio-kulturellen Kontext der aktuellen politischen Bewegungen gesetzt, wobei die Hintergründe sowie die Erschaffer:innen der Figur beleuchtet werden. Zudem soll der Einfluss von *Black Widows* Entwicklung auf das aktuelle Hollywood-Genre der Superheld:innen diskutiert werden.¹⁷⁹

Bei der Figurenanalyse von *Black Widow* müssen immer wieder ihre weiblichen und männlichen Superheldenfreunde mit unter die Lupe genommen werden, um ein genaueres Gesamtbild der Figur innerhalb des Genres ermitteln zu können. Die Entwicklung der Figur *Black Widow* wird nicht nur anhand der Filme *IRON MAN 2* (2010), *MARVEL'S THE AVENGERS* (2012), *THE RETURN OF THE FIRST AVENGER* (2014), *AVENGERS: AGE OF ULTRON* (2015), *THE FIRST AVENGER: CIVIL WAR* (2016), *AVENGERS: INFINITY WAR* (2018), *AVENGERS: ENDGAME* (2019) und *BLACK WIDOW* (2021) sowie der Filmschaffenden, der Schauspielerin und der Comicfigur analysiert, sondern es werden auch Kontextinhalte aus der außerfilmischen Wirklichkeit wie aktuelle feministische Diskurse mit einbezogen.

3.1 Russische Femme fatale und amerikanische Actionheldin

Im *MCU* lautet *Black Widows* bürgerlicher Name Natasha Romanoff/Romanov, sie ist in den *Marvel Comics*, wo sie das erste Mal im Jahr 1964 debütiert, teilweise auch unter ihrem Alias Natalia Alianovna Romanova bekannt. Die Figur Romanoff wird als Waisenkind in Stalingrad in Russland geboren und von einer Organisation namens *Roter Raum* aufgenommen, die sie zu einer russischen Spionin ausbildet. Der *Rote Raum* betreibt Menschenhandel, denn sie holen elternlose Mädchen im Kindesalter zu sich und bilden diese im sogenannten *Black Widow-Programm* zu tödlichen Waffen aus, weshalb sie anschließend *Black Widows* genannt werden.¹⁸⁰ Während des Programms erleiden die Mädchen eine Gehirnwäsche, deren Gedanken anschließend vom russischen General des *Roten Raums* Dreykov kontrolliert werden. Beim Abschluss der Ausbildung müssen sich die Frauen einer Hysterektomie unterziehen, damit mögliche Schwangerschaften nicht zum Problem bei Aufträgen werden.¹⁸¹ Ein üblicher Teil der

¹⁷⁹ Vgl. ebd., S. 168ff.

¹⁸⁰ Vgl. Marvel Database (2022): Natalia Romanoff (Earth-199999).

¹⁸¹ Vgl: Whedon, J. (2015): *Avengers: Age of Ultron*, TC: 1:05:43-1:08:40.

Hintergrundgeschichte und Motivation von Superheld:innenfiguren ist, dass ein oder beide Elternteile verstorben sind. Bekannte Beispiele sind die Eltern von *Batman* oder *Spider-Man*. Die Figur *Black Widow* wächst im Waisenhaus auf und lernt dort niemandem zu Vertrauen. Diese Verslossenheit wird zum Teil ihrer Persönlichkeit und passt zu ihrem Beruf als Geheimagentin. Die Wahl des Namens weckt Interesse, da der Nachname in Russland traditionell dem Geschlecht angepasst wird. Also wäre Romanova, die weibliche Form, der kulturell und linguistisch korrekte Nachname. Sie ist aber am bekanntesten unter den Namen Natasha Romanoff/Romanov, den männlichen Versionen des Nachnamens.¹⁸² Sie hat nicht geheiratet und ihr russischer Nachname in männlicher Form kann darauf hindeuten, dass sie als weibliche Person männliche Tendenzen hat. Ein Grund für die Wahl des Vornamens Natasha ist, dass die Figur die Seiten wechselt und vom russischen Geheimdienst KGB zum US-amerikanischen Geheimdienst *S.H.I.E.L.D.*, einer fiktiven Spionage-, Strafverfolgungs- und Anti-Terror-Agentur in der Welt der Superheld:innen, transzendiert. Dort wird ihr im Film *IRON MAN 2* vorgeschlagen, sich den *Avengers* anzuschließen. Der Vorname Natasha ist ein westliches Äquivalent für Natalia und unterstützt somit die Amerikanisierung der russischen Figur.¹⁸³ Im Punkt der Superheld:innenidentität unterscheidet sich *Black Widow* zu anderen Superheld:innen. Sie hat nicht im gleichen Maße wie andere Superheld:innen ein Alter Ego. Besonders nicht wie die klassischen Held:innen *Wonder Woman*, *Batman* und *Superman*. Bei anderen Superheld:innen ist es oft der Fall, dass die Persona geheim gehalten werden muss und die Menschheit den bürgerlichen Namen hinter der Superheld:innenfigur nicht kennt.¹⁸⁴ *Black Widow* hingegen ist sehr wohl bekannt als Natasha Romanoff und verheimlicht diesen Namen auch nicht. Die Figur hat keine Geheimnisse außer ihrer Vergangenheit und ihren verschiedenen Geheimidentitäten als Undercover-Agentin.

Ihr Arbeitsgebiet in der Spionage gilt traditionell als ein männerdominiertes Berufsfeld. Am bekanntesten ist in diesem Bereich das *James Bond*-Franchise. Seit dem ersten Film *JAMES BOND 007 JAGT DR. NO* (1962) bedient die Hauptfigur die klassische Männerrolle des gewalttätigen, hypermaskulinen Retters, wobei stets sehr stark objektifizierte Frauen, die sogenannten *Bond Girls*, abgebildet werden. Eine Frau in diesem Beruf zu sein, die den Männern gleichgestellt oder sogar besser darin ist, fordert die Stereotypisierung der Geschlechter heraus. Solch eine physisch gewalttätige Karriere auszuüben, gilt als untypisch für Frauen. Ihr Beruf bringt auch Parallelen zum

¹⁸² Vgl. Unbegaun, B. O. (1972): Russian Surnames, S. 613f.

¹⁸³ Vgl. Hedash, K. (2020): Natasha vs Natalia: What Marvel's Black Widow's Real Name Is.

¹⁸⁴ Vgl. Reynolds, R. (1992): Superheroes, S. 29.

Frauentypus der todbringenden Femme fatale. Besonders bei diesem Frauentypus wird die männliche Kastrationsangst auf die weibliche Form projiziert. Das Bild der Femme fatale geht bis auf die biblische Eva und den Sündenfall zurück. Sie führt den Mann in Versuchung und versagt damit der Menschheit das Paradies. Sie zeichnet sich durch ihre Physis, einer geheimnisvollen Schönheit, aus. Dazu gehören lange wilde Haare sowie verführerische Augen und Mund. Das stärksten Verführungsmittel stellen aber ihre offenbare Erotik und Freizügigkeit dar, welche durch ihre Kleidung und Stimme verstärkt werden können. Die weibliche Verführungsgestalt wird als androgynes Wesen konstruiert, denn sie schließt die männlich konnotierten Charaktereigenschaften wie Überlegenheit gegenüber Männern, Grausamkeit, Gefühlskälte, Freiheitsliebe, Bindungslosigkeit und Kinderlosigkeit in sich ein. Das bedeutet auch, dass sie steril ist und somit nach Beauvoirs Definition als das Andere marginalisiert und an den Rand der Gesellschaft gestellt wird.¹⁸⁵ Im Hollywood-Kino wird die russische Spionin zu einem Filmstereotyp. Seit der weiblichen Figur Tatiana Romanova im *James Bond*-Film *FROM RUSSIA WITH LOVE* (1963) wird das Motiv der russischen Agentin stark als exotisches Anderes fetischisiert, denn zu Zeiten des Kalten Krieges haben der amerikanische Geheimdienst CIA und der sowjetische KGB bei der Spionage auch verstärkt auf sexuelle Komponenten gesetzt. Frauen sind regelmäßig im Zusammenhang mit der sogenannten Honigfalle (*Honey Trap*) gezeigt worden. Bei der Methode der Honigfalle benutzt die Spionin Sex oder das Versprechen von Sex, um einen männlichen Spion oder eine andere männliche Person mit wichtigen Informationen anzulocken oder sogar zu töten.¹⁸⁶ Nach Brown verstärkte die Honigfalle beim männlichen Blick die Angst, dass weibliche Sexualität gefährlich und entmannend ist.¹⁸⁷ Auf einer privaten Mission in der Anfangsszene von *MARVEL'S THE AVENGERS* ist Romanoff an einen Stuhl gefesselt, während ihr drei Männer gegenüberstehen. Sie nutzt nicht nur ihr verführerisches Aussehen, sondern flirtet sogar mit den Feinden auf Russisch: „Du findest mich wirklich hübsch?“¹⁸⁸ Diese Szene macht deutlich, dass sie ihre Sexualität nutzt, um aus der Situation zu gelangen. Ihre primäre Superkraft scheint daher ihre Verführungskunst zu sein. *Black Widows* gefährliche verführerische und kalte Seite als tötende Agentin unterstreicht ihr Auftreten als russische Femme fatale und zeigt, dass ihre Sexualität an ihre Identität geknüpft ist.

Die Figur *Black Widow* unterscheidet sich auch in den Punkten der Mission und der Superkräfte von anderen Held:innen. In ihrer Ausbildung zur russischen Agentin erlernt

¹⁸⁵ Vgl. Bork, C. (1992): *Femme Fatale und Don Juan*, S. 7, S. 59ff.

¹⁸⁶ Vgl. Cooper, H.H.A. (1981): *Spychology*, S. 251ff.

¹⁸⁷ Brown, J. A. (2015): *Beyond Bombshells*, S. 61.

¹⁸⁸ Whedon, J. (2012): *Marvel's The Avengers*, TC: 0:13:02.

sie Multilingualismus sowie Hacking und wird zur Meisterin der Kampfkünste, der Akrobatik, des Attentats, der Manipulation sowie der Spionage. Doch sie besitzt keine übernatürlichen Kräfte wie typische Superheld:innen.¹⁸⁹ Die Superheld:innen nutzen ihre Fähigkeiten, um für die Gerechtigkeit zu kämpfen. Sogar *Batman*, der ebenfalls keine Superkräfte besitzt, will wegen des ungerechten Mordes an seinen Eltern die Welt beschützen und das Richtige tun. *Black Widow* hingegen hat durch ihre harte Kindheit als Waise und ihre grausame Ausbildung im *Roten Raum* nicht das Bedürfnis, die Welt zu retten. Der Grund, warum sie als Agentin für die Amerikaner arbeitet und an der Seite der *Avengers* kämpft, ist ihre Freude am Beruf. Was sie macht, macht sie auf eine unabhängige Weise, wie es eigentlich nur den männlichen Superhelden zusteht. Sie bleibt für so eine lange Zeit bei den *Avengers*, weil sie als eine Gleichgestellte gesehen wird, obwohl sie in Welt der Superheld:innen ohne Superkräfte gewöhnlich ist. Das symbolisiert ihre Stärke und Unabhängigkeit als Subjekt. Nach ihrem Ausstieg aus dem *Roten Raum* und dem Erkennen der Fehler auf ihrem bisherigen Weg, startet sie ein Nebengeschäft. In *BLACK WIDOW* erklärt die Figur: „Immer wenn ich am Posen war, habe ich versucht, etwas Gutes zu tun, um wieder gut zu machen, was wir für Schmerz und Leid verursacht haben, um mehr zu sein als nur ein Profi-Killer.“¹⁹⁰ Sie steckt die Honorare von Aufträgen in einen Entschädigungsfond für die Familien ihrer Opfer, welche durch sie in ihrem Dienst beim russischen Geheimdienst sterben mussten. Dabei achtet sie darauf, dass es kein Blutgeld ist, also keines, das durch weitere Bluttaten verdient worden ist. Zu ihrer Beschäftigung bei den *Avengers* motiviert sie jedoch die Zufriedenstellung und der Nervenkitzel ihres Berufes. Zudem werden die Andersartigkeit nach Beauvoir und die Abjektion nach Creed in der Figur im Laufe der Filme bestätigt. Ohne ihre leiblichen Eltern aufgewachsen und zu einer eiskalten Auftragsmörderin ausgebildet worden zu sein, macht sie in ihrer tragischen Vorgeschichte zur typischen Außenseiterin der Gesellschaft. Überdies wird ihr Grenzzustand zwischen Gut und Böse, zum einen als rettende amerikanische Superheldin und zum anderen als tötende russische Schurkin, deutlich. In *AVENGERS: ENDGAME* überwindet die Filmfigur *Black Widow* endgültig ihre Abjektion in Form ihres inneren Konflikts und stirbt den ultimativen Heldentod, indem sie sich für die Rettung der Welt selbst opfert. Auf ihrer letzten Mission mit den *Avengers*, den Seelenstein zu erhalten, erfahren sie und ihr bester Freund *Hawkeye*, dass eine Seele für den Verdienst des Steins eingetauscht werden muss. Beide Figuren sind bereit sich zu opfern. Romanoffs Sprung in den Tod begleicht nicht nur die vielen Tötungen in ihrer Vergangenheit, sondern bewahrt auch Clint Bartons

¹⁸⁹ Vgl. Marvel Database (2022): Natalia Romanoff (Earth-199999).

¹⁹⁰ Shortland, C. (2021): *Black Widow*, TC: 0:46:26-0:46:36.

Leben.¹⁹¹ Das spricht für eine Entwicklung von einer freudvollen Attentäterin zu einer wahren Heldin, denn im Mythos der Heldenreise wird über die Selbstopferung folgendes geschrieben: „Oder er stirbt tatsächlich und überwindet in seinem Sterben den Tod, weil er sein Leben bewusst für eine Sache, ein Ideal oder die Gemeinschaft aufgeopfert hat.“¹⁹² Daher kann die Figur *Black Widow* trotzdem als Superheldin betrachtet werden, auch wenn sich an ihr die typischen Charakteristiken der Mission, der Superkräfte und der Identität nach Coogan nicht erfüllen.

Der Name der *Black Widow* gibt mehr Aufschluss über ihre Persönlichkeit. Ihr Superheldinnenname *Black Widow* ist eine Referenz zu einer Bildsymbolik der Spinnen. Das ist nichts Neues, denn viele Superheld:innen wie der bekannte männliche Superheld *Spider-Man* weisen auch eine Spinnenmetaphorik auf. Ein Gegenstück zu *Spider-Man* gibt es bereits: *Spider-Girl*. *Black Widow* hat zwar die bildliche Spinnensymbolik, aber ihr ist nicht wie anderen weiblichen Superhelden die männliche Identität als gebrauchte Ausführung vorgegeben worden. Sie verfügt über ihre eigene einzigartige Identität ohne Referenzen, die von einem männlichen Gegenstück stammen wie z.B. *She-Hulk*, *Batwoman* und *Spider-Girl*. Im Gegensatz zu *Spider-Man* referenziert Romanoffs Name eine besonderen Spinnenart und ist auch hier Teil der Identität. *Black Widow* bedeutet ins Deutsche übersetzt Schwarze Witwe, welche eine tödliche Kugelspinne ist. Der Name ist kein Zufall, sondern spricht für die Kompetenz und tödliche Wirkung, die der Charakter mit sich bringt. Darüber hinaus ist die Schwarze Witwe dafür bekannt, dass die weibliche Spinne größer und stärker als die männliche ist. Der Biss des Weibchens ist im Gegensatz zu dem der Männchen tödlich für Menschen. Das Wort Witwe stammt hier vom bei dieser Gattung praktizierten sexuellen Kannibalismus, denn das Männchen fällt nach der Paarung unmittelbar dem Weibchen zum Opfer. Die männliche Spinne wird verspeist und die Kinder zieht das Weibchen allein groß.¹⁹³ Die Referenz zu Romanoff ist signifikant. Die Tiermetaphorik ist ein weiterer Verweis auf die *Femme fatale*, denn die Eigenschaften der Schwarzen Witwe werden auf *Black Widow* übertragen. Der Name unterstreicht, dass es in der Superheld:innenwelt kein männliches Gegenstück zu ihr gibt und dass sie den Männern überlegen ist. Genau wie die Spinne ist sie unabhängig und hat Schwierigkeiten, das andere Geschlecht als gleichgestellt anzusehen. Das kann auch an Romanoffs Vergangenheit liegen, da sie ähnlich wie *Wonder Woman*, die in einer matriarchalen Gesellschaft ohne leiblichen Vater aufgewachsen ist und sich so ihre Unabhängigkeit angeeignet hat, größtenteils nur mit Mädchen im *Roten Raum*

¹⁹¹ Vgl. Russo, A./Russo, J (2019): *Avengers: Endgame*, TC: 1:48:57-1:54:05.

¹⁹² Vogler, C. (1998): *Die Odyssee der Drehbuchschreiber, Romanautoren und Dramatiker*, S. 75.

¹⁹³ Vgl. Bellmann, H. (2011): *Der Kosmos Spinnenführer*, S. 74ff.

aufgewachsen ist. Hinzu kommt, dass die Verbindung zu einer tierischen Metaphorik, wie auch bei *Batman*, die Andersartigkeit im Charakter stärkt.¹⁹⁴

Abbildung 1: Black Widows physische Evolution in allen acht Filmen, 2010-2021



Quelle: In Anlehnung an Marvel Studios Community (2019): *Evolution of Black Widow*; Deviant Art (2021): *Natasha Romanoff/Black Widow (Black Suit)*.

Zu den klassischen Superheld:innen gehört auch ein Kostüm, wobei sich an Outfits aus den Comics orientiert wird. *Black Widow* trägt aber nicht wie viele ihrer weiblichen Kolleginnen das typische Badeanzugkostüm. Ihr Outfit ähnelt eher dem männlichen Standard, der eine Art Gymnastikanzug darstellt. Es ist ein schwarzer Einteiler mit

¹⁹⁴ Vgl. Bork, C. (1992): *Femme Fatale und Don Juan*, S. 61.

integrierten Waffenhalterungen an Hüfte, Handgelenken und Beinen. Sie trägt einen schwarzen Gürtel mit rotem Sanduhrenmuster. Das Superheld:innenoutfit wirkt zudem elastisch, was ihr mehr Freiheit in der Bewegung gibt und erneut männliche Elemente sowie Unabhängigkeit symbolisiert. Das Kostüm ist langärmlich und hat einen Reißverschluss vom Bauchnabel bis zum Hals. Darüber hinaus sitzt das Kostüm hauteng am Körper und lässt die Zuschauer:innen somit die Kurven des Charakters sehen, aber auch wo sich ihre Muskeln befinden. Bei der Filmfigur ist der Reißverschluss nicht wie bei der Comicvorlage bis zum Kinn hochgezogen, sondern gibt einen Einblick in ihr Dekolleté. Zudem trägt sie Stiefel mit Absatz, eine phallische Form, was nicht für eine Funktionalität und Sportlichkeit bei ihren Stunts spricht. „Black Widow’s sexy costume defined her independent way of life and reflected the new freedom that women were seeking in the 70’s. Black Widow was unquestionably sexy, but, as with everything else in her life, it was on her terms.“¹⁹⁵ Der einzige Grund für diese Steigerung der sexuellen Attraktivität von der Filmfigur *Black Widow* ist die voyeuristische Strategie nach Mulvey, um der männlichen Fantasie zu entsprechen. Ihr schwarzes Kostüm erinnert damit an eine Mischung aus denen von *Catwoman* und *Batman*. Das enganliegende Kostüm mit Ausschnitt und hohen Hacken unterstreicht zum einen wie bei *Catwoman* die Feminität und Hypersexualisierung. Zum anderen weist das Kostüm wie bei *Batman*

Abbildung 2: *Black Widow* im weißen Kostüm



Quelle: Deviant Art (2021): *Natasha Romanoff/Black Widow (White Suit)*.

realistische und praktische Funktionen durch die befestigten Waffen sowie den dehnbaren Stoff, welcher Bewegungsfreiraum bietet, auf. Außer den Waffen ändert sich von Film zu Film nichts Bedeutesendes an ihrem Kostüm. (Siehe Abb. 1) Auch in ihrem Solo-Film *BLACK WIDOW* wird der Anzug nicht großartig weiterentwickelt. Das kann daran liegen, dass die Handlung im Film zeitlich zwischen den Filmen *THE FIRST AVENGER: CIVIL WAR* aus dem Jahr 2016 und *AVENGERS: INFINITY WAR* aus dem Jahr 2018 stattfindet und Filmschaffende somit nicht viele Möglichkeiten für neue

¹⁹⁵ Madrid, M. (2009): *The Supergirls*, S. 156.

Innovationen am Kostüm gehabt haben. Jedoch bekommt die Figur das erste Mal flache Schuhe und die Farbe ihres klassischen Kampfoutfits wechselt einmal von schwarz zu weiß. Diese Farbe ist gewählt worden, weil sie im Solo-Film eine Mission in Schneelandschaften ausführt. (Siehe Abb. 2) Insgesamt liegt der Fokus bei ihrem Kostüm also etwas mehr auf Funktion anstelle von Optik.¹⁹⁶

Abbildung 3: *Black Widow* in Freizeitkleidung (I)



Quelle: Screenshot-Collage aus *THE RETURN OF THE FIRST AVENGER* (2014), TC: 0:54:50, TC: 1:15:08, TC: 2:05:26.

Abbildung 4: *Black Widow* in Freizeitkleidung (II)



Quelle: Screenshot aus *AVENGERS: ENDGAME* (2019), TC: 0:34:11.

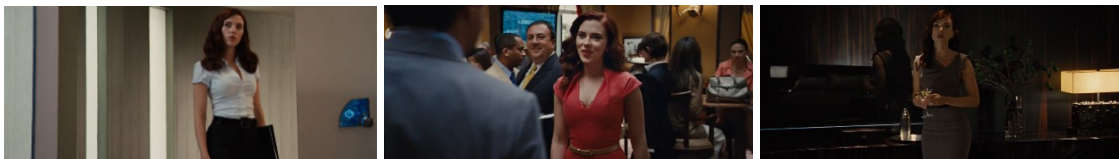
Die Figur *Black Widow* trägt ihr Kostüm mehr als Arbeitskleidung auf ihren Missionen, da sie nicht wie andere Superheld:innen zur zivilen Kleidung wechseln muss, weil der Unterschied zwischen ihrer Persona als Superheldin und ihrem zivilen Ich nicht sonderlich groß ist. Ihre zivile Kleidung ist als locker und sportlich zu bezeichnen, was ihre Persönlichkeit unterstreicht. Die private Kleidung besteht meist aus einem Pullover oder einer Lederjacke kombiniert mit Jeans und Stiefeln. Das erste Mal ist Romanoff in den Szenen von *THE RETURN OF THE FIRST AVENGER* in Zivilkleidung zu sehen. (Siehe Abb. 3) Erst in späteren Filmen wie *AVENGERS: ENDGAME* und *BLACK WIDOW* wird die Figur öfter ohne Kostüm gezeigt. (Siehe Abb. 4, Abb. 5) Zudem ist die Kleidung in gedeckten oder sehr dunklen Farben gehalten, was nochmal ihre männlichen Attribute in Individualität und Stil verdeutlicht.

¹⁹⁶ Vgl. Jefferson, D. (2021): *Black Widow* director Cate Shortland on her 'courtship' with Scarlett Johansson, landing a Marvel blockbuster — and making it her own.

Abbildung 5: *Black Widow* in Freizeitkleidung (III)

Quelle: Screenshot aus *BLACK WIDOW* (2021), TC: 0:33:38.

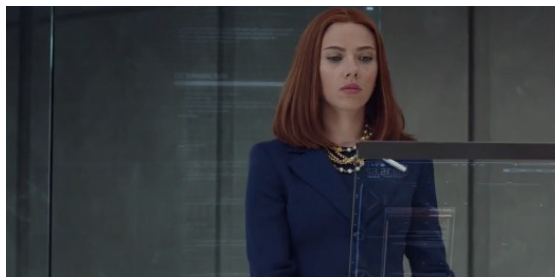
Sehr weibliche und erotische Kleidung trägt die Filmfigur *Black Widow* hauptsächlich auf ihren Missionen. Undercover trägt sie in *IRON MAN 2* mehrere figurbetonende Kleider oder Blusen im Business Look. (Siehe Abb. 6)

Abbildung 6: *Black Widow* in verschiedenen Undercover-Outfits

Quelle: Screenshot-Collage aus *IRON MAN 2* (2010), TC: 0:22:38, TC: 0:26:43, TC: 0:52:13.

Abbildung 7: *Black Widow* auf privater Mission in einem engen schwarzen Kleid

Quelle: Screenshot aus *MARVEL'S THE AVENGERS* (2012), TC: 0:12:19.

Abbildung 8: *Black Widow* auf Undercover-Mission im blauen Business-Kostüm

Quelle: Screenshot aus *THE RETURN OF THE FIRST AVENGER* (2014), TC: 1:45:48.

In *MARVEL'S THE AVENGERS* trägt sie bei einer privaten Mission in Russland ein schwarzes Kleid und eine Nylonstrumpfhose. (Siehe Abb. 7) In *THE RETURN OF THE FIRST AVENGER* trägt sie auf einer weiteren Mission ein blaues Business-Kostüm. (Siehe Abb. 8) Diese Maskerade ihrer Weiblichkeit nach Doane nutzt sie bewusst, um das männliche Geschlecht bei ihren Missionen zu ihrem Vorteil zu beeinflussen. Die Taktik der Verführung, auch als Performativität von Weiblichkeit nach Butler zu bezeichnen, verweist auch bei der Verkleidung auf ihre Charakteristiken als *Femme fatale*. Das

einziges Mal, dass die Figur solch weibliche Kleidung privat trägt, ist auf einer Party von Tony Stark mit den anderen *Avengers* im Film *AVENGERS: AGE OF ULTRON*. (Siehe Abb. 9)

Abbildung 9: Black Widow in einem Kleid auf Tony Starks Party



Quelle: Screenshot aus *AVENGERS: AGE OF ULTRON* (2015), TC: 0:25:45.

In *Abbildung 1* sind *Black Widows* verschiedene Waffen zu sehen, die sie in den Filmen benutzt. Sie hat immer andere Waffen in der Hand, z.B. Pistolen oder einen Nahkampfstab. Ihr Set an Waffen ist deutlich komplexer als das von der traditionellen *Wonder Woman* mit ihren zwei Waffen. Dazu hat sie ein großes Wissen über Kampfkünste sowie Verteidigungstaktiken und beherrscht mehrere Sprachen. Die meisten Waffen sind an ihrem Kostüm befestigt. Sie trägt ein Waffenarsenal um ihre Hüfte, welches Elektroschocker, Rauchbomben, Blendgranaten, Garotten und verschiedene Dolche beinhaltet. Weitere Schusswaffen sind an den Beinen befestigt und eine Art Armbänder aus Patronen, die Elektroschocke aussenden, umschließen beide Handgelenke. Manchmal hat sie auch einen Fallschirm oder andere Hilfsmittel dabei, das kommt immer auf ihre Mission an. Sie bereitet sich vor jedem Job vor und ist deswegen nicht an die eine Waffe gebunden wie *Wonder Woman* mit ihrem Schwert und Schild, *Captain America* mit seinem Schild, *Spider-Man* mit seinem Spinnennetz oder *Thor* mit seinem Hammer. Dieser Faktor ist eher ungewöhnlich für Superheld:innen, erinnert aber hier wieder an *Batman*, der auch zahlreiche Waffen und Gadgets besitzt und sich selbst für jede Mission ausrüstet. Das kann bei beiden daran liegen, dass *Black Widow* und *Batman* normal sterbliche Menschen ohne typische Superkräfte sind. Superheld:innen mit Superkräften besitzen die Anpassungsfähigkeit an unterschiedlichste Situationen und ihre Superkräfte sind ihre beständigste und wichtigste Waffe. Superheld:innen ohne diese Kräfte passen die Herangehensweise und Ausrüstung dem neuen Gegner an. *Black Widows* Waffen sind fast alle am Kostüm befestigt, damit sie schneller in Reichweite sind. Das Handgelenk mit den vielen

Patronen symbolisiert den Biss der Schwarzen Witwe, auch bekannt als *Widow's Bite*. Sie ist die beständigste Waffe von *Black Widow* und kommt in jedem Film zum Einsatz. Sie ist so designet, dass sie sie ohne vorheriges Loslösen direkt abfeuern und somit immer zuerst schießen kann.¹⁹⁷ Diese Waffe ist wieder eine Referenz zur Schwarzen Witwe und ihrer Vorgehensweise mit dem Stich der Spinne. Genau wie die Superkräfte die Persönlichkeit von Superheld:innen formen, so beeinflussen auch die Gadgets der Superheld:innen ohne Kräfte ihre Identität. Auch *Batman* spiegelt mit seinem Umhang und dem Sonarsystem den Fledermauscharakter wider. So ahmt auch *Black Widow* der Schwarzen Witwe nach, denn ihre heimlichen Waffen stellen den Stich und das Gift der Schwarzen Witwe dar. Ihre Waffen symbolisieren daher auch die Tiermetaphorik und verbildlichen die Figur der *Femme fatale*. Wird *Black Widows* Waffengebrauch im Hinblick auf die Genderdimension betrachtet, so werden die Schusswaffen, der Nahkampfstab und der *Widow's Bite* als phallische Waffen codiert. *Wonder Woman* ist bspw. auch mit phallischen Waffen wie Schwert und Schild ausgestattet. Die Herangehensweise in Romanoffs Job als Spionin und Agentin bei *S.H.I.E.L.D.* ist direkt und rücksichtslos. Ihre phallischen Waffen funktionieren in gleicher Weise, was wieder für einen eher maskulinen Kampfstil spricht.

Es fällt in *Abbildung 1* ebenso auf, dass sich neben dem Kostüm und den Waffen auch das Erscheinungsbild der Figur von Film zu Film ändert. Romanoff hat natürliches rotes Haar. Außer im Film *AVENGERS: INFINITY WAR*, wo sie plötzlich blond trägt. Das Herauswachsen der blonden Haarfarbe ist dann noch in *AVENGERS: ENDGAME* in den Spitzen des Haares zu erkennen. Der Grund für das Wechseln der Haarfarbe ist derselbe wie der bei *Captain Americas* Vollbart. Aufgrund der Konflikte untereinander und mit der Regierung in *THE FIRST AVENGER: CIVIL WAR* leben viele Superheld:innen im Untergrund und ändern deswegen ihr Aussehen. Zudem fällt auf, dass *Black Widows* Filmfigur ihr Haar bei ihrem ersten Auftritt lang, offen und lockig trägt. Langes und lockiges Haar ist für eine Agentin jedoch unpraktisch, da die Gefahr besteht, dass diese der Protagonistin im Kampf lästig ins Gesicht fallen. Dieser Haarschnitt verweist auf ein feminines Attribut der Superheldin, die damit ihr schönes und wildes Aussehen unterstreicht. Es passt zum Bild der *Femme fatale* und bedient gleichzeitig den männlichen Blick. Danach wird der Figur auch kürzeres Haar verpasst, welches sie aber trotzdem stets offen trägt. Erst in den letzten Filmen *AVENGERS: ENDGAME* und *BLACK WIDOW* ist wahrzunehmen, dass ihre Haare zu einem Zopf geflochten werden. Zusammengebundene Haare sind beim Kämpfen wesentlich funktioneller.

¹⁹⁷ Vgl. Marvel Database (2022): Natalia Romanoff (Earth-199999).

Die Farbe Rot im Haar symbolisiert unter anderem Krieg, Blut, Gefahr und Mut, was alles zu der Identität und Hintergrundgeschichte der Figur passt.¹⁹⁸ Außerdem sind die roten Haare ihre Erkennungsmarke, mit der sie in der Masse mehr auffällt. Normalerweise fallen die Superheld:innen durch bunte Kostüme auf. So tragen auch ihre männlichen Kollegen der *Avengers* farblich kräftige Kleidung. *Iron Man* ist in einem rot-goldenen Anzug, *Spider-Man* und *Captain America* in einem rot-blauen Anzug zu betrachten. *Thor* trägt einen roten Umhang und *Hulks* Hautfarbe ist grün. Der Einzige, der neben ihr keine Farbe trägt, ist die Figur *Hawkeye*. *Hawkeyes* und *Black Widows* Kleidung ist immer schwarz, weil sie als Agent:innen für *S.H.I.E.L.D.* nicht auffallen dürfen und ihre Outfits als eine Art Tarnkleidung dienen. Schwarz symbolisiert passend zum Beruf den Tod.¹⁹⁹ Comickünstler Scott McCloud analysiert die Bedeutung der Farben der Superheld:innen. Er behauptet, dass das Kostüm und seine Farbe ikonisch auf die Identität der Superheld:innen verweisen. Dies brenne sich laut McCloud in die Köpfe der Leserschaft ein und ist so auch auf die Zuschauerschaft übertragbar.²⁰⁰ Es ist zu erkennen, dass die schwarze Kleidung und ihr rotes Haar zu ihrem weiblichen Heldinnennamen *Black Widow* passen und somit nicht zufällig ausgewählt worden sind. Denn auch die Schwarze Witwe ist komplett schwarz, abgesehen von dem roten Fleck in Form einer Sanduhr auf dem Rücken. Das spiegelt sich auch in Romanoffs roter Gürtelschnalle, die auch in Form einer Sanduhr erscheint, wider. Die Gürtelschnalle ist jedoch nicht in allen Filmen rot, in einigen ist sie schwarz abgebildet. (Siehe Abb. 1) *Black Widows* Figur wird nach dieser Farbsymbolik nicht nur mit einer tödlichen Spinne, sondern auch mit Blut und Gefahr in Verbindung gebracht.

Der Körperbau von *Black Widow* wird in den Comics je nach Comiczeichner:in und dessen Stil unterschiedlich dargestellt. In den Filmen wird die Superheldin von Scarlett Johansson verkörpert, somit ist der Körperbau von *Black Widow* durch den der Schauspielerin vorgegeben. Da *Black Widow* keine Superkräfte hat, muss die Figur die Zuschauerschaft körperlich auch nicht von sich als Supermensch überzeugen, wie es bei *Superman* oder *Wonder Woman* der Fall ist. Diese sind unmenschlich stark und können schwere Gegenstände hochheben, was sich auch in ihrer Muskulinität widerspiegelt. Für ihren Job als Agentin und das Ausüben verschiedener Kampfkünste, muss *Black Widow* sportlich und agil sein. Das bedeutet, dass die Figur keine unrealistische Körperlichkeit vorweisen muss. Trotzdem wird die Superheldin allein schon durch die Wahl der Schauspielerin sexualisiert, denn Scarlett Johansson trägt den

¹⁹⁸ Vgl. Riedel, I. (1983): Farben, S. 16ff.

¹⁹⁹ Vgl. ebd. S. 156ff.

²⁰⁰ Vgl. McCloud, S. (1993): Comics richtig lesen, S. 188.

zweifachen Titel der *Sexiest Woman Alive*. Sie bringt sehr feminine körperliche Attribute durch die sogenannte Sanduhrenfigur mit. Die Medien überschlagen sich bezüglich ihres Körpers mit Schlagzeilen wie „Scarlett Johansson has the world's most perfect body“ oder „She really IS the ideal woman! Scarlett Johansson beats Kim Kardashian to be named 'physically perfect' as her body is closest to Ancient Greeks' Golden Ratio“.²⁰¹ Durch Johanssons schlanke Figur und Sportlichkeit bringt sie aber auch die Funktionalität mit, die bei der Spionin benötigt wird. Der Körper ist somit sowohl auf Funktionalität, welche für das Bestehen der weiblichen Figur im männlich zentrierten Genre nötig ist, als auch auf die visuelle Repräsentation, die den männlichen Blick bedient, ausgerichtet. Es entsteht daher eine Hypersexualisierung durch die Kombination von Johanssons Kurven mit ihrem körperbetonenden Anzug einschließlich Ausschnitt, offenen langen Haare und hohen Schuhen. Aufgrund ihres männlichen Berufes sowie ihrer männlichen Charaktereigenschaften wird die Figur ähnlich wie bei den weiblichen Actionhelden nach Tasker hypersexualisiert, damit jegliche Anzeichen der Maskulinisierung beseitigt werden. Das zeigt, dass der Unterschied zwischen dem Körper eines weiblichen Superhelden, der auf realistische Art und Weise heroische Taten ausübt und der letztendlichen Präsentation in den Filmen, enorm groß ist.

Black Widows Wesen, Aussehen und Physis werden demnach durch die Bedeutung ihres Namens unterstrichen, denn die Tiermetaphorik der Schwarzen Witwe spiegelt sich in allen Elementen der Figur als fiktives Wesen wider. Diese Symboliken, angelehnt an die Schwarze Witwe und ihre Jobauswahl, verdeutlichen ihre Charaktereigenschaften. Es wird ihr der männliche Nachname zugeordnet, das Bild der Schwarzen Witwe symbolisiert ihre Überlegenheit gegenüber dem anderen Geschlecht und die Freude an einem Job, welcher durch Einsatz von phallischen Waffen Gewalt und Tötung beinhaltet, legt nahe, dass der Charakter dem Typus der Femme fatale gleicht. Die Figur besitzt diese maskulinen Züge, um in der männlichen Superheldenwelt zu bestehen. Die femininen Bestandteile ihrer Gestalt werden aber auch hypersexualisiert, damit sie trotzdem noch dem männlichen Blick entspricht. Sie weist somit durch Praktikabilität und Sexualisierung eine Dualität auf. Die Figur *Black Widow* als androgynes Wesen nach Clover und Tasker verkörpert nicht die typischen Merkmale eines weiblichen Superhelden. Die Heldinnenfigur zeigt nach Butlers Theorie die Instabilität der Geschlechternormen auf. Sie fordert als Frau die Erwartungen an die Weiblichkeitsideale heraus, bringt die Geschlechteridentitäten ins Wanken und erschafft

²⁰¹ Vgl. Stelio, N. (2015): Scarlett Johansson has the world's most perfect body; Barns, S. (2015): She really IS the ideal woman!

somit eine Vervielfältigung der weiblichen Identität innerhalb des binären Superheld:innensystems. In den Punkten Mission, Superkräfte und Identität unterscheidet sie sich ebenso vom traditionellen Superheld:innentypus und verleiht dem Charakter somit eine einzigartige Identität. Die Welt zu retten ist nicht ihre primäre Mission, sondern die Berichtigung von Fehlern der Vergangenheit. Zudem hat sie weder übernatürliche Kräfte noch eine geheime Identität. Sie wird als eine verführerische russische Undercover-Schurkin bekannt, doch nach dem Wechsel von KGB zu *S.H.I.E.L.D.* und den *Avengers* entwickelt sie sich zu einer wahren selbstaufopfernden Heldin.

3.2 Akzentuierung des Körpers von Scarlett Johansson

Scarlett Johansson ist in New York geboren, hat aber europäische Wurzeln. Die ihrer Mutter liegen in Polen und ihre Vaterseite weist eine osteuropäisch-jüdische, dänische sowie schwedische Abstammung auf. Johansson besitzt daher auch neben der amerikanischen eine dänische Staatsbürgerschaft. Ihre osteuropäische Herkunft bringt Attribute mit sich, die als eine Andersartigkeit definiert werden können. Die Karriere von Johansson beginnt früh, denn ihr Debüt gibt sie schon im Alter von zehn Jahren im Film *NORTH* (1994). Danach hat sie immer wieder Schauspielrollen in Independent-Filmen. Der Hollywood-Durchbruch gelingt ihr in den frühen 2000ern mit dem Film *LOST IN TRANSLATION* (2003), wofür sie von der BAFTA als weibliche Hauptrolle preisgekrönt wird.²⁰²

„For Johansson, her sex symbol text derives from a combination of sources: her on-screen roles as alluring but unobtainable object of desire; her modelling and brand endorsement work for the likes of Dolce & Gabbana; her noted physiology: green eyes, blonde hair, curvaceous body, distinctive lips, 'luminescent skin,' throaty voice; her retro-star appeal; and the continual centring of her sex appeal within critical discourse. All of these combine to align Johansson's star image first and foremost with her physicality and heteronormative sexualised desirability.“²⁰³

Es sind mehrere Faktoren, die das Stardom von Johanssons Körperlichkeit sowie Begehrlichkeit verknüpfen und somit ihr sexy Image prägen. Neben ihrer Schauspielerei ist sie außerfilmisch als Model tätig und ihre physiologischen Eigenschaften wie blonde Haare und ein kurvenreicher Körper erinnern zum einen an die Erscheinung weißer Sex-Ikonen der 1950er wie Marilyn Monroe, zum anderen erinnern aber auch die markanten Lippen und die raue Stimme an Elemente des Archetypus der *Femme fatale*, welche diese Eigenschaften zur Verführung benutzt. Dieses Image des heteronormativen Sexsymbols wird durch ihre verschiedenen Schauspielrollen noch verstärkt. Ihre Rollen

²⁰² Vgl. Stevens, K./Loreck, J./Monaghan, W. (2019): Why Scarlett Johansson? S. 5ff.

²⁰³ Ebd. S. 8.

bis zur Figur *Black Widow* entsprechen immer dem männlichen Blick, indem sie als Objekt der Begierde und in der Position des Angesehen-Werdens dargestellt wird. Sie wird zum Mittelpunkt der drei Blicke Mulveys, dem der anderen Figuren, dem der Kamera und dem der Zuschauerschaft.

Abbildung 10: Scarlett Johannsons Androiden-Figur betrachtet ihren nackten Körper



Quelle: Screenshot aus *UNDER THE SKIN* (2013), TC: 1:18:12.

Abbildung 11: Scarlett Johannsons Cyborg-Figur in einem hautfarbenen Anzug



Quelle: Screenshot aus *GHOST IN THE SHELL* (2017), TC: 0:13:31.

Sie verkörpert in romantischen Dramen wie *MATCH POINT* (2005) oder Mystery-Filmen wie *PRESTIGE* (2006) die sexuelle Muse. In Science-Fiction-Filmen wie *UNDER THE SKIN* (2013), *LUCY* (2014) und *GHOST IN THE SHELL* (2017) stellt Scarlett Johansson den posthumanen perfekten Körper dar. Sie ist ein Cyborg bzw. ein kognitiv verbesserter Mensch, wobei sie oft im Laufe des Films komplett nackt oder in einem Körperanzug, der dem einer nackten Frau gleicht, gezeigt wird. (Siehe Abb. 10, Abb. 11) Doane unterstreicht, dass die fetischistische Darstellung des nackten weiblichen Körpers im vollen Blickfeld für eine Vermännlichung der Zuschauerposition sorgt.²⁰⁴ Ihre nackt dargestellten Filmfiguren verweisen damit bei erster Betrachtung auf die hypersexualisierte Science-Fiction-Femme fatale. Die Femme fatale ist aber trotzdem der Gegentypus zur patriarchalen Hausfrau und stellt eine Gefahr für die Männer dar. Der Autor Chris Davies stellt heraus, dass in diesen Filmen das binäre Geschlechtersystem, Gender und Sexualität in Frage gestellt werden, indem traditionelle Vorstellungen von geschlechtsspezifischen Unterschieden auf Cyborgs übertragen werden und diese erlernen, Weiblichkeit zu performen. In *UNDER THE SKIN* untersucht die weibliche Figur Laura während des Films ihren Körper in einem Spiegel und hält beim Sex inne, um ihre Genitalien zu inspizieren. Am Ende des Films erblickt die Zuschauerschaft die schwarze Alien-Gestalt unter der Haut der Frau. In *LUCY* entwickelt die gleichnamige Hauptfigur übermenschliche Fähigkeiten, nachdem ihr eine Superdroge in den Unterleib implantiert wird und diese in ihr Blut gelangt. Als Lucy die letzten Stadien ihres intellektuellen Wachstums erreicht, wird ihre physische Form von einer abstrakten schwarzen Masse aus purem Wissen und Macht verdrängt. In *GHOST*

²⁰⁴ Doane, M. A. (1991): *Femmes Fatales*, S. 29.

IN THE SHELL wird das menschliche Gehirn der Frauenfigur Motoko Kusanagi in den Körper eines Androiden gesetzt. Der Körper gleicht dem einer ästhetisierten nackten Frau und wirkt puppenhaft. Dadurch wird die Figur zum einem stark sexualisiert, zum anderen aber auch anatomisch desexualisiert. Im romantischen Science-Fiction-Filmdrama HER (2013) wird Johanssons Körper überhaupt nicht gezeigt. Es wird nur ihre Stimme genutzt, um als eine hervorragend konstruierte künstliche Intelligenz namens Samantha zu fungieren. Allein durch die verbale Performanz des Filmstars wird die Stimme vermenschlicht und erotisiert, in die sich der Hauptprotagonist Theodor verliebt. Samantha beginnt nicht nur für die Erfüllung seiner Bedürfnisse und Wünsche zu existieren, sondern auch für ihre eigenen. Die künstliche Intelligenz verschwindet gegen Ende des Films an einem dunklen Ort, der zeitlich und räumlich nicht lokalisierbar ist. Die posthumanistische Herangehensweise an den weiblichen Cyborg in Science-Fiction-Filmen fördere laut Davies die Entstehung einer neuen Identität der Frau und ihrer Handlungsfähigkeit. Die Filmrollen zeigen ein transgressives Widerstandspotenzial aus feministischer Perspektive. Johansson scheint insbesondere diese Rollen gewählt zu haben, die die Grenzen und das Potenzial der weiblichen Identität und des weiblichen Körpers ausloten. Ihr Auftritt in Hollywood-Filmen ändert sich demnach vom sexuellen Blickobjekt zu einer etablierten dekonstruierenden Actionheldin.²⁰⁵ Trotzdem sind Johanssons körperliche Merkmale auch Voraussetzung für die Erfüllung der im Film dargestellten perfekten Körperbilder. Dies unterstreicht in einer Wechselwirkung wiederum die Schönheit von Johanssons Körper. Wie im vorherigen Kapitel bereits erwähnt, konzentriert sich auch die Presse auf Johanssons physische Attribute und macht sie somit zum archetypischen Hollywood-Sexsymbol. Darüber hinaus wird sie als einzige Frau zweimal zur *Sexiest Woman Alive* gekürt, in den Jahren 2006 und 2013. Die Auszeichnung wird jährlich vom US-amerikanischen Männermagazin *Esquire* verliehen, was Johanssons Erscheinung im Sinne des männlichen Blicks bestätigt.²⁰⁶

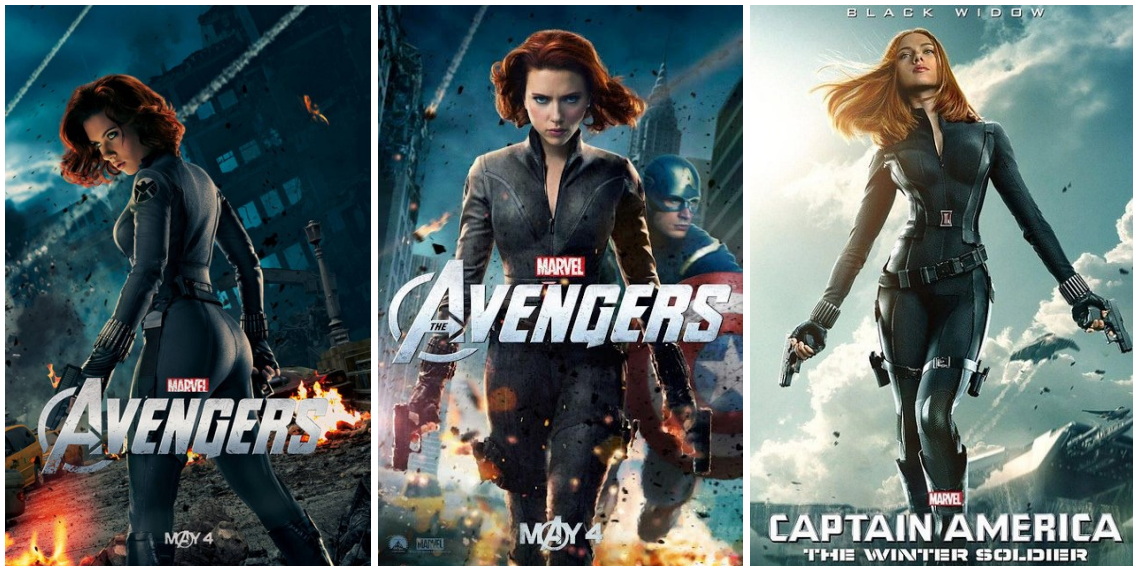
Es wird demnach deutlich, dass allein die Schauspielerin Scarlett Johansson mit ihrem Körper sowie Image eine gewisse Weiblichkeit, Sex-Appeal und Andersartigkeit mit in die Rolle der *Black Widow* bringt. Das sorgt auch auf der Preetour der Filme immer wieder für unangemessene Fragen bezogen auf Johanssons Körper. In einer Zusammenstellung mehrerer Interviews auf *YouTube* wird sie bspw. gefragt, welche speziellen Diäten sie gemacht hat, um für die Rolle in Form zu kommen oder welche Unterwäsche sie unter dem engen *Black Widow*-Anzug trägt. Im Gegensatz dazu werden diese Fragen den männlichen Schauspielern nicht gestellt. Johansson sowie

²⁰⁵ Vgl. Davies, C. (2019): "Who Do You Want Me to Be?", S. 81ff.

²⁰⁶ Vgl. ebd. S.6ff.

ihre Kollegen machen die Reporter auf die Belanglosigkeit solcher Fragen aufmerksam oder reagieren mit Sarkasmus, um auf die Unangemessenheit hinzudeuten.²⁰⁷

Abbildung 12: Sexuelles Marketing in den Solo-Postern der Figur *Black Widow*



Quelle: Poster-Collage aus MoviePosters2: *The Avengers* Poster # 736306, Movie Posters2: *The Avengers* Poster # 737093, Movie Mosters2: *Captain America: The Winter Soldier* Poster # 1134481.

Die Sexualisierung der Figur *Black Widow* spiegelt sich bereits in der Inszenierung der Solo-Filmposter wider. Brown schreibt bereits 2015 über das sexuelle Marketing der *Black Widow*. Das Solo-Poster des ersten *Avenger*-Films zeigt sie mit dem Rücken halb weggedreht zum Publikum, sodass man gleichzeitig die Rundungen ihres Hinterteils und ihrer Brüste sehen kann, was stark an die Comic-Coverbilder der ‚Bad Girl‘-Phase erinnert, wo die Frauen auch seitlich von hinten gezeigt werden, um die Kurven zu betonen. Während die männlichen *Avengers* in Kampfposition gezeigt werden, sieht es bei *Black Widows* Figur aus, als würde sie posieren. Die Kritik von Fans und Medien seien laut Brown so stark gewesen, dass ein alternatives Poster veröffentlicht worden ist, was sie frontal zeigt.²⁰⁸ Auch beim Film *THE RETURN OF THE FIRST AVENGER* hagelt es Kritik bezüglich der Filmplakate, diesmal nicht wegen der Pose, sondern weil sie dort sichtlich mit einem Bilderbearbeitungsprogramm verändert worden ist. Die Hüften des Charakters sind erkennbar schmaler und ihre Kurven breiter gemacht worden.²⁰⁹ (Siehe Abb. 12) Nicht nur auf den Solo-Postern, sondern auch in vielen Filmszenen wird der Körper der Filmfigur *Black Widow* akzentuiert, was im Folgenden anhand von Mises en Scène aller Filme, in denen sie erscheint, analysiert wird.

²⁰⁷ Vgl. YouTube (2021): scarlett johansson shutting down sexist comments for 5 min straight.

²⁰⁸ Vgl. Brown, J. A. (2017): *The Modern Superhero in Film and Television*, S. 54.

²⁰⁹ Vgl. Brown, J. A. (2015): *Beyond Bombshells*, S. 239ff.

Bereits die Einführung des Charakters in das *MCU* ist deutlich anders gestaltet als die ihrer Co-Stars. Anstatt als Natasha Romanoff oder *Black Widow* in *IRON MAN 2* aufzutreten, ist sie von *S.H.I.E.L.D.* beauftragt, sich als Assistentin von Tony Stark unter dem Namen Natalie Rushman auszugeben. Wie im vorherigen Kapitel analysiert, trägt sie auf geheimen Missionen viele figurbetonende Kleider und Blusen. (Siehe Abb. 6)

Abbildung 13: *Iron Man* vergrößert Unterwäsche-Fotos von *Black Widow*



Quelle: Screenshot aus *IRON MAN 2* (2010), TC: 0:25:12.

Als Tony Stark das erste Mal die vermeintliche Natalie Rushman vorgestellt wird, sucht er nach ihrem Namen im Internet und trifft auf ein Bild von ihr in Unterwäsche. Die lustvolle Fantasie wird auf *Black Widows* Figur übertragen. Durch das Vergrößern des Bildes von Stark wird sie auch für Kamera und Zuschauerschaft in einer Detailaufnahme gezeigt. (Siehe Abb. 13) *Black Widow* wird also von Beginn an vom männlichen Hauptprotagonisten objektiviert. Die Zuschauerschaft, welche sich mit Iron Man identifiziert, kann in dem Moment auch die skopophile Lust einnehmen. In der Mitte des Films wird *Black Widows* Täuschung aufgedeckt, als Stark sich mit Nick Fury, dem Direktor von *S.H.I.E.L.D.*, in einem Diner trifft. Erst dann wird sie als Agentin Romanoff vorgestellt. Als sie als *Black Widow* auf *Iron Man* und Fury zuläuft, wird aus Kameraperspektive eine Halbtotale von ihrer Rückseite geschossen, bei der deutlich ihre Rundungen, also Hüfte, Po und Oberschenkel, in ihrem engen schwarzen Kostüm zu sehen sind. (Siehe Abb. 14) So nimmt auch das Auge der Kamera einen objektivierenden männlichen Blick ein. Die Kameraaufnahmen werden folgendermaßen aufgeschlüsselt:

„Accentuation of ‘physical’ elements largely involves stylized positioning of the body in order to capture certain voyeuristic ‘shots’ (emphasis of the breasts, for example),

in order to depict an idealized female form. This somehow diminishes the superheroine's superpower.“²¹⁰

Abbildung 14: Erster Auftritt der Filmfigur als Agentin *Black Widow*



Quelle: Screenshot aus *IRON MAN 2* (2010), TC:1:02:29.

Sie wird demnach auch bei der Einführung als weiblicher Superheld nicht als starke unabhängige Frau, sondern als sexy weiblicher Charakter vorgestellt.

Abbildung 15: *Black Widow* beim Umziehen (I)



Quelle: Screenshot aus *IRON MAN 2* (2010), TC: 1:40:32.

Während die Figur *Black Widow* von Starks Chauffeur und Leibwächter Happy Hogan zu einer Mission gefahren wird, muss sie ihr Superheldinnenkostüm auf der Rückbank anziehen, was den Erzählfluss aufhält. (Siehe Abb. 15) So objektifizieren sie nicht nur Hogans Blick und der Blick der Kamera heimlich beim Kleidungswechsel, auch die Zuschauerschaft bekommt einen intimen voyeuristischen Einblick. Erwähnenswert ist, dass der Schauspieler der Bodyguard-Figur, Jon Favreau, gleichzeitig der Regisseur des Films ist. Somit besteht eine direkte und kontrollierende Schaulust vom Regisseur

²¹⁰ Gray II, R. J. (2011): *Vivacious Vixens and Scintillating Super Hotties*, S. 83.

auf die weibliche Figur. *Black Widows* Figur kommentiert das Geschehen mit „Augen auf die Straße“, deckt somit den fetischisierenden Blick auf und unterbricht ihn gleichzeitig.²¹¹ Anschließend geht sie mit ihm in ein Gebäude und kurz darauf folgt die erste richtige Kampfszene der Figur *Black Widow*. Der Kamerafokus liegt diesmal auf ihren Kampffähigkeiten. Durch eine Reihe akrobatischer Einlagen wirkt ihr Kampfstil anmutig, geschickt und gleichzeitig sexuell. Sie schwingt, rutscht und klettert um ihre Gegner herum, schließt oft ihre Oberschenkel um ihre Köpfe und nutzt ihr ganzes Körpergewicht und ihren Schwung, um sie in einer Bewegung zu überwältigen.

Abbildung 16: *Black Widows* ikonische Kampfpose



Quelle: Screenshot aus *IRON MAN 2* (2010), TC: 1:42:16.

Die Landung nach einem Angriff wird zu einem ikonischen Markenzeichen. (Siehe Abb. 16) In der Sequenz bekämpft sie lässig zehn Wachmänner, was den männlichen Bodyguard Hogan schwach aussehen lässt, da er kaum mit einem fertig wird.²¹² Sexuelle Anziehungskraft und Gewalt, die ein Synonym für den Auftritt einer *Femme fatale* sind, etablieren sich bereits im ersten Film durch kontrollierende Blicke sowie langsame Kamerafahrten und geben den Takt des Filmcharakters *Black Widow* vor.

Die Figur *Black Widow* erscheint als nächstes im Jahr 2012 im Film *MARVEL'S THE AVENGERS*, wo sie anfangs auf privater Mission ist. In *Abbildung 7* ist ihr zerzaustes Haar und ein knappes Outfit, was aus einem enganliegenden schwarzen Kleid und zerrissenen Nylonstrümpfen besteht, zu erkennen. Zudem ist sie an einen Stuhl gefesselt und ihre Hände sind dabei auf ihrem Rücken zusammengebunden, wodurch ihre Brust nach vorne ragt. Sie wird von einem russischen Waffenhändler verhört, der droht, ihr die Zunge herauszuschneiden. Ein anderer Mann reißt gewaltvoll ihren Mund auf. Die Situation erinnert an Szenen aus *IRON MAN 2*, da die Figur wieder eine

²¹¹ Favreau, J. (2010): *Iron Man 2*, TC: 1:40:28-1:40:38.

²¹² Vgl. ebd., TC: 1:41:55-1:43:43.

sexualisierte Rolle und die Position des Angesehen-Werdens einnimmt. Sie nutzt aber ihre Weiblichkeit als Maskerade und flirtet mit den Männern, die sie gefangen halten, um sie verführerisch in ein falsches Gefühl der Kontrolle zu locken. Sie übernimmt bei der sexuellen Manipulation die Kontrolle über ihre Objektifizierung und performt nach Butler ihre Femininität. Dass die Figur ihre Sexualität nutzt, macht sie in der Situation aber trotzdem mehr zu einem erotischen Anblick als zu einer Heldin. Dann bekämpft sie alle Männer, während sie teilweise noch am Stuhl gefesselt ist. Bei dieser selbstständigen Befreiungsaktion wird sich auf ihre Handlungsfähigkeit konzentriert. Nachdem sie den Stuhl durch einen Vorwärtssalto zerbricht und die Männer besiegt hat, nimmt sie sich ihre Stöckelschuhe und geht mit einem auffälligen Hüftschwung davon.²¹³ Brown entschlüsselt diese Folterszene als sadistisch-fetischistisch, welche in Jahrzehnte alter Comictadition verwurzelt ist, die die weiblichen Helden ans Sexy sein und die damit einhergehende Gewalt bindet: „That the establishing scene for Black Widow in a family friendly movie like The Avengers is so thoroughly fetishistic reveals just how much our society is accustomed to objectifying women in ways that overlap sex with violence.“²¹⁴ Auch in diesem Film verstärkt sich *Black Widows* Auftritt als *Femme fatale*.

Zwei Jahre später ist die Figur *Black Widow* im Film THE RETURN OF THE FIRST AVENGER das erste Mal in legerer Zivilkleidung zu sehen. (Siehe Abb. 3) Die Filmfigur *Captain America* drückt sie einmal gegen die Wand und kommt ihr gefährlich nah, als er ihr nicht vertraut und Antworten von ihr will. Das zeigt, dass sie ihm körperlich unterlegen ist. Die Konzentration liegt im Film aber mehr auf ihren Fähigkeiten als Manipulatorin als auf der Objektifizierung ihres Körpers, z.B. als sie sich im Undercover-Einsatz als ältere Frau tarnt und das Hauptgebäude der antagonistischen Gruppe *HYDRA* betritt, um durch Hacken des Sicherheitssystems einen Angriff aufzuhalten.²¹⁵ Im Gegensatz zu den vorherigen Filmen gibt es keine großartige Sexualisierung von *Black Widow*. Das kann in Beziehung damit stehen, dass mit THE RETURN OF THE FIRST AVENGER der ‚post-post-911 cycle‘ des Superheld:innengenres im Jahr 2014 eingeleitet wird und nicht mehr die Remaskulinisierung des 11. Septembers mit der einhergehenden Verhärtung von Geschlechternormen im Vordergrund steht.

Erst in AVENGERS: AGE OF ULTRON, also beim vierten Auftritt der Figur im *MCU*, wird das erste Mal der *Rote Raum* erwähnt, nachdem sie eine Erinnerung an die dort an ihr durchgeführte Gebärmutterentfernung hat. Sie vertraut Bruce Banner an, dass nach dem

²¹³ Vgl. Whedon, J. (2012): Marvel's The Avenger, TC: 0:11:50-0:15:18.

²¹⁴ Brown, J. A. (2015): Beyond Bombshells, S. 31.

²¹⁵ Russo, A./Russo, J. (2014): The Return of the First Avenger, TC: 0:51:53-0:53:24; TC 1:41:04-1:43:03.

abgeschlossenen Training eine Abschlusszeremonie bevorstand, bei der sie vor ihrer ersten Mission sterilisiert worden ist, damit eine Schwangerschaft kein Hindernis sein würde:

Black Widow: Das ist effizient. Eine Sorge weniger. Das Einzige, was wichtiger sein könnte als eine Mission. Das macht alles leichter. Sogar das Töten. Denkst du noch, du bist das einzige Monster im Team?²¹⁶

Black Widow ist psychisches und physisches Opfer des *Roten Raums* und dessen Manipulationen. Der Fokus liegt dort auf ihrem Körper als Waffe und ihrer Effizienz als Spionin. Diese erzwungene Sterilisation ist nicht nur körperlicher Missbrauch, sondern sagt auch aus, dass fruchtbare Frauen in gewisser Art und Weise als schwächer angesehen werden. Hier wird erneut auf die typischen Geschlechterrollen, bei denen Männer stärker bzw. Frauen schwächer sind, verwiesen. Nach Creeds und Kristevas Definition der *Vagina dentata* stellt die Reproduktionsfähigkeit der Frau eine Bedrohung für das Patriarchat dar. Nach diesen Theorien verkörpert *Black Widow* aufgrund ihrer Unfruchtbarkeit nicht das Monströs-Weibliche und stellt keine Gefahren für die Missionen des *Roten Raums* dar. Auch Brown macht deutlich, dass schwangere weibliche Superhelden eher als Abjekt gesehen werden: „A pregnant body, on the other hand, is no longer a disciplined body. It grows, leaks, consumes, and eventually reproduces.“²¹⁷ Schwangere Superheld:innen würden das Bild der erschaffenen Fantasie der Männer zerstören. Obwohl eine Mutterschaft im Superheld:innengenre eher problematisch ist, sieht *Black Widow* sich trotzdem als abjektives Monster, da sie diese kulturellen Erwartungen an eine Frau nicht erfüllen kann. Das Magazin *The Daily Beast* fügt hinzu: „The result is an overdue character exploration for Black Widow that still manages to reduce the baddest bitch in the MCU to a shell of a superheroine who’s sad she can never be a complete woman“.²¹⁸ Denn in vorherigen Filmen erscheinen bei Romanoffs Figur weder Motivationen noch Sehnsüchte, Mutter zu werden. Zudem muss der Dialog kritisch betrachtet werden, da er eine Dehumanisierung von Frauen zeigt, die keine Kinder kriegen können. Das Frausein wird hier gleichgesetzt mit dem Muttersein. Dies ist eine unbegründete Änderung an einer Persönlichkeit, die die Filmhandlung nicht vorantreibt. Generell steht das Thema Familie in *AVENGERS: AGE OF ULTRON* im Mittelpunkt. Das Publikum erfährt, dass *Hawkeye* eine schwangere Ehefrau und zwei Kinder hat, was vorher nie erwähnt worden ist. In anderen Szenen wird durch starke Passivität auch die charakterliche Entwicklung in Richtung Hausfrau statt Superheldin bei Romanoff eingeschlagen. Bei einem unkontrollierten Wutausbruch verwandelt sich

²¹⁶ Whedon, J. (2015): *Avengers: Age of Ultron*, TC: 1:05:43-1:08:40.

²¹⁷ Brown, J. A. (2015): *Beyond Bombshells*, S. 141.

²¹⁸ Yamato, J. (2015): *The Avengers' Black Widow Problem*.

die Figur Bruce Banner in den *Hulk*. Als sich der *Hulk* nicht mehr unter Kontrolle hat, schlägt *Captain America* vor, dass *Black Widow* ihm ein Schlaflied singen soll. Erst nach dem Klang ihrer Stimme und ihrer Berührung verwandelt sich der *Hulk* zurück.²¹⁹ Auch als Romanoff mitten im Kampf den Schild von *Captain America* einsammelt, bemerkt sie scherzhaft: „Ich muss euch immer hinterher räumen, Jungs.“²²⁰ Das kann aber auch als Abschwächung ihres Charakters im Gesamtbild betrachtet werden. Allgemein wirkt der zweite *Avengers*-Film aus feministischer Sicht wie ein Rückschritt. Hollywood macht eine Story aus reiner Profitabsicht und setzt dabei auf die traditionellen Geschlechterrollen, die nach 9/11 sowieso wieder beliebt waren. Inhaltlich wird dies der Schlüsselfilm zur Erniedrigung des Charakters *Black Widow*.

Die Filme *THE FIRST AVENGER: CIVIL WAR*, *AVENGERS: INFINITY WAR* und *AVENGERS: ENDGAME* knüpfen an *Black Widows* Figurenentwicklung als sein selbstbestimmtes Subjekt von *THE RETURN OF THE FIRST AVENGER* an. Sie wird nur noch selten durch Kamera und andere Charaktere sexualisiert, wenn dies überhaupt vorkommt. Stattdessen ist sie ein gleichberechtigtes Mitglied des Teams, dessen Taten das Produkt ihrer eigenen Handlungsmacht und Subjektivität sind. Im Film *THE FIRST AVENGER: CIVIL WAR* drohen die *Avengers*, die bereits wie eine Familie für Romanoff geworden sind, auseinanderzubrechen. Die Superheldin spielt eine aktive und mütterliche Rolle bei dem Versuch, diese Familie zusammen zu halten und vermittelt zwischen den Charakteren.²²¹ Im Film *AVENGERS: INFINITY WAR* hat die Figur *Black Widow* kaum Bildschirmzeit, weshalb es keine bedeutenden Szenen zu analysieren gibt. In einem letzten Akt des Heldentums beschließt die Figur Romanoff im Film *AVENGERS: ENDGAME* sich in ihren Tod zu stürzen. Sie rettet damit das Universum und ermöglicht Barton, sich mit seiner Familie wieder zu vereinen.²²² Das freiwillige Ableben durch das aktive Abstoßen in den Tod symbolisiert erneut die Unabhängigkeit des Charakters.

Im neusten Film *BLACK WIDOW* gibt es weder von Charakteren noch von der Kamera sexualisierte Blicke auf die Figur. Thematisch behandelt der Film *Black Widows* Trauma mit dem *Roten Raum* sowie ihre zwischenmenschlichen Beziehungen zu ihrer Adoptivfamilie. Der Kampf gegen den *Roten Raum* kann metaphorisch für die Unterdrückung des Patriarchats gegenüber Frauen verstanden werden. Diese Befreiung der Frauen aus dem *Black Widow-Programm* kann somit als ein handlungsstarker und

²¹⁹ Vgl. Whedon, J. (2015): *Avengers: Age of Ultron*, TC: 0:07:59-0:09:06.

²²⁰ Ebd., TC: 1:21:52-1:21:57.

²²¹ Vgl. Russo, A./Russo, J (2016): *The First Avenger: Civil War*, TC: 1:47:56-1:48:35.

²²² Vgl. Russo, A./Russo, J (2019): *Avengers: Endgame*, TC: 1:48:57-1:54:05.

feministischer Akt des Filmcharakters Romanoff gedeutet werden. Der Fokus im Film liegt auf der Subjektivität der Protagonistin und nicht auf ihrem Aussehen.

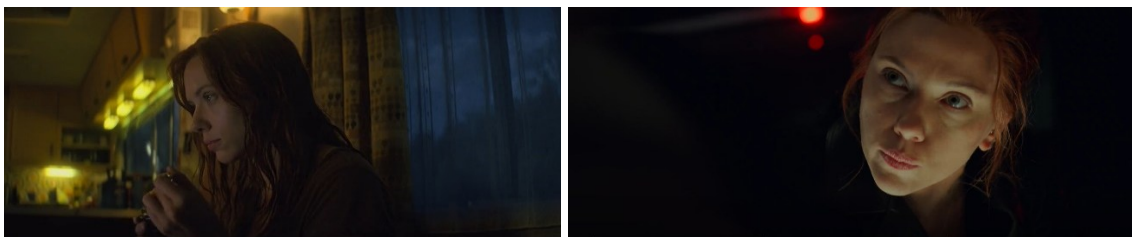
Abbildung 17: *Black Widow* beim Umziehen (II)



Quelle: Screenshot aus *BLACK WIDOW* (2021), TC: 0:34:35.

Besonders deutlich wird dies in der Szene, in der sich Romanoff umzieht. Sie wird nicht wie im *IRON MAN 2*-Film von vorne gezeigt, damit voyeuristisch auf ihre Brüste geblickt werden kann. (Siehe Abb. 15) Die Figur kehrt der Kamera und somit auch der Zuschauerschaft den Rücken zu, die nun die vielen Verletzungen aus ihren Kämpfen erkennen kann. (Siehe Abb. 17) Der Film wirkt der aggressiven Hypersexualisierung der Filmfigur entgegen, welcher durch ihren ersten Auftritt etabliert worden ist.

Abbildung 18: *Black Widow* privat und ungeschminkt



Quelle: Screenshot-Collage aus *BLACK WIDOW* (2021), TC: 0:25:14, TC: 0:44:37.

Kameraeinstellungen sind nicht auf den Körper, sondern mehr auf Gesicht und Gefühle fokussiert. Diese Komponente des Fühlen-Sehens deutet auf den weiblichen Blick nach Soloway hin. Auch wird der Charakter in mehreren Szenen ungeschminkt und im Alltagsleben, z.B. wie sie sich einen Film anschaut, gezeigt. (Siehe Abb. 18) Dadurch wirkt die Figur *Black Widow* menschlicher und authentischer als in den Team-Up-Filmen. Die Aura der Superheldin wird durch den weiblichen Blick desexualisiert.

Während die Figur *Black Widow* als Artefakt in *IRON MAN 2* als täuschende sexualisierte Femme fatale aufgetreten ist, wandelt sich diese Identität in späteren Filmen zu einer Actionsuperheldin mit Gefühlen. Auch wenn die Figur *Black Widow* als Subjekt immer

handlungsfähig ist, wird sie in den Team-Up-Filmen des Öfteren durch den männlichen Blick nach Mulvey wieder in die Passivität des Angesehen-Werdens positioniert. So wie die Kamera auf fetischistische Weise den Körper der Frau in Besitz nimmt, erzeugt der Film auch bei der Zuschauerschaft, den Wunsch sie zu besitzen. Nicht nur im Film kämpft die Figur *Black Widow* gegen die Objektifizierung und patriarchale Strukturen an, sondern auch Scarlett Johansson weigert sich, sich in der Rolle der weiblichen Heldenfigur im männerdominierten Hollywood den traditionellen Geschlechterkonventionen zu unterwerfen. Durch Johanssons Darstellung von *Black Widow* hat sie ebenfalls die Reise der Filmfigur mobilisiert und auch ihr eigenes Selbstbild revidiert. Sich von ihren frühen Rollen emanzipierend, die ihre Schönheit von Anfang an objektifiziert haben, sind Johanssons Sexualität und Körper nun untrennbar mit ihrer Rolle als Actionstar verbunden. Anders als manche Actionheldinnen der 1990er-Jahre hat sie es geschafft, Sexualität und Handlungsfähigkeit ins Gleichgewicht zu bringen, ohne ihre Weiblichkeit aufzugeben.

3.3 Liebesinteresse und Gehilfin im Team der *Avengers*

„The dynamics of working with others is more complicated for action heroines than it is for their iconic male counterparts. Female characters in action jaws run the risk of being reduced to that open woman on a male-dominated team or of being the sexy love interest for the male partner.“²²³

Die Filmfigur *Black Widow* ist bereits in den vorherigen Kapiteln als der Frauentypus *Femme fatale* definiert worden. Sie trägt die zusätzlichen Eigenschaften Freiheitsliebe, Ablehnung der Ehe und Kinderlosigkeit einer *Femme fatale* in sich, welche traditionell männlich konnotiert sind.²²⁴ Die klassischen Superheld:innen haben konstante Liebschaften, z.B. führen *Superman* zu Lois Lane und *Wonder Woman* zu Steve Trevor eine Beziehung in Comic sowie Film. Das gilt jedoch nicht für *Black Widow*, die in den Comics nie eine langfristige Beziehung eingeht, was zu ihrem Wesen passt, aber konträr zur vorgegebenen Ordnung steht. Auch werden diese Merkmale der Unabhängigkeit zunächst in ihrem Charakter widerspiegelt, als sie in *MARVEL'S THE AVENGERS* mit der Aussage „Liebe ist etwas für Kinder“ ihren Standpunkt gegenüber dem Thema bestätigt.²²⁵ Trotzdem gibt es in den Filmen immer wieder sexuelle Spannungen zwischen ihr und ihren Kollegen Tony Stark, Steve Rogers, Clint Barton und Bruce Banner. *Black Widows* Position im Team der *Avengers* sowie die Beziehungen zu einzelnen Filmfiguren sollen in diesem Kapitel aufgeschlüsselt werden. Zudem wird ermittelt, inwiefern ihre Passivität durch die Rolle als romantisches Interesse oder

²²³ Brown, J. A. (2015): *Beyond Bombshells*, S. 54.

²²⁴ Vgl. Bork, C. (1992): *Femme Fatale und Don Juan*, S. 61.

²²⁵ Whedon, J. (2012): *The Marvel's Avengers*, TC: 1:04:10-1:04:16.

Liebespreis des Helden gefestigt oder ihre Handlungsfähigkeit als autonomes Individuum auf narrativer Ebene aufgezeigt werden.

Im originalen Held:innenkollektiv der Film-*Avengers* bestehend aus den Gründungsmitgliedern *Iron Man*, *Captain America*, *Hawkeye*, *Thor*, *Hulk* und *Black Widow* ist sie die einzige Frau im Team. Das Phänomen einer Frauenfigur inmitten eines rein männlichen Casts wird nach der Dichterin Katha Pollitt als das Schlumpfine-Prinzip (*The Smurfette Principle*) bezeichnet. Das Schlumpfine-Prinzip ist ein Konzept in Film und Fernsehen. Es beschreibt jenes Modell, bei dem in einer Gruppe von männlichen Hauptcharakteren nur eine weibliche Hauptfigur vorkommt und ist benannt nach dem ultimativen Geschlechterungleichgewicht in der Kinderserie *Die Schlümpfe* (1981-1989). *Schlumpfine* ist ein gutes Beispiel für die Schieflage in der Darstellung von Frauen in Film und Fernsehen. Im Gegensatz zu den anderen Schlümpfen ist sie nämlich ausschließlich über ihre Schönheit charakterisiert und dient nicht nur ihren blauen Mitbewohnern, sondern letztlich auch den Zuschauer:innen als Blickobjekt.²²⁶ Ein weiteres Beispiel für das Schlumpfine-Prinzip in Kinderserien ist *Miss Piggy* in *DIE MUPPET SHOW* (1976-1981) oder *Vanessa* in der Filmreihe *DIE WILDEN KERLE* (2003, 2005, 2006, 2007, 2008) und *Gaby* in der Jugendbuchreihe *TKKG* (1979-2011). Modernere Beispiele für Erwachsene in derselben Situation sind *Penny* in Staffel 1 und 2 von *THE BIG BANG THEORY* (2007-2019), *Eleven* in den ersten beiden Staffeln von *STRANGER THINGS* (2016-) oder *Tauriel* in der *HOBBIT*-Saga (2012, 2013, 2014). Genauso oft tritt das Phänomen auch immer wieder in den Superheld:innenfilmen auf, wo erst nach und nach mehrere weibliche Charaktere im Team ergänzt worden sind. *Wonder Woman* ist die einzige Frau in *JUSTICE LEAGUE* (2017), *Gamora* in *GUARDIANS OF THE GALAXY* (2014) und *Harley Quinn* in *SUICIDE SQUAD*. Das Problem liegt hier in den Wurzeln des Comics, wo anfangs auch jeweils nur eine Frau Teil der Gruppe gewesen ist und erst nach und nach mehrere weibliche Charaktere hinzugefügt worden sind.

“Placed alongside such superpowered and hypermasculine characters as Iron-Man, Captain America, the Hulk, and Hawkeye, the tiny, curvy, powerless Black Widow in her form-fitting bodysuit clearly seems to have been added to the team for her sex appeal.”²²⁷

Als einziges weibliches Teammitglied erfüllt *Black Widows* Figur durch ihren Beruf und ihre Sexyness die Funktion der Honigfalle, was die Verbundenheit zwischen ihrer Sexualität und Identität verstärkt. Auch die Blicke ihrer Gegner degradieren sie aufgrund ihres Geschlechts auf ihre körperlichen Vorzüge: „Die berühmte Black Widow. Nur ein

²²⁶ Vgl. Pollitt, K. (1991): *Hers*; *The Smurfette Principle*.

²²⁷ Brown, J. A. (2015): *Beyond Bombshells*, S. 56.

hübsches Gesicht.“²²⁸ Zudem stellen die Männer nach Beauvoir das Original dar und sie somit das Andere. Ihre Weiblichkeit im Team vervollständigt die Andersartigkeit. An weiblicher Präsenz mangelt es nicht nur im Superheld:innen-Team, generell treten die weiblichen Partner der männlichen Superhelden im *MCU* nur selten auf und fungieren hauptsächlich als Liebesinteresse oder Preis für den Helden. Beim ersten Auftritt von *Hawkeyes* Ehefrau in *AVENGERS: AGE OF ULTRON* ist es ihre einzige Funktion, die unterstützende Ehefrau zu sein. Die *S.H.I.E.L.D.* Agentin Maria Hill fragt zudem auf *Starks Party*, wo denn die Freundinnen der männlichen Charaktere seien: „Hier fehlen die Ladies, Gentlemen.“²²⁹ Das Fehlen der weiblichen Charaktere im *MCU* wird hier sogar selbstreferentiell von einer *Marvel*-Figur auf einer Metaebene angesprochen. *Thors* Figur besitzt einen magischen göttlichen Hammer, den nur diejenigen hochheben können, die diesem würdig sind. Daraufhin wollen alle männlichen Superhelden durch ihre Muskulinität versuchen, den Hammer anzuheben, um somit ihre Männlichkeitsideale sowie Machtposition zu bestätigen. „Scarlett Johansson’s Black Widow smells a pissing contest and chooses to hold her nose.“²³⁰ Als Romanoff gefragt wird, ob sie nicht auch daran teilnehmen will, lehnt sie ab und entgegnet: „Oh, nein, nein, da lass ich euch allein spielen.“ Mit ihrer Antwort zeigt sie zum einem, dass sie ihre Stärke nicht durch ihre Körperlichkeit beweisen muss. Zum anderen entlarvt sie das kindische Verhalten der männlichen Kollegen.²³¹

In *Black Widows* erstem Auftritt bei *IRON MAN 2* wird sie ebenfalls körperlich getestet. Sie wird gebeten, in den Boxring mit *Starks Bodyguard* zu steigen:

Happy Hogan: Haben Sie schon Mal geboxt?

Natasha Romanoff alias Natalie Rushman: Das habe ich, ja.

Happy Hogan: Ach, beim Tae Bo, bei Videospielen, gegen Kissen oder sowas?

Aufgrund ihres Geschlechts wird ihr die männlich geprägte Sportart nicht zugetraut, es wird sich sogar darüber lustig gemacht, dass sie schon einmal geboxt hat. In einem unachtsamen Moment schleudert *Black Widow* ihn dann zu Boden und macht deutlich, dass ihre Geschicklichkeit über seine körperliche Stärke hinausgeht. Genauso wird sie auch in ihrer ersten Kampfszene unterschätzt, als Hogan sie nicht allein gegen die Männer kämpfen lassen will, da er sich sicher ist, dass sie ohne ihn keine Chance hat. Am Ende kann er nur einen Gegner besiegen, während *Black Widow* zehn Wachmänner bezwingt.²³² Die Figur *Iron Man* erotisiert *Black Widow* genauso wie sein Leibwächter sie

²²⁸ Whedon, J. (2012): *Marvel's The Avengers*, TC: 0:12:56.

²²⁹ Whedon, J. (2015): *Avengers: Age of Ultron*, TC: 0:23:50.

²³⁰ Wesley, M. (2015): *Nerd plus Ultron*.

²³¹ Whedon, J. (2015): *Avengers: Age of Ultron*, TC: 0:27:21-0:29:20.

²³² Vgl. Favreau, J. (2010): *Iron Man 2*, TC: 0:23:54-0:25:36; TC: 1:41:55-1:43:43.

beim Kleidungswechsel beobachtet hat. Bereits beim ersten Auftritt der Figur wird der Körper von *Black Widow* vom männlichen Blick kontrolliert, als Stark sich Unterwäsche-Fotos von ihr anschaut. (Siehe Abb. 13)

Abbildung 19: Iron Man und Black Widow flirten miteinander



Quelle: YouTube (2010): *Iron Man 2: "Tony Flirts With Natasha" (Deleted Scenes)*, TC: 0:19.

Seine spätere Geliebte Pepper Potts antwortet auf die Frage, wer diese neue Assistentin sei: „Sie ist aus der Rechtsabteilung und sie bedeutet potenziell eine sehr kostspielige Anzeige wegen sexueller Nötigung.“²³³ Das bestärkt nicht nur *Iron Mans* Playboy-Image, sondern gleichzeitig *Black Widows* Rolle als Objekt der Begierde. *Black Widow* spielt mit ihrem Auftreten als sexy Assistentin und flirtet im späteren Verlauf des Films mit Stark, als sie ihm ein Glas Martini mixt: „Ist er Ihnen steif genug?“ Die Frage bezieht sich nicht nur auf die Stärke des Alkohols, sondern ist bewusst sexuell zweideutig gewählt.²³⁴ In einer gelöschten Szene kommen sich die beiden Figuren sogar noch näher, als Stark sie mit dem *Iron Man*-Anzug herumalbern lässt. (Siehe Abb. 19) In der Beziehung zu *Iron Man* werden besonders die Charakterzüge der Figur als sexy Femme fatale deutlich. Sie setzt auf der Undercover-Mission ihre Weiblichkeit in Form der Maskerade verführerisch und manipulativ ein.

In *Black Widows* Beziehung zur Figur *Captain America* gibt es auch immer wieder sexuelle Spannungen. In *THE RETURN OF THE FIRST AVENGER* flirten sie immer wieder miteinander und tauschen reizvolle Blicke aus. Sie dient somit den ganzen Film über als potenzielle Liebschaft des männlichen Helden. In einer Szene küssen sich die beiden, um nicht entdeckt zu werden. *Black Widow* fragt ihn, ob der Kuss unangenehm war, worauf Steve Rogers schmunzelnd antwortet: „Ist nicht das Wort, das mir dazu

²³³ Vgl. ebd., TC: 0:24:27-0:24:46.

²³⁴ Vgl. ebd., TC: 0:52:26.

einfällt.²³⁵ Das impliziert, dass ihm der Kuss mit ihr gefallen hat und sich die Beziehung der beiden Figuren in eine romantische Richtung entwickeln könnte. (Siehe Abb. 20) In einer kurz darauffolgenden Sequenz wird Romanoff nach einer Explosion von *Captain America* aus den Trümmern getragen, wodurch seine Figur die Rolle des Retters und ihre die der Jungfrau in Nöten einnimmt, was an Mulveys sadistisches Szenario erinnert.²³⁶

Abbildung 20: *Black Widow und Captain America küssen sich*



Quelle: Screenshot aus *THE RETURN OF THE FIRST AVENGER* (2014), TC: 0:56:41.

Ein intimes Gespräch im Auto entscheidet über ihr Verhältnis zueinander:

Captain America: Ist schwer jemandem zu vertrauen, wenn man nicht weiß, wer er wirklich ist.

Black Widow: Ja. Wer soll ich denn für dich sein?

Captain America: Eine Freundin?

Black Widow: Du bist möglicherweise in der falschen Branche gelandet, Rogers.²³⁷

Zum einen erinnert sie ihn daran, dass Freundschaften in der Spionage nicht wirklich möglich sind. Das zeigt erneut ihr fehlendes Vertrauen zu anderen Menschen und die berufsbedingte Abwesenheit von Freundschaften in ihrem Leben. Zum anderen erweckt die Figur durch die Frage, wer sie für ihn sein soll, eine erotische Männerfantasie, indem sie anbietet, seine Wünsche und Erwartungen zu erfüllen. Als *Femme fatale* ist sie es gewohnt, nicht nur in ihrem Beruf die Maske der Verführerin anzulegen, sondern auch im privaten Bereich ihre Identität in der patriarchalen Gesellschaft der jeweiligen Situation anzupassen. Rogers widersteht der Versuchung und will die wahre Natasha Romanoff kennenlernen. Trotz der vielen Flirts verbindet die beiden schlussendlich eine enge Freundschaft und Vertrautheit. In ihrer Beziehung zu Rogers wird die Figur weniger

²³⁵ Russo, A./Russo, J. (2014): *The Return of the First Avenger*, TC: 0:56:32-0:56:54.

²³⁶ Vgl. ebd., TC: 1:06:17-1:07:16.

²³⁷ Ebd. TC: 0:58:0-0:58:22.

als *Femme fatale*, dafür aber verstärkt als untätiges Liebesobjekt und Jungfrau in Nöten dargestellt.²³⁸

Die Filmfigur *Black Widow* flirtet auch in mehreren Filmen mit Bruce Banner und geht im Laufe des Films *AVENGERS: AGE OF ULTRON* eine Beziehung mit ihm ein. (Siehe Abb. 9, Abb. 21) Dafür gibt es in den Comics jedoch keine Präzedenzfälle, was bedeutet, dass es für diese Liebeserzählung weder eine Hintergrundgeschichte noch eine Motivation gibt, da es die Geschichte dramaturgisch nicht voranbringt.

Abbildung 21: *Black Widow und Bruce Banner kommen sich näher*



Quelle: Screenshot-Collage aus *AVENGERS: AGE OF ULTRON* (2015), TC: 1:06:54, TC: 1:43:35.

„This revelation and Romanoff’s attempted romance with Banner caused outrage among many fans, especially those who had adopted the character as a figurehead of feminism due to her refusal to submit to typical gender roles.“²³⁹ Es ist erniedrigend für die Charakterbildung, da sie sich in eine starke unabhängige Frau entwickelt hatte. *Black Widows* romantische Beziehung zum *Hulk* ist ein weiterer Vorwand, um ihr Dasein in der Gruppe zu rechtfertigen. Die Romanze mit Banner verfestigt lediglich traditionelle Konzepte über Geschlecht und heterosexuelle Paarung, was als Standard in Hollywood-Prozeduren etabliert ist. Sie schlägt ihm sogar vor, zusammen wegzulaufen: „Und wenn du weglaufen willst, dann so weit wie du willst.“²⁴⁰ Die Figur überlässt ihm dabei die Entscheidungsgewalt, was unüblich für die unabhängige Einzelgängerin ist. Im finalen Kampf von *AVENGERS: AGE OF ULTRON* muss sie vom *Hulk* vor den Angriffen der Androiden in Sicherheit gebracht werden.²⁴¹ Die erneute Rettung durch einen männlichen Teamkollegen unterstreicht die angebliche weibliche Schwäche der Figur *Black Widow* und zeigt erneut, dass ihr Charakter als Objekt unter der Inszenierung starker Männlichkeit leidet. Sie stellt für die Figur des *Hulks* den Liebespreis dar und ihr wird auch in Beziehung zu ihm die Position der Jungfrau in Nöten aufgezwingt.

Hawkeye und Romanoff verbindet eine sehr innige Freundschaft. Als *Black Widow* noch dem KGB gedient hat, hätte *Hawkeye* sie umbringen sollen. Er hat sie aber verschont,

²³⁸ Vgl. Davies, C. (2019): „Who Do You Want Me to Be?“, S. 90.

²³⁹ Ebd., S. 92.

²⁴⁰ Whedon, Joss (2015): *Avengers: Age of Ultron*, TC: 1:07:01.

²⁴¹ Vgl. ebd., TC 2:01:18-2:01:29.

weil er das Gute in ihr gesehen hat. Die beiden teilen den gleichen Beruf und sind als Agenten bei *S.H.I.E.L.D.* auf vielen gemeinsamen Missionen gewesen, weshalb ihr auch vom Antihelden *Loki* romantische Gefühle für *Hawkeye* vorgeworfen werden.²⁴² In *AVENGERS: AGE OF ULTRON* erfährt das Publikum zudem, dass die Kinder von Clint Barton *Black Widow* „Tante Natasha“ nennen und sie auch ein sehr familiäres Verhältnis zu seiner Ehefrau Laura pflegt. Das Baby der Bartons bekommt *Black Widow* zu Ehren den Namen „Nathaniel“ und wäre es ein Mädchen geworden, so hätte es „Natasha“ geheißen.²⁴³

Abbildung 22: *Black Widow und Hawkeye nehmen Abschied voneinander*



Quelle: Screenshot aus *AVENGERS: ENDGAME* (2019), TC: 1:52:06.

„[...] SHIELD originally and now the Avengers becomes this kind of weird dysfunctional family for her – a home, some strange sense of normal“.²⁴⁴ Durch ihre tiefe Verbundenheit zu *Hawkeye* wird deutlich, dass die *Avengers* wie eine Familie für sie geworden sind, für die sich die Figur auch im Film *AVENGERS: ENDGAME* opfert. *Hawkeye* ist zudem die einzige Person, von der sie sich vor ihrem Sprung in den Tod verabschieden kann. (Siehe Abb. 22)

Thor und *Black Widow* verbindet eine respektvolle Beziehung. Es gibt keine Szenen, in denen die beiden Figuren sich allein unterhalten oder *Thors* Blick sie sexualisiert. Allgemein ist die Beziehung eher als freundschaftlich kollegial zu bezeichnen.²⁴⁵

Wie schon zuvor erläutert, nutzt die Figur *Black Widow* ihr verführerisches Verhalten als *Femme fatale* besonders bei Antagonisten. In *MARVEL'S THE AVENGERS* wird in einer wichtigen Szene der inhaftierte *Loki* von *Black Widow* verhört. *Loki* wird als

²⁴² Vgl. Whedon, J. (2012): *Marvel's The Avengers*, TC: 01:03:29-01:07:10.

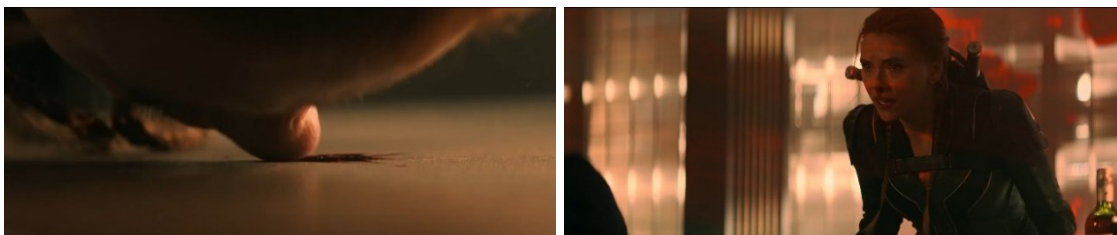
²⁴³ Whedon, J. (2015): *Avengers: Age of Ultron*, TC: 1:00:31-1:01:48.

²⁴⁴ Noelen, C. (2015): *Avengers: Age of Ultron*—Scarlett Johansson on Black Widow's Journey.

²⁴⁵ Whedon, J. (2015): *Avengers: Age of Ultron*, TC: 0:52:54-0:55:57.

archetypischer Trickster gezeigt, da er Intrigen schmiedet und andere so überlistet. Um wichtige Informationen von ihm zu bekommen, legt sie sich eine weibliche Maske der Verletzbarkeit auf, die allgemein als Schwäche der Frau angesehen wird. Sie macht sich emotional angreifbar, indem sie von ihrer grausamen Vergangenheit vor *S.H.I.E.L.D.* erzählt und ihm somit ein Gefühl der Kontrolle gibt. *Loki* fängt an sie zu bedrohen, was Konnotationen sexueller Gewalt aufweist: „Ich rühre Barton nicht an, nicht, bis ich ihn dich langsam und inniglich umbringen lasse, auf jede Weise, die du fürchtest, [...] du erbärmliches Weib!“ Sein Spott richtet sich gegen Romanoffs Geschlecht und Emotionen, die er als „nur dumme Gefühlsduselei“ bezeichnet. Doch seine misogynen Bemerkungen werden ihm zum Verhängnis, als er in seiner Wut versehentlich seinen Plan verrät, den *Hulk* in Bruce Banner zu erwecken. Romanoffs gespielte Unterwürfigkeit in Form ängstlichen Weinens erweist sich als List, unmittelbar nachdem sie die gewünschten Informationen erhalten hat. Sie erlangt ihre Fassung wieder, lächelt und dankt ihm für seine Kooperation. Ihre Performativität der klischeehaften Weiblichkeit emaskuliert *Loki* in einer ermächtigenden Demonstration von Romanoffs Selbstbestimmtheit, als sie sich weigert, sich ohne ihre Zustimmung männlichen Begierden zu unterwerfen. In dieser Szene wird ihre Überlegenheit über das männliche Geschlecht gezeigt, indem die Figur die männliche Erwartung unterwandert und die vermeintlich feminine Schwäche als eine Stärke nutzt. Obendrein ist sie die Einzige von den *Avengers*, die es geschafft hat, den Trickster zu manipulieren.²⁴⁶

Abbildung 23: Black Widow bricht sich die Nase



Quelle: Screenshot-Collage aus *Black Widow* (2021), TC: 1:43:49.

Black Widows Beziehung zum *Roten Raum* und dessen Anführerfigur *Dreykov* ist traumatisch. In *AVENGERS: AGE OF ULTRON* erzählt sie das erste Mal von ihrer Ausbildung zur Spionin, welche mentale und körperliche Misshandlungen wie die Gebärmutterentfernung mit sich gebracht haben. Erst in ihrem Solo-Film *BLACK WIDOW* stellt sie sich mit ihrer Adoptivfamilie dem Feind ihrer Vergangenheit und durchbricht das Missbrauchssystem. In diesem Film tritt die Figur dem Hauptantagonisten nicht als sexy Femme fatale gegenüber. Romanoff findet heraus, dass sie *Dreykov* aufgrund einer implantierten Pheromonsperre, die beim Riechen seines Duftes ausgelöst wird, nicht

²⁴⁶ Whedon, J. (2012): *Marvel's The Avengers*, TC: 1:03:29-1:07:10.

töten kann. Erneut nutzt sie die Maskerade der Weiblichkeit, indem sie Emotionen der Reue und Schwäche vortäuscht. Das dadurch entstandene Überlegenheitsgefühl in *Dreykov* verleitet ihn dazu, seinen gesamten Plan zu verraten. *Black Widow* durchtrennt dann mit Absicht den Nerv in ihrem Nasengang, indem sie ihr Gesicht auf den Tisch schlägt. (Siehe Abb. 23) Durch die gebrochene Nase werden die Pheromone blockiert, weshalb sie *Dreykov* nun angreifen kann.²⁴⁷ Die Figur *Black Widow* entfernt sich durch diese Brutalität von den erotischen Verführungstechniken, was ihre Wirkung desexualisiert. Anschließend befreien Romanoff und ihre Adoptivfamilie alle anderen *Black Widows*, die einer Gehirnwäsche unterzogen worden sind, und töten *Dreykov*. Der gewonnene Kampf kann dabei als ihre Befreiung aus der patriarchalen Unterdrückung angesehen werden. Das Handeln der Figur *Black Widow* ist feministisch, denn der Themenfokus, bestehend aus der Konfrontation ihrer repressiven Vorgeschichte, der Zerstörung eines Unterdrückungssystems und der Rettung anderer Frauen, wird durch den weiblichen Blick geschaffen.

Bis zu diesem Punkt sind nur Beziehungen von Romanoff zu männlichen Figuren besprochen worden. Das liegt daran, dass die Figur *Black Widow*, außer in ihrem Solo-Film, kaum mit anderen weiblichen Charakteren interagiert. Entweder sind in den Filmen kaum Szenen mit mehreren Frauen enthalten oder sie unterhalten sich nicht miteinander. Wegen der immer noch starken Unterrepräsentation diverser weiblicher Charaktere, sind verschiedene Tests, auch als Sexismus-Tests bezeichnet, auf Filme angewandt worden, um zu verdeutlichen wie untergeordnet die Frauenrolle in der Regel ist. Der Bechdel-Test oder Bechdel-Wallace-Test ist von Liz Wallace konzipiert worden und wird erstmals von Cartoon-Zeichnerin Alison Bechdel auf den Comic *The Rule* aus *Dykes To Watch Out For* im Jahr 1985 angewandt, um die Anwesenheit von Frauen in einer Geschichte zu thematisieren. Der Test besteht aus drei Fragen, die positiv beantwortet werden müssen, um ihn zu bestehen. Cocca stellt im Jahr 2016 fest: „Only about one-third of all the superhero films from 2000 to 2015 pass the three-part ‘BechdelWallace test’: that there must be (1) at least two female characters (2) who talk to each other (3) about something other than men.“²⁴⁸ Filme, die den Test bestehen, sind nicht automatisch qualitative oder feministische Filme und er gibt auch keine Auskunft über den Gesamtgehalt des Films. Hier können auch schlechte Filme den Test bestehen, dieser gibt lediglich Aufschluss über die allgemeine Stereotypisierung von weiblichen Filmfiguren. Im Hinblick auf *Black Widows* Charakter bestehen fünf von acht Filmen, in denen sie erscheint, diesen Test. In *IRON MAN 2* sind die einzigen beiden weiblichen

²⁴⁷ Shortland, C. (2021): *Black Widow*, TC: 1:36:34-1:43:55.

²⁴⁸ Cocca, C. (2016): *Superwomen*, S. 5.

Personen Pepper Potts und *Black Widow*, die aber den halben Film über verdeckt als Natalie Rushman tätig ist. Es gibt kurze Gespräche zwischen den beiden Figuren über die Arbeit. In *THE RETURN OF THE FIRST AVENGER* hat *Black Widow* ein flüchtiges Gespräch mit Agentin Maria Hill über Ballistik. Auch in *THE FIRST AVENGER: CIVIL WAR* gibt es ein weiteres kurzes Gespräch mit Wanda Maximoff, einer neue weiblichen Superheldenfigur, die sich kurz darauf dem Team der *Avengers* anschließt. Sie besprechen zusammen mit *Captain America* mögliche Auswirkungen auf eine Mission. In *AVENGERS: AGE OF ULTRON* spricht Romanoff mit Bartons Ehefrau über ihre Schwangerschaft und über den Namen des Babys. Weitere Unterhaltungen mit anderen weiblichen Figuren in dem Film gibt es nicht, obwohl mehrere starke weibliche Charaktere wie Wanda Maximoff und Maria Hill ebenfalls porträtiert werden. Es scheint verwunderlich, dass die Filme *AVENGERS: INFINITY WAR* und *AVENGERS: ENDGAME* am Bechdel-Test scheitern, da es in beiden je eine Kampfszene gibt, in der sich mehrere weibliche *Avengers* vereinen. Doch selbst in diesen handlungstreibenden und auftrittsstarken Szenen wird den weiblichen Charakteren weder eine bedeutsame Unterhaltung noch eine ausschlaggebende Aktion zugeschrieben. Der Solo-Film *BLACK WIDOW* besteht den Test problemlos. Drei der vier Hauptfiguren des Films sind mit weiblichen Charakteren besetzt: Natasha Romanoff, ihre Adoptivschwester Yelena Belova und die Mutterfigur Melina Vostokoff, die alle drei das *Black Widow-Programm* durchlaufen haben. Die Figur *Red Guardian*/Alexei Shostakov verkörpert den Adoptivvater der Familie. Es gibt daher mehrere Gespräche zwischen den drei Frauen über Vergangenheit und Zukunftspläne. Wenn die fünf Filme, die den Bechdel-Test bestanden haben, genauer angeschaut werden, wird deutlich, dass vier von ihnen gerade so bestehen. Alle Konversationen zwischen den Frauen sind sehr kurz und in den Unterhaltungen wird zwar nicht über Männer gesprochen, dafür aber hauptsächlich über Aufträge, woran die Männer beteiligt sind. Erst in *BLACK WIDOW* gibt es tiefgründigere private Gespräche, als sie z.B. mit der Figur Belova über ihre Vergangenheit oder mit ihr und Vostokoff über die Adoptivfamilie redet.²⁴⁹ Die ausgiebige Interaktion zwischen den weiblichen Figuren spricht für den Einfluss des weiblichen Blicks im Film.

Black Widows Figur stellt für mehrere männliche *Avengers* das Liebesinteresse dar. Sie wird in den Filmen eher als Spielball für die männlichen Interessen genutzt und dadurch nicht so unabhängig konstruiert, wie sie hätte sein können. Die positive Entwicklung bleibt in dieser Hinsicht aus, denn auch der weibliche Zuschauer nimmt den Blick der

²⁴⁹ Vgl. Ambrose, K. (2015): 14 Marvel Movies That Pass The Bechdel Test.

Hauptprotagonisten ein und sieht sie mehr als ein Objekt der Begierde. Es wird sogar unter den *Avengers* damit geprahlt, dass sie mit mehreren aus dem Team geflirtet hat:

Captain America: Sie ist nur nicht gerade der offenste Mensch auf der Welt, aber bei dir wirkt sie ausgeglichen.

Bruce Banner: Nein, Natasha ist... sie flirtet nur gern.

Captain America: Ich kenne ihre Flirts aus nächster Nähe.²⁵⁰

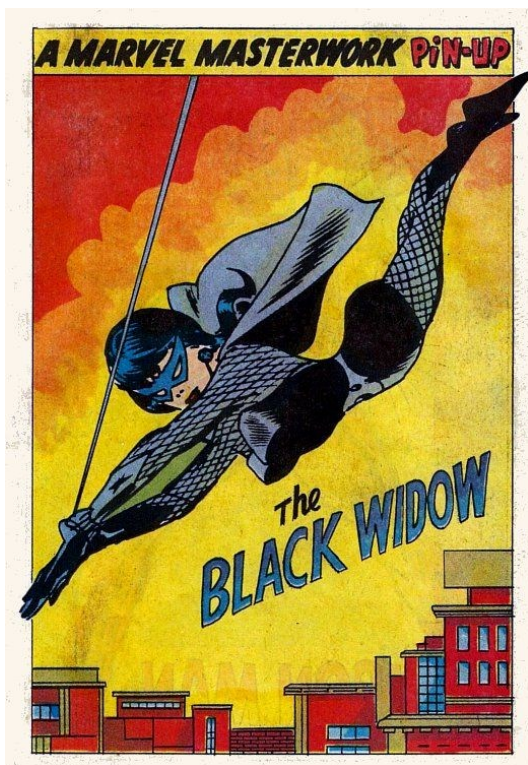
Sie geht mit Bruce Banner eine romantische Beziehung ein, was der Identität der Femme fatale im Grunde unmöglich ist. Die heterosexuelle Matrix nach Butlers Definition sowie die Heteronormativität in ihrer Geschlechtsidentität werden in jedem Team-Up-Film durch Wiederholungen forciert. In einigen Fällen ist die Figur die Jungfrau in Nöten, für mehrere ist sie das Liebesobjekt und für Bruce Banner stellt sie den Liebespreis dar. Sie erfüllt also den typischen Hollywood-Trope und somit werden in einzelnen Teilen der Filme ihre Entscheidungsfähigkeit sowie Weiblichkeit herabgesetzt. Das spiegelt Taskers These wider, dass Frauen und ihre Interessen in Action- und Abenteuerfilmen unterrepräsentiert sind und ihre Handlungsfähigkeit durch ihr stereotypes Verhältnis zur Romantik stark eingeschränkt ist. Sie ist aber nicht hauptsächlich passiv, sondern treibt immer wieder die Handlung durch ihr hohes Denkvermögen und ihre Scharfsinnigkeit aktiv an. In mehreren entscheidenden Handlungspunkten wie der Überlistung von Gegnern ist sie präsent und ermöglicht den Helden des jeweiligen Films bzw. ihrem Team oft den Sieg. Diese hohe Subjektivität in Kombination mit dem Erfüllen passiver Stereotypen verbindet die männlichen und weiblichen Elemente der androgynen Figur. Neben den maskulinen Zügen in ihrer Identität ist sie zudem auch noch unfruchtbar. Der Akt der Sterilisation hat das Monströs-Weibliche ihrer Figur, was das Patriarchat bei Frauen als angsteinflößend empfindet, entfernt. Das ist interessant, weil *Black Widow* ein Charakter ist, der durch ihre männlichen Züge die Geschlechterrollen herausfordert und bezüglich ihrer Sexualität spekuliert werden könnte, ob sie homosexuelle Tendenzen hat, wie es bei den weiblichen Actionheldenfiguren Ellen Ripley und Clarice Starling behauptet worden ist. Doch durch die Hypersexualisierung von *Black Widow* und die aufgezwungenen heterosexuellen Verhältnisse der binären Geschlechter kommt es bei ihrer Figur nicht zur Entwicklung einer potenziell queeren Geschlechtsidentität. Aus feministischer Sicht würden eine angedeutete Homosexualität und ein Leben ohne romantischen männlichen Begleiter eine positivere Entwicklung der Unabhängigkeit und Stärke der Figur *Black Widow* fördern. Im Film *BLACK WIDOW* liegt der Fokus erstmals auf der Figur als handlungsfähiges Subjekt mit Emotionen und Tiefgang, nicht auf ihren Liebesbeziehungen zu anderen Männern.

²⁵⁰ Whedon, J. (2015): *Avengers: Age of Ultron*, TC: 0:26:41-0:27:12.

3.4 Ursprung und Bedeutung der *Black Widow* im MCU

Alle *Marvel*- und *DC*-Filmsuperheld:innen haben ihren Ursprung im Comic, daher ist es unausweichlich über die Comicfigur, ihre Entstehungszeit und ihre Entwicklung zu sprechen. Es ist aufschlussreich, die verschiedenen Comicversionen von *Black Widow* im Comic zu betrachten, da sie Auskunft über ihre Visualisierung in den jeweiligen Zeitabschnitten geben und repräsentativ für die allgemeine Darstellung und Ansicht der weiblichen Superhelden im Superheld:innenggenre der Comics sind. Comicfiguren ändern sich je nach Comiczeichner:in und Zeitalter, so wird auch die Figur *Black Widow* in verschiedenen Versionen gezeichnet, mal mehr muskulös und feminin und mal schlanker, aber dafür mehr funktional.

Abbildung 24: Pin-Up Poster von der 1960er-*Black Widow*



Quelle: *The Great Comic Book Heroes: The Black Widow, Hawkeye and her co-creator dashing Don Heck*.

Abbildung 25: *Black Widow* Comic-Coverbild aus den 1980ern



Quelle: *Marvel: Marvel Fanfare Facsimile (2020) Edition#10 (Erstveröffentlichung im Jahr 1983)*.

Black Widow debütiert 1964 im ‚Silbernen Zeitalter‘ im Comic *Tales of Suspense* #52 als Nebencharakter und zählt damals schon zu *Marvels* unabhängigeren und modernen weiblichen Superhelden. Der Herausgeber Stan Lee, der Autor Don Rico und der Illustrator Don Heck erschaffen die russische Spionin inmitten der Kubakrise und dem Kalten Krieg. Nur ein Jahr zuvor wird dem US-Präsidenten John F. Kennedy in den Kopf geschossen. Damalige Behauptungen, dass die Ermordung durch die Sowjets stattgefunden hat, haben die Comicfigur als Schurkin noch realistischer und gefährlicher

wirken lassen. Sie könnte somit eine echte Feindin der amerikanischen Superheld:innen sein. *Black Widows* erstes Kostüm unterscheidet sich noch stark von dem Outfit, mit dem sie in späteren Comics und Filmen auftritt. Ihr Kostüm ist bläulich-grau, zudem kleidet sie sich mit Netzstrümpfen an Beinen und Armen. Unüblicherweise trägt sie auch schwarze Haare sowie eine Gesichtsmaske. Sie fällt in die Kategorie der Zeichenkunst ‚Good Girl Art‘, da ihr Auftreten sexy gezeichnet wird. Diese Version von *Black Widow* besteht jedoch nur sechs Jahre. (Siehe Abb. 24) Anfang des ‚Bronze Zeitalters‘ wechselt die Figur dann vom KGB zu *S.H.I.E.L.D.* und schließt sich kurz darauf im Jahr 1973 den *Avengers* an, nachdem der Kalte Krieg abgekühlt ist. Sie wird begnadigt und in die amerikanische Gesellschaft eingeführt. In den Comics hat sie immer wieder Flashbacks von kaltblütigen Morden, die sie begangen hat. Reue und Buße sind auch in den Comics zentrale Themen der Figur, trotzdem ist sie auch zu diesem Zeitpunkt immer noch als Gehilfin eine Nebenfigur in anderen Superheld:innencomics. In den 1970ern und 1980ern werden ihr das Kostüm und Aussehen verpasst, welche auch bis heute noch bekannt sind. Sie trägt den engen schwarzen Ganzkörperanzug, welcher anfangs noch einen stärkeren Blaustich hat, und hat rote lange Haare. Auffällig ist in den 1980ern, dass auch *Black Widows* Figur der ‚Bad Girl Art‘ angepasst wird, indem unmögliche Proportionen wie große Brüste in Kombination mit vielen Muskeln aufgezeigt werden. Der Übergang in das ‚Dunkle Zeitalter‘ spiegelt sich in der Figur wider. Bekannte Comickünstler dieser Version sind z.B. Jack Kirby und George Perez. George Perez hat sie im Jahr 1983 auch in ihrer ersten Solo-Geschichte in *Marvel Fanfare Vol 1 #10* gezeichnet. *Marvel Fanfare* ist eine Comicreihe, in der pro Comic ein fiktiver Charakter vorgestellt wird. (Siehe Abb. 25).

Erst im Jahr 1999 bekommt die Figur *Black Widow* ihre eigene Comicreihe. Die Autoren sind Greg Rucka und Devin Grayson, der Comiczeichner heißt J.G. Jones, der immer noch die Zeichenkunst der ‚Bad Girl Art‘ nutzt. Das ist bereits am Coverbild vom Comic *Black Widow #1* (1999) an der Betonung der Kurven durch seitliches Posieren, statt der Darstellung einer Kampfposition, zu erkennen. (Siehe Abb. 26) Erst im ‚Modernen Zeitalter‘ scheint sich das Medium Comic von der hypersexualisierten Darstellung der *Black Widow* trennen zu können. In Nathan Edmondsons Comicreihe über die Superheldin *Black Widow* in den 2010ern zeichnet Phil Noto sie wesentlich schlanker und anatomisch korrekter. Auch auf dem Titelbild des Comics *Black Widow #5* (2014) ist sie in Aktion rennend illustriert worden. (Siehe Abb. 27) Unter den vielen Comickdarstellungen gibt es auch seit einigen Jahren weibliche Comickünstler. Im Jahr 2011 bringt Autorin Marjorie Liu mit Illustrator Daniel Acuña die Graphic Novel *Black Widow: The Name of the Rose* auf den Markt und im Jahr 2020 startet Autorin Jody

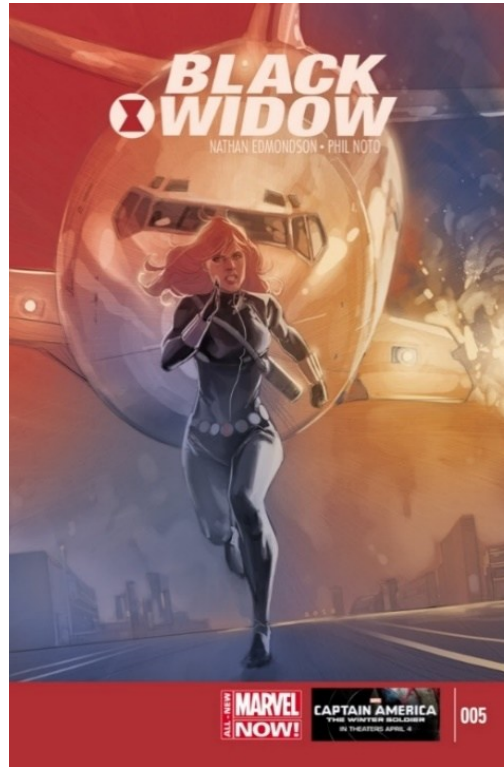
Houser mit Illustrator Stephen Mooney die Comicserie *The Web of Black Widow*. Seit dem Jahr 2020 gibt es eine neue *Black Widow*-Comicreihe von Autorin Kelly Thompson und Illustratorin Elena Casagrande, das bedeutet, dass die Hauptleistungen Schreiben und Zeichnen erstmals beide weiblich besetzt sind.²⁵¹

Abbildung 26: *Black Widow* Comic-Coverbild aus den späten 1990ern/2000ern



Quelle: *Marvel: Black Widow* (1999) #1.

Abbildung 27: *Black Widow* Comic-Coverbild aus den 2010ern



Quelle: *Marvel: Black Widow* (2014) #5.

So wie in den Comics Autor:innen und Illustrator:innen Einfluss auf die Figur nehmen, so prägen Regisseur:innen, Drehbuchautor:innen, Produzent:innen und auch Schauspieler:innen die Charakterentwicklung beim Film. Im Jahr 2010 wird *Black Widow* bereits bei ihrem Debüt in *IRON MAN 2* stark hypersexualisiert und somit der Ton für die Figur gesetzt. Produzenten sind unter anderem Stan Lee und Kevin Feige, das Drehbuch ist von Justin Theoroux geschrieben und die Regie von Jon Favreau geführt worden. Diese haben sich stark an den originalen Comicvorlagen aus den 1960ern bis 1990ern orientiert. Stan Lee nimmt durch sein Mitwirken an den Originalvorlagen sogar noch zusätzlich indirekten Einfluss auf die Filmfigur. Der männliche Blick auf die weibliche Figur ist demnach in ihrem Comicursprung begründet. In einem Interview im Jahr 2017 auf dem Tribeca Festival spricht Jon Favreau über die Filmökonomie: „If you can’t make a profit, you don’t get opportunities.“²⁵² Das bestätigt, dass die Hollywood-Branche auf

²⁵¹ Vgl. Marvel Directory (2013): *Black Widow* (I).

²⁵² D'Alessandro, A. (2017): Jon Favreau Talks Movie Economics With Scarlett Johansson.

den wirtschaftlichen Erfolg fokussiert ist, es aber auch Möglichkeiten für Veränderungen gibt. Sie benötigen besonders bei den ersten Veröffentlichungen von *Marvel*-Filmen die Bestätigung von traditionellen Comiclesern sowie die Stabilisierung dieser Gruppe als Zuschauerschaft, weshalb sie sich an die kulturellen Normen der Männlichkeits- und Weiblichkeitsideale im binären Rahmen aus den erfolgreichen Comics orientieren. Das schließt die heteronormative und patriarchale Repräsentation von passiven Frauen als Fetisch- oder Rettungsobjekte im Superheld:innenkosmos mit ein. Erst nach fast einem Jahrzehnt sprechen Produzent:innen und Schauspieler:innen offen über die Hypersexualisierung der *Black Widow*-Filmfigur. Im Jahr 2021 gesteht Scarlett Johansson in einem Interview mit *The Guardian*: „While [Iron Man 2] was really fun and had a lot of great moments in it, the character is so sexualised, you know? [She is] really talked about like she’s a piece of something, like a possession or a thing or whatever – like a piece of ass, really.“²⁵³ Auch die Co-Produzentin von *IRON MAN 2* Victoria Alonso bestätigt ihre Missgunst mit dem Charakter im Jahr 2019 gegenüber der *TIME*: „It bothered me then and it bothers me now. I remember thinking, ‘She’s not a thing.’ But how apropos: the world sees a sexy woman and thinks that because she is beautiful, that’s all she has to give.“²⁵⁴ Auch sie macht auf das Problem von *Marvel* mit der Sexualisierung und Unterrepräsentation der weiblichen Helden aufmerksam. Für die *Avengers*-Filme im Jahr 2012 und 2015 wird Joss Whedon als Regisseur engagiert. Er hat durch seine Arbeiten bei den Serien *FIREFLY: DER AUFBRUCH DER SERENITY* (2002-2003) und *BUFFY: IM BANN DER DÄMONEN* (1997-2003) einen guten Status im Science-Fiction- und Fantasy-Genre erlangt und ist selbst Superheld:innen-Fan.²⁵⁵ Auch wird er für seinen feministischen Ansatz bei der weiblichen Vampirjägerfigur *Buffy* geschätzt. Whedon sagt dazu: „If I can make teenage boys comfortable with a girl who takes charge of a situation without their knowing that’s what’s happening, it’s better than sitting down and selling them on feminism.“²⁵⁶ Nach der Kritik an den *Avengers*-Filmen, besonders zu dem kritischen Dialog über *Black Widows* Unfruchtbarkeit in *AVENGERS: AGE OF ULTRON*, gibt Whedon zu, dass selbst er als „power player“ es als schwierig empfindet, weibliche Superhelden in den Filmen einzubauen.²⁵⁷ Taskers These, dass die weiblichen Heldentypen des 1980er Actionkinos eine Herausforderung für Filmmacher darstellen, bestätigt sich somit für das heutige Superheld:innengenre. Whedon ist der Mangel an weiblichen Helden jedoch bewusst und er spricht dies im Jahr 2013 in einem Interview an: „It actually pisses me off. My daughter watched *The Avengers* and was like ‘My

²⁵³ Pulver, Andrew (2021): Scarlett Johansson criticises ‘hypersexualisation’ of Black Widow.

²⁵⁴ Dockterman, E. (2021): Black Widow Began as a Sexist Stereotype.

²⁵⁵ Vgl. Brown, J. A. (2015): Beyond Bombshells, S. 35.

²⁵⁶ Bellafante, G. (1997): Bewitching Teen Heroines.

²⁵⁷ Brown, J. A. (2015): Beyond Bombshells, S. 234.

favorite characters were the Black Widow and Maria Hill', and I thought 'Yeah, of course they were'". Denn *Black Widow* und Maria Hill sind die einzigen weiblichen Figuren im ersten *Avengers*-Film gewesen mit denen sich weibliche Personen haben identifizieren können. Er sagt zudem, dass Superheldinnen vom Publikum akzeptiert werden, wenn die Studios es richtig anstellen. Er will mehr weibliche Charaktere in den *Avengers*-Sequels bringen und ihre Sichtbarkeit nicht an ihrer Sexualität festmachen.²⁵⁸ Superheld:innen-Erschaffer sehen den Wandel in den Erwartungen der Fangemeinde, die durch die vielen Blockbuster-Filme gewachsen sind, und können diesen auch nicht länger ignorieren. Sie gehen jedoch beim Diversifizieren der Superheld:innen langsam vor, da sie mit Gegenreaktionen der traditionellen Fans, welche den größten Teil der Zuschauerschaft ausmachen, rechnen.²⁵⁹

Es kann davon ausgegangen werden, dass nicht nur große Erfolge der Heldinnen der *DIE TRIBUTE VON PANEM*-Filmreihe und der Filmserie *DIE BESTIMMUNG* Einfluss auf das Superheld:innengenre hatten, sondern auch die politischen Bewegungen *#MeToo* aus dem Jahr 2017 und *Time's Up* aus dem Jahr 2018 ausschlaggebend gewesen sind. Unter dem Hashtag *#MeToo* teilen im Jahr 2017 Frauen in den sozialen Medien ihre persönlichen Erfahrungen mit sexueller Belästigung, Missbrauch und Diskriminierung mit, nachdem Schauspielerin Alyssa Milano dazu aufgerufen hat. Die Bewegung ist durch den am 5. Oktober 2017 erschienenen *New York Times*-Artikel, in dem dem Hollywood-Produzenten Harvey Weinstein sexuelle Belästigung von über 80 Frauen vorgeworfen wird, ins Leben gerufen worden. Weitverbreitete, normalisierte Alltagsdiskriminierungen von Frauen werden durch die Bewegung in mehreren Lebens- und Arbeitsbereichen sichtbar gemacht. Auch einige männliche Prominente sprechen öffentlich über ihre persönlichen Erfahrungen und zeigen somit, dass auch Männer Opfer sexualisierter Gewalt werden können.²⁶⁰ Dies führt besonders in Hollywood zu einer großen Debatte über Ungleichberechtigung von Männern und Frauen sowie patriarchale Machtverhältnisse in der Filmwelt, denn kaum ein paar Monate später starten im Januar 2018 über 300 weibliche Hollywood-Stars die Initiative *Time's Up*. Mithilfe von Spenden ist ein Fonds ermöglicht worden, der Opfer von Belästigung in der Filmindustrie und im amerikanischen Berufsalltag finanziell sowie rechtlich unterstützen soll. Die Organisation macht sich außerdem für mehr geschlechtliche Gleichheit in den Filmstudios stark, denn der Grund für sexuelle Übergriffe ist oft der Missbrauch der Machtposition der Männer in Hollywood.²⁶¹ Harvey Weinstein hat Frauen beispielweise nach den Castings in sein

²⁵⁸ The Daily Beast (2013): Joss Whedon on Shakespeare, Female Superheroes and Feminsim.

²⁵⁹ Vgl. Cocca, C. (2016): *Superwomen*, S. 3.

²⁶⁰ Vgl. Zeit Online (2018): *#MeToo*.

²⁶¹ Vgl. Spiegel Online (2018): "Time's Up".

Hotelzimmer eingeladen und für einen Karriereaufstieg zu sexuellen Handlungen gedrängt.²⁶² In der Arbeitswelt besteht das strukturelle Phänomen des sogenannten Glasdeckeneffekts (*glass ceiling effect*). Frauen machen den halben Anteil der Bevölkerung aus, sind aber in allen Positionen, besonders in Führungspositionen unproportional vertreten. Ausgenommen sind Bereiche, die spezifisch Frauen zugewiesen sind. Die gläserne Decke meint die unsichtbare Linie zwischen den Führungspositionen und weiteren Positionen der Gesellschaft. Durch diesen Effekt sind diese Berufe für Frauen anders als für Männer kaum zu erreichen. Diese hierarchischen Strukturen auf ihrem Karriereweg nach oben sind, wenn überhaupt, nur mit Schwierigkeiten, Glück oder Zufall für das weibliche Geschlecht zu überschreiten. Auch in der Filmbranche ist dieses System vorhanden. Expertin Martha M. Lauzen bezeichnet dieses Vorkommen in der Hollywood-Industrie als Zelluloiddecke (*celluloid ceiling*), was als Metapher für die Unterrepräsentation von Frauen in Hollywood steht.²⁶³ Ein Bericht zum Effekt der Zelluloiddecke wird jährlich seit 24 Jahren veröffentlicht. Unter den 250 erfolgreichsten Filmen liegt der Frauenanteil in den Schlüsselrollen hinter den Kulissen, also Positionen wie Regisseurin, Autorin, Produktionsleiterin, Schnitt und Kamera, im Jahr 2021 bei 25% Prozent. Im vorherigen Jahr hat der Anteil bei 23% gelegen. Allgemein zeigt sich im Vergleich zu vergangenen Jahren ein Aufwärtstrend sowie ein historisches Hoch.²⁶⁴ Lauzen schreibt in einem weiteren Bericht mit dem Titel *It's a Man's (Celluloid) World, Even in a Pandemic Year* über die Repräsentation von weiblichen Schauspielern in der Hauptrolle. Weibliche Protagonisten haben 31% der umsatzstärksten Filme des Jahres 2021 geführt, ein leichter Anstieg gegenüber dem Anteil von 29% im Jahr 2020.²⁶⁵ Die Studie macht trotz positiven Trends deutlich:

“Last year audiences saw almost 2 male characters for every female character, and although women protagonists led some of the most high-profile films including *Spencer*, *Being the Ricardos*, and *The Eyes of Tammy Faye*, women comprised slightly less than one third of sole protagonists last year.”²⁶⁶

Durch politische Bewegungen wie *#MeToo* und *Time's Up* werden die patriarchalen repressiven Strukturen und die Unterrepräsentation von Frauen im Hollywood-Business sichtbar gemacht. Die großen Filmproduktionen werden aufgefordert interne Änderungen vorzunehmen, damit tiefgreifende Veränderung in den Werten, ein Ausgleich der hierarchischen Machtverhältnisse und somit mehr Sicherheit am Arbeitsplatz für Frauen stattfinden können. Auch wenn die Anzahl der Frauen in

²⁶² Vgl. Kantor, J./Twohey, M. (2017): *Harvey Weinstein Paid Off Sexual Harassment Accusers for Decades*.

²⁶³ Vgl. Chaudhuri, S. (2004): *Feminist Film Theories*, S. 6f.

²⁶⁴ Vgl. Lauzen, M. M. (2022): *The Celluloid Ceiling in a Pandemic Year*, S. 2, 6.

²⁶⁵ Vgl. Lauzen, M. M. (2022): *It's a Man's (Celluloid) World*, S. 4.

²⁶⁶ Del Rosario, A. (2022): *Top-Grossing Films Of 2021 Featured Slight Rise In Female Leads*.

Schlüsselpositionen nur langsam steigt, werden durch den öffentlichen Druck Sicherheitsrichtlinien und Moralklauseln bei vielen Verträgen von Filmschaffenden hinzugefügt, welche besagen, dass ein Vertrag gekündigt werden kann, wenn bestimmte sozial anstößige Verhaltensweisen gezeigt werden oder anderweitig skandalöse Handlungen dem Projekt schaden.²⁶⁷

Ein Teil der Lösung wären mehr weibliche Führungskräfte in der Filmbranche, denn weibliche Regisseure haben wissenschaftlich bewiesen mehr weibliche Schauspieler im Film, die zudem meist durch den weiblichen Blick weniger sexualisiert werden.²⁶⁸ Der Einfluss und Druck der feministischen Bewegungen lässt sich auch in den Filmen *THE FIRST AVENGER: CIVIL WAR*, *AVENGERS: INFINITY WAR* und *AVENGERS: ENDGAME* anhand von *Black Widows* Charakterdarstellung wiederfinden. Die Russo Brüder Joe und Anthony, die in diesen Filmen Regie geführt haben, geben Scarlett Johansson mehr Mitspracherecht bei der Figurengestaltung. Die Drehbuchautoren Christopher Markus und Stephen McFeely haben festgestellt, dass Johansson im Schreibprozess von entscheidender Bedeutung gewesen ist. Sie hat die Autoren und Regisseure aus der Sicht einer Frau korrigiert, wenn sie geglaubt hat, dass *Black Widow* eine bestimmte Handlung nicht ausführen oder einen bestimmten Satz nicht sagen würde.²⁶⁹ Da *Black Widow* sich zur berühmtesten Superheldin des *MCU* entwickelt hat, ist auch die Nachfrage nach einem Solo-Film größer geworden. Kevin Feige verspricht bereits im Jahr 2014 einen Film mit der Superheldin als Hauptfigur.²⁷⁰ Die weibliche Unterrepräsentation im *MCU* löst noch mehr Frustration auf Seiten der Fans aus, besonders nach Erscheinen des Films *ANT-MAN* (2015). Es hagelt große Kritik, da *Ant-Man* als eher unwichtige männliche Superheldenfigur einen Solo-Film vor anderen weiblichen Superheldenfiguren im *MCU* bekommt. Zudem stellt er in den Comics zusammen mit seiner Frau alias *Wasp* die Hauptfigur dar, diese wird in dem Film aber nur beiläufig gezeigt. Sie bekommt erst in *ANT-MAN AND THE WASP* (2018) eine größere Rolle. Dies ist zudem der zwanzigste Film der *Marvel Studios* und der erste, der den weiblichen Helden im Filmtitel trägt.²⁷¹

„Marvel films has announced they will be making a stand-alone Black Widow film after a great deal of pressure from the media, fans, and the actress herself, Scarlett

²⁶⁷ Vgl. Siegel, T. (2018): #MeToo Hits Movie Deals.

²⁶⁸ Vgl. Smith, S./Choueiti, M./Pieper, K. (2014): Gender Bias Without Borders, S. 23ff.

²⁶⁹ Vgl. Breznican, A. (2015): Captain America: Civil War star Scarlett Johansson on the scrutiny of Black Widow.

²⁷⁰ Vgl. Bradley, L. (2016): Black Widow: Why Is Marvel Still Promising a Black Widow Movie Instead of Making One?

²⁷¹ Vgl. Brown, J. A. (2015): Beyond Bombshells, S. 55f.

Johansson.²⁷², bekräftigt Brown. Durch öffentlichen Druck werden endlich *Marvel*-Filme mit weiblichen Hauptprotagonisten produziert. Dieser Prozess ist selbst für den bekanntesten weiblichen Superhelden des *MCUs* sehr langsam verlaufen, stellt aber ein positives Zeichen dafür dar, dass sich in Hollywood Erwartungen an Geschlecht und Helden ändern. Als *BLACK WIDOW* im Jahr 2021 erscheint, sind viele Fans und Kritiker:innen trotzdem unzufrieden, dass die Umsetzung eines *Black Widow*-Films auf sich hat warten lassen. Auch wenn die Rezensionen für den actionreichen Film insgesamt gut ausfallen, beinhalten die Beurteilungen auffallend oft dieselben Kritikpunkte. Es werden verhäuft Ansichten wie „too late for the MCU's most popular female character“ oder „10 Ways Black Widow's Solo Movie Is Too Little, Too Late“ geteilt. Diese Aussagen bestätigen, dass es als problematisch angesehen wird, dass der Film erst zehn Jahre nach ihrer ersten Vorstellung und zwei Jahre nach dem Tod des Filmcharakters in *AVENGERS: ENDGAME* erscheint.²⁷³ Zudem fällt die Story des Prequels, welcher zwischen den Filmen *THE FIRST AVENGER: CIVIL WAR* und *AVENGERS: INFINITY WAR* im Jahr 2016 einzuordnen ist, aus der chronologischen Figurenentwicklung sowie der *MCU*-Zeitlinie. Auch in Internetforen wie auf *Reddit* wird ausführlich von Fans darüber diskutiert, dass der weibliche Held den Film zwar verdient hat, dieser aber wie eine Wiedergutmachung nach dem Ableben der Figur wirkt. Auch wird den *Marvel Studios* von Fans vorgeworfen, dass sie diesen Film nur produziert haben, um den neuen Charakter Yelena Belova einzuführen und die Verbindung von ihr zu Natasha Romanoff herzustellen. Denn kurz nach dem Erscheinen des *Black Widow*-Films, tritt Belova in der neuen *HAWKEYE*-Serie auf. Es ist somit möglich, dass sie die neue *Black Widow* wird.²⁷⁴ Trotzdem ist der Film, besonders aus feministischer Sicht, ein Erfolg. Scarlett Johansson unterstützt diesen Punkt, indem sie im Interview mit *Collider* im Jahr 2021 aussagt, dass sich der Charakter weg von der Hypersexualisierung bewegt.²⁷⁵ Das liegt mitunter daran, dass dies der erste *Marvel*-Film ist, bei dem allein von einer Frau Regie geführt worden ist. Cate Shortland ist nicht nur die Regisseurin des Films, sie hat auch an dem Drehbuch mitgeschrieben, was den weiblichen Blick stärkt. Shortland ist bekannt für Filmmomente mit Einblicken in extreme Verletzbarkeit weiblicher Figuren. Auch bei *Black Widows* Figur steht für sie die Gestaltung von Gefühlen im Fokus: „I spoke to the producers, and we all talked about heart and emotion, and what the

²⁷² Ebd., S. 235.

²⁷³ Rotten Tomatoes (2021) *Black Widow* Reviews; Mello, N. (2021): 10 Ways *Black Widow's* Solo Movie Is Too Little, Too Late.

²⁷⁴ Vgl. *Marvel Studios Community* (2018): Is it too late for a *Black Widow* movie?; *Marvel Studios Community* (2021): *Black Widow* is a late movie.; *Marvel Studios Community* (2019): *Black Widow* Movie Doesn't Seem Interesting.

²⁷⁵ Vgl. Robinson, A. (2021): Scarlett Johansson on the Sexualization of Natasha Romanoff.

character deserved." Sie sagt, dass besonders Victoria Alonso die *Marvel Studios* antreibt, mehr Frauen zu involvieren.²⁷⁶ Victoria Alonso ist seit Jahren VFX-Künstlerin sowie Co-Produzentin vieler *Marvel*-Filme. Seit 2021 ist sie Vize-Präsidentin leitender Produktionen, Postproduktionen, visueller Effekte sowie Animationen und gehört somit neuerdings zu den entscheidenden Köpfen der *Marvel Studios*.²⁷⁷ Das beweist auch, dass die weibliche Vertretung in Filmstudios für den feministischen Einfluss von großer Bedeutung ist. Romanoffs persönliche Beziehungen, Traumata und Gefühle stehen das erste Mal im Vordergrund, was ebenfalls den weiblichen Blick nach Soloway auszeichnet. Nach der Wiedervereinigung mit ihrer Adoptivfamilie baut diese eine familiäre Bindung auf. Am Ende des Films macht *Black Widow* deutlich, dass sie zwei Familien hat, statt, wie vorher angenommen, keine.²⁷⁸ Das macht sie von einer anfangs eiskalten tötenden Femme fatale ohne Familie und Freunde zu einem Avenger, einer Tochter sowie einer Schwester mit Emotionen.

Abbildung 28: Kostüme von Natasha Romanoff und Yelena Belova im Vergleich



Quelle: Screenshot aus *BLACK WIDOW* (2021), TC: 1:05:41.

Auch durch die neu eingeführte Figur Yelena Belova werden weitere Veränderungen in eine feministische Richtung im Superheld:innenggenre vorangetrieben. Schon die Einführung einer zweiten weiblichen Hauptfigur ist ein feministisches Element, da ein größeres Identifikationsangebot für weibliche Zuschauer geliefert wird. Die Comicfigur hat ihr Debüt im ‚Modernen Zeitalter‘ im Comicheft *Inhumans* #5 (1999). Sie hat dadurch nicht so eine lange Comicvorgeschichte wie Romanoff und ist als moderne Comicheldin bereits von Anfang an nicht stark sexualisiert. Die Filmfigur Belova wird von Florence Pugh verkörpert, welche in Hollywood besonders für ihre Schauspielrollen in Filmen mit feministischen Rahmenbedingungen wie *LADY MACBETH* (2016) und *LITTLE WOMEN*

²⁷⁶ Wolfe, J. (2021): How Cate Shortland Made the Fierce, Ultra-Feminist “Black Widow”.

²⁷⁷ Vgl. Couch, A. (2021): Marvel Studios’ Victoria Alonso Upped to President Role.

²⁷⁸ Vgl. Shortland, C. (2021): Black Widow, TC: 1:57:35-1:59:34.

(2019) bekannt ist. Sie setzt sich zudem für ein gesünderes weibliches Körperbild ein. Wenn ihr Körper in einem Film unangemessen in sozialen Netzwerken kommentiert wird, macht sie klar, dass sie für ein „‘all shape & size’ Hollywood“ entsteht.²⁷⁹ Ihre Filmversion verspricht daher einen stärkeren weiblichen Charakter. Beim Blick auf das Aussehen fallen einem im Vergleich zu Romanoff bedeutende Unterschiede auf. Die neue Figur trägt ein viel lockereres Kostüm als die originale *Black Widow*. Die Kleidung ist nicht körperbetont. Belova trägt Turnschuhe und immer einen Zopf, was zur Funktionalität beiträgt sowie den männlichen Blick in Bezug auf das Aussehen untersagt. (Siehe Abb. 28) Zusätzlich trägt sie eine zweckdienliche Weste, wozu Belova sagt: „Man kann da so viele Sachen reinton, man glaubt das gar nicht!“²⁸⁰ Es ist ihr erstes eigenes gekaufte Kleidungsstück, weshalb ihr Outfit eine persönliche Note bekommt. Als sie am Ende des Films die Jacke Romanoff schenkt, unterstreicht dies ihre geschwisterliche Verbundenheit.²⁸¹ Auch wird Belova genauso wenig wie Romanoff von anderen Charakteren oder der Kamera sexualisiert, wodurch die Zuschauerschaft den beherrschenden Blick nicht einnehmen kann und Belova erst gar nicht in die Position des Angesehen-Werdens gelangt. Die sichtbare Verschiedenheit der beiden Anzüge zeigt, dass ein Wandel in der Konstruktion von Frauen im Superheld:innengenre stattfindet. Auch im Erzählstrang werden weitere Fehldarstellungen der Filmfigur *Black Widow* durch Belova aufgeführt. Sie macht sich über Romanoffs Hang zu theatralischen Posen bei den *Avengers* lustig: „Diese Bewegung, wenn du deine Haare so wirfst, wenn du kämpfst. [...] Du bist voll die Poserin. [...] Du denkst anscheinend, dass dir alle zugucken, und zwar immer.“ Sie reflektiert damit indirekt, aber auf eine humorvolle Art, die Objektifizierung der Figur in den Team-Up-Filmen.²⁸² Dies kann auch auf einer Metaebene verstanden werden, denn mit ‚alle‘ und ‚immer‘ können neben den Bürgern aus der Superheld:innenwelt auch die außerfilmischen Blicke von Kamera und Zuschauerschaft aufgefasst werden. Das Gespräch erfüllt die Komponente von Soloways weiblichem Blick, dass es innerhalb des Films eine Reflektion des machtvollen männlichen Blicks auf die Frau gibt. Darüber hinaus wird auch die kontroverse Diskussion über *Black Widows* Kinderlosigkeit und ihre Darstellung als Monster in diesem Film erneut aufgegriffen:

Alexei Shostakov: Okay, warum so aggressiv? Hast du etwa deine Tage, oder was?

Yelena Belova: Ich kriege meine Periode nicht, du Vollidiot. Ich habe keinen Uterus.

Natasha Romanoff: Oder Eierstöcke.

Yelena Belova: Tja, so ist das, wenn der Rote Raum dir unfreiwillig eine Hysterektomie verpasst. Die gehen rein und reißen dir alle Fortpflanzungsorgane

²⁷⁹ Pugh, F. (2019): Oh dear.

²⁸⁰ Shortland, C. (2021): *Black Widow*, TC: 0:51:01-0:51:43.

²⁸¹ Vgl. ebd., TC: 1:59:34-1:59:48.

²⁸² Ebd., TC: 0:45:57-0:46:36.

raus, die wühlen sich da richtig rein und hacken sie dir alle weg. Alles kommt da raus, damit man keine Babys mehr kriegen kann.²⁸³

Ihre Beschreibung klingt nach einer Horrorszene und verlegt die Monstrosität der beiden Figuren, welche Opfer der ungewollten Sterilisation sind, auf die eigentlichen Täter, und zwar den *Roten Raum*. Das Thema wird in Form des weiblichen Blicks korrigiert, indem deutlich gemacht wird, dass ihnen weder ihre Weiblichkeit noch ihre Menschlichkeit, sondern ihre Fortpflanzungsorgane genommen worden sind. Die einzige abjektive Monstrosität der *Black Widow* liegt demnach in ihren Handlungen des Tötens. In der Post-Credit-Szene wird erneut eine Entschädigung der *Black Widow* dargeboten. In der Szene, welche zeitlich nach *Black Widows* Tod in *AVENGERS: ENDGAME* stattfindet, steht Belova vor dem Grab von Romanoff. Romanoff und Stark haben sich beide in *AVENGERS: ENDGAME* für den Sieg geopfert. *Iron Man* hat in einer denkwürdigen Szene eine große Beerdigung in Anwesenheit vieler *MCU*-Charaktere bekommen, während die verstorbene *Black Widow* nichts dergleichen erhalten hat.²⁸⁴ Das Bild der weinenden Belova vor dem Grab ihrer Adoptivschwester unterstreicht den großen Verlust der Figur *Black Widow*, der sowohl innerhalb als auch außerhalb des Films verkraftet werden muss.²⁸⁵ Das Missbrauchssystem des *Roten Raums* kann ebenso auf der Metaebene als Metapher für die politische Unterdrückung von Frauen durch Männer und *Black Widows* Kampf dagegen als Symbol für politische Frauenbewegungen in der realen Welt verstanden werden. So wird auch auf narrativer Ebene durch explizit feministische Themen der weibliche Blick gefördert. Durch das Hinzufügen der Figur Belova wird nicht nur auf vorherige Mängel an der Figur *Black Widow* aufmerksam gemacht, sondern sich dem männlichen Blick widersetzt und der weibliche Blick hergestellt. Durch ihre Figur wird gezeigt, wie ein weiblicher Superheld als positives Frauenbild erschaffen werden kann.

„Hollywood’s investment in female-led action and superhero films is an embarrassingly recent phenomenon.“²⁸⁶ *Black Widow* nimmt 379,7 Mio. US-Dollar weltweit ein, was den Ergebnissen der ersten Solo-Filme der männlichen Superhelden ähnelt, diese aber nicht übertrifft. Z.B. nehmen die Filme *IRON MAN* (2008) 585,2 Mio. US-Dollar und *THOR* (2011) 449,3 Mio. US-Dollar weltweit ein. Auch kann der Film nicht an den finanziellen Erfolg des aktuellen Hypes der Superheld:innen anknüpfen, wo die beiden letzten *Avengers*-Blockbuster jeweils über 2 Mrd. US-Dollar, die Solo-Filme *SPIDER-MAN: NO WAY HOME* (2021) 1,9 Mrd. US-Dollar und *DOCTOR STRANGE IN THE MULTIVERSE OF MADNESS* (2022)

²⁸³ Ebd., TC: 1:02:17-1:02:49.

²⁸⁴ Vgl. Russo, A./Russo, J (2019): *Avengers: Endgame*, TC: 2:34:39-2:40:18.

²⁸⁵ Shortland, C. (2021): *Black Widow*, TC: 2:11:12-2:12:27.

²⁸⁶ Dockterman, E. (2021): *Black Widow* Began as a Sexist Stereotype.

953,3 Mio. US-Dollar generiert haben. Die Vermutung für den Misserfolg des Prequels *BLACK WIDOW* liegt nahe, dass er in den Augen vieler Fans zu spät erschienen ist und zudem aus der *MCU*-Zeitlinie fällt.²⁸⁷ Trotzdem ist finanzieller Erfolg mit einer weiblichen Hauptfigur möglich, wie der *DC*-Film *WONDER WOMAN* mit 818 Mio. US-Dollar Einnahmen oder der *Marvel*-Film *CAPTAIN MARVEL* mit 1,1 Mrd. US-Dollar Einnahmen zeigen.²⁸⁸ Brown stellt fest, dass Actionheldinnen in serialisierten Formaten meist einen größeren kritischen und kommerziellen Erfolg haben. Sie begründet dieses Phänomen damit, dass Serienheldinnen im Fernsehen von der Fähigkeit eines längeren Formats profitieren, Charaktere vollständig zu entwickeln und zu erkunden.²⁸⁹ Das ist auch an anderen weiblichen Superhelden aus den letzten Jahren zu erkennen. Weibliche Superhelden bekommen öfter ihre eigene Serie als einen eigenen Film. In Serien können die Charaktere sich mehr entfalten und laufen dadurch weniger Gefahr, als eindimensionale Sexobjekte im Film dargestellt zu werden. Erfolgreiche Serienbeispiele mit verschiedenen feministischen Themen, die alle 2015 gestartet sind, sind *Supergirl* über modernen Sexismus am Arbeitsplatz, *Agent Carter* über 1940er Misogynie sowie *Jessica Jones* über psychischen Missbrauch durch den Antagonisten und deren traumatische Effekte.²⁹⁰ Die TV-Premiere von *Supergirl* aus dem *DCEU* hatte z.B. 13,9 Mio. Zuschauer:innen. Diese Serien zeigen, dass die Kritik angenommen wird und der Umgang mit den Charakteren sich ändern kann. Das beweist auch, dass die Genre-Konventionen gebrochen werden können.²⁹¹ So hat auch die Figur *Scarlett Witch*/Wanda Maximoff letztes Jahr eine eigene Serie bekommen, die sich *WANDAVISION* (2021-) nennt, und Heldinnenfigur *She-Hulk*/Jennifer Walters ist die Protagonistin in der Serie *SHE-HULK: DIE ANWÄLTIN* (2022-). Trotzdem gibt es auch mit den erst kürzlich präsentierten weiblichen Figuren Probleme in der Superheld:innenwelt. Nicht nur die Figur *Black Widow* muss ihr Leben im Film opfern, auch Wanda Maximoffs Figur stirbt im neuen *Doctor Strange*-Film. Kurz zuvor ist die Superheldin in ihrer eigenen Serie zur mächtigsten Hexe *Scarlett Witch* geworden. Doch je mächtiger sie wird, desto wahnsinniger wird sie dargestellt. *Mighty Thor*, welche vorher nur als *Thors* Liebesinteresse Dr. Jane Forster aufgetreten ist, wird zu einer Hauptfigur im Film *THOR: LOVE AND THUNDER* (2022). Am Ende des Films stirbt der weibliche Held jedoch an Krebs.²⁹² Auch bei der *She-Hulk* Vorstellung hagelt es Kritik, denn die weibliche *Hulk*-Figur ist längst nicht so muskulös wie die männliche Version. Der VFX-Künstler Sean

²⁸⁷ Vgl. Williams, J. (2021): Why Black Widow's Box Office Numbers Are Disappointing.

²⁸⁸ The Numbers (2022): All Time Worldwide Box Office for Super Hero Movies.

²⁸⁹ Vgl. Brown, J. A. (2011): Dangerous Curves, S. 9.

²⁹⁰ Brown, J. A. (2017): The Modern Superhero in Film and Television, S. 87.

²⁹¹ Ebd., S.61f.

²⁹² Vgl. Lee Lenker, M. (2022): We need to talk about Marvel's women problem.

Ruecroft räumt in einem Interview ein, dass während der Produktion immer wieder die Anweisung „make her smaller“ von den *Marvel Studios* gekommen sei.²⁹³ Diese Beispiele verdeutlichen, dass Filmschaffende immer noch Schwierigkeiten haben weiblichen Superheldenfiguren im männlichen Genre zu konstruieren und feminine mit maskulinen Attributen zu kombinieren. Die *Marvel Studios* orientieren sich weiterhin stark an den Comictraditionen. Macht und Stärke werden immer noch männlich konnotiert. Die Kastrationsangst des männlichen Geschlechts wird auf die Frau projiziert, weswegen diese nach Simones *Women in Refrigerators*-Syndrom mit dem Charaktertod bestraft wird. Auch besteht weiterhin die Angst vor starken weiblichen Helden, besonders wenn es sich um die Muskulinität und die damit einhergehende Sorge um eine Vermännlichung handelt. Auch stellen *She-Hulk* und *Mighty Thor* nur die abgeschwächten Versionen zum männlichen Pendant dar. Cocca fordert die Filmschaffenden auf: „We need to increase not only the number of new female characters but also their diversity, depth, and quality.“²⁹⁴ Das bedeutet, dass nicht nur an der Quantität der Frauen, sondern auch an der Qualität gearbeitet werden muss.

Die *Marvel Studios* haben sich für die Filmproduktionen am phallogozentrischen und hypersexualisierten Comicbild der *Black Widow* aus den 1980ern orientiert. Auch wenn die ursprüngliche Comicfigur für ihre Zeit eine unabhängige Heldin ist, löst sich das Medium Comic nur sehr langsam von den objektifizierten Elementen des Charakters. Auch in der Filmwelt verändert sich die anfangs sexualisierte Figuration innerhalb von zehn Jahren als Symptom der Reaktionen von Fans, Kritiker:innen, Scarlett Johansson sowie verschiedenen Produzent:innen, Regisseur:innen und Drehbuchautor:innen. Auch die politischen Bewegungen *#MeToo* und *Time's Up* stoßen neue Denkweisen hinter den Kulissen der Filmwelt und somit auch auf dem Bildschirm an. Durch mehr Frauen in Schlüsselpositionen und das Sichtbarmachen der metaphorischen Zelluloiddecke können weibliche Figuren aus weiblicher Perspektive repräsentiert werden. *Black Widows* Figur steht als Symbol für den Wandel von der stark sexistischen zur feministischeren Konstruktion weiblicher Superhelden im Live-Action-Genre vor und hinter der Kamera.

“There are more female superhero characters, and some of them are strong, nuanced, and less domesticated and objectified than they used to be. But female superheroes characters are still small in number, are still often posed as sex objects in ways in which male characters are not, and are most likely to be white, heterosexual, nondisabled, and cisgender.“²⁹⁵

²⁹³ Lang, B. (2022): MCU She-Hulk's Original Design Reportedly Had More Muscles.

²⁹⁴ Cocca, C. (2016): Superwomen, S. 6.

²⁹⁵ Cocca, C. (2016): Superwomen, S. 3.

Die positiven Änderungen wie bei der Entwicklung des weiblichen Superhelden *Black Widow* beziehen sich nur auf den weißen Blick. Sie öffnen jedoch auch den Weg für andere Minderheiten wie nicht-weiße, offen queere und behinderte Superheld:innen auf der Leinwand.²⁹⁶ Trotzdem mangelt es auch immer noch in der Repräsentation anderer marginalisierter Gruppen, denn es gibt bspw. immer noch keinen schwarzen weiblichen Superhelden mit eigenem Film, obwohl im kommenden *BLACK PANTHER: WAKANDA FOREVER* (2022) mehrere schwarze Frauen zum Ensemble gehören. Durch den Tod des Hauptdarstellers Chadwick Boseman, welcher den *Black Panther* verkörpert hat, besteht die Chance für eine weibliche Darstellung des *Black Panthers*.²⁹⁷ Hispanische, asiatische, arabische und indigene Frauen sind in den *Marvel*-Filmen ähnlich unterrepräsentiert. Diese Verhältnisse sind vermutlich auch auf den Rest der Filmwelt übertragbar, denn Lauzens Bericht zeigt, dass 2021 in den 250 erfolgreichsten Filmen von allen weiblichen Sprechrollen 60,6% weiß, 19,3% schwarz, 9,5% hispanisch, 8,4% asiatisch, 0,5% arabisch, 0,3% indigen und 1,4% multiethnisch sowie ‚mixed racial‘ sind. Im Vorjahr sind noch 71% aller weiblichen Sprechrollen weiß gewesen, was auch hier einen positiven Trend zu mehr Diversität und Intersektionalität aufzeigt.²⁹⁸ Auch offen queere und behinderte Superheld:innen sind sehr selten im Live-Action-Genre zu finden. Es sind in den letzten Jahren immer wieder andere Sexualitäten angedeutet, aber nie offen gestaltet worden. Im Jahr 2021 hat *Loki* in der gleichnamigen Serie als erster männlicher Held in einem Gespräch offen bestätigt, dass er auf Frauen und Männer steht, also bisexuell ist. Auch *Valkyries* Sexualität wird in *THOR: LOVE AND THUNDER* als bisexuell bekräftigt. In *ETERNALS* (2022) treten gleich zwei LGBTQ+-Charaktere auf: *Phastos* als männlicher homosexueller Superheld und Supheld:innenfigur *Sprite* mit einer genderfluiden Identität. Die Aufführungen der Filme *THOR: LOVE AND THUNDER* sowie *ETERNALS* sind wegen der LGBTQ+-Inhalte in China und mehreren nahöstlichen Ländern vollständig verboten worden.²⁹⁹ Das unterstreicht die Wichtigkeit der Repräsentation dieser marginalisierten Gemeinschaften, um Diskriminierungen anderer Geschlechtsidentitäten entgegenzutreten und ihnen Identifikationsfiguren zu bieten. Kevin Feige bestätigt, dass in den kommenden Filmen auch transgender Figuren erscheinen werden.³⁰⁰ Als Superheld:innen mit einer Behinderung sind der querschnittsgelähmte *Professor X/Charles Xavier* aus der *X-MEN*-Filmreihe und der blinde *Daredevil/Matt Murdock* aus dem Film *DAREDEVIL* (2003) sowie der Serie

²⁹⁶ Vgl. Brown, J. A. (2017): *The Modern Superhero in Film and Television*, S. 130f.

²⁹⁷ Vgl. Behbakht, A. (2022): *New Black Panther Hasn't Been Guessed By Anyone*.

²⁹⁸ Vgl. Lauzen, M. M. (2022): *It's a Man's (Celluloid) World*, S. 9.

²⁹⁹ Vgl. Collington, F. (2021): *Loki's Bisexuality & The MCU's History Of LGBTQ+ Representation*; Collington, F. (2021): *Eternals Finally Fixes Disney's Huge LGBTQ+ Problem*.

³⁰⁰ Vgl. BBC News (2020): *Marvel to get first transgender superhero*.

MARVEL'S DAREDEVIL (2015-2018) bekannt. In ETERNALS gibt es nicht nur den ersten gehörlosen weiblichen Superhelden *Makkari*, diese wird auch von der gehörlosen Schauspielerin Lauren Ridloff verkörpert. Die konservativen Vorstellungen der Figuren werden nicht nur beim Geschlecht, sondern auch bei den Kategorien Sexualität, Ethnizität, ‚Races‘ und Behinderung dargestellt, indem die Stereotypen aufrechterhalten werden, die der Diversität entgegentreten. Es gibt daher Tests, die die Filme auf queere Sexualitäten und ‚Races‘ prüfen und ihre Unterrepräsentation aufzeigen. Dafür ist bspw. der Bechdel Test zum Gay Bechdel Test oder Racial Bechdel Test abgeändert worden.³⁰¹ Statistiken zu Filmsuperheld:innen mit verschiedenen Genderidentitäten oder Behinderungen gibt es noch nicht, da diese im *MCU* jeweils an einer Hand abzählbar sind. Damit Stereotypisierung vermieden und diese Gruppen nicht nur quantitativ, sondern auch qualitativ repräsentiert werden können, müssen nicht-weiße, nicht-männliche, behinderte und offen queere Charaktere und deren Geschichten im *MCU* auch aus der Perspektive des oppositionellen Blicks erzählt werden.³⁰²

³⁰¹ Vgl. Headless (2014): The Bechdel Test (and others not unlike it).

³⁰² Vgl. Cocca, C. (2016): Superwomen, S. 3ff.

4. Fazit und Ausblick

Anhand der dargestellten Zusammenhänge soll nun abschließend auf die im Rahmen dieser Arbeit aufgeworfene Fragestellung eingegangen und die vorangestellten Thesen überprüft werden. Dazu werden die Ergebnisse der Figurenanalyse zusammengefasst und hinsichtlich ihrer Geschlechterkonstruktionen sowie Blickkonstellationen im Superheld:innengenre ausgewertet. Abschließend werden weiterführende Forschungsempfehlungen ausgeführt und ein Ausblick auf potenzielle zukünftige Entwicklungen im Superheld:innengenre geben.

4.1 Zusammenfassung und Auswertung der Figurenanalyse

Die Forschungsfrage, wie und mit welchen Elementen sich die Konstruktion der Figur *Black Widow* im *MCU* von einem sexistischen Filmcharakter zu einer feministischen Superheld:innenfigur gestaltet, kann folgendermaßen beantwortet werden. Die Figurenanalyse zeigt, dass die Figur *Black Widow* in einem geschlechterspezifischen Kontext mit Machtstrukturen und patriarchalen Stereotypen bricht. Die Darstellungsweise der Figur widersetzt sich im Verlauf der acht Filme und elf Jahre im *MCU* dem objektivierenden männlichen Blick und erschafft den feministischen weiblichen Blick.

Die im Jahr 1964 entstandene Comicfigur wird in der Zeit des Kalten Krieges als russische Schurkin in den *Marvel Comics* eingeführt. Sie stammt nicht, wie in der Comictradition üblich, von einer männlichen Superheldenversion ab, sondern stellt einen einzigartigen weiblichen Charakter dar. Ihre Herkunft aus Russland und ihre Arbeit als Spionin verleihen der Figur eine exotische Andersartigkeit. Der weibliche Nebencharakter ohne Superkräfte wird in den 1970ern mit dem künstlerischen Stilmittel der ‚Good Girl Art‘ als sexy Blickobjekt gezeichnet. In den 1980ern bis 2000ern ändert sich die zeichnerische Darstellung der Comicfigur *Black Widow* vom ‚Good Girl‘ zum ‚Bad Girl‘, weshalb diese jetzt mit einem anatomisch übertriebenen Körperbild illustriert wird. Das phallogozentrische und hypersexualisierte Comicbild der *Black Widow* dient als Vorlage für die Filmadaptionen. Die Figur *Black Widow* unterscheidet sich von Beginn an von vielen anderen weiblichen Charakteren im Superheld:innengenre, da sie mehr mit männlichen als mit weiblichen Superhelden gemeinsam hat und eine androgyne Beschaffenheit aufweist. Romanoffs russischer Nachname in männlicher Form deutet bereits darauf hin, dass sie als Frau maskuline Züge besitzt. Die Nutzung von phallischen Waffen, ihr eiskaltes Handeln sowie die Freude an ihrem gewalttätigen Beruf sind Eigenschaften, welche gewöhnlicherweise mit männlichen Charakteren verbunden

werden. Als Auftragskillerin des KGB trägt sie Schuld am Tod unzähliger Unschuldiger, das Töten fügt dem Charakter eine Abjektion bei. Nach ihrem Wechsel zu *S.H.I.E.L.D.* und den *Avengers* versucht sie, ihre Schuld zu begleichen. Ihr schwarzes Kostüm ist gekennzeichnet durch realistische und praktische Funktionen sowie einen elastischen Stoff für Bewegungsfreiheit. Ihre lässige Freizeitbekleidung besteht auch aus dunklen und gedeckten Farben, was ihre maskulinen Attribute im Stil unterstreicht. Die individuelle Identität und das atypische Aussehen der Figur *Black Widow* fordern bereits die Erwartungen an weibliche Superhelden heraus. Der Superheldinnenname *Black Widow* stellt zudem eine bildliche Symbolik zur Spinnenart der Schwarzen Witwe her. Die Verbindung zur Männchen fressenden Schwarzen Witwe verdeutlicht ihre Überlegenheit gegenüber Männern. Durch die Kombination aus ihrem Beruf und der Tiermetaphorik ergibt sich ein Verweis auf den todbringenden unabhängigen Frauentypus der *Femme fatale*, welche das Gegenteil der traditionellen Frauenfigur darstellt. Neben der Maskulinität in ihrem Wesen unterstützen ihre femininen Bestandteile die verführerischen Eigenschaften der *Femme fatale*. Schon die Schauspielerin Scarlett Johansson verkörpert mit ihrem Aussehen Eigenschaften des Archetypus. Johanssons Sanduhrenfigur, raue Stimme sowie vergangene Schauspielrollen prägen ihr sexy Image. Ihre osteuropäischen und jüdischen Wurzeln zeichnen das Andere in ihrem Wesen zur westlichen Norm ab. Diese Körperlichkeit, Andersartigkeit und Begehrlichkeit bringt sie mit in die Rolle der *Black Widow*. Durch Romanoffs hautenges Kostüm mit Absatzschuhen und ihr offenes rotes Haar wird die Weiblichkeit der Filmfigur unterstrichen. Ihr Körper wird demnach als passives erotisches Objekt für die männliche Betrachtung bereitgestellt. Wie die *Femme fatale* nutzt auch die Figur *Black Widow* manipulative Verführungstechniken und Sexualität, welche ihre primären Superkräfte zu sein scheinen. Wenn sie verdeckt arbeitet, performt *Black Widow* ihre Femität durch aufreizende Kleidung und Liebäugeln mit dem männlichen Geschlecht. Auch nutzt sie die Maskerade der weiblichen Verletzlichkeit, um dem Gegenüber ein falsches Gefühl der Kontrolle zu geben. Dass sie ihre Sexualität und Weiblichkeit nutzt, stellt sie als Honigfalle aber trotzdem mehr in die Position des Angesehen-Werdens als in die eines weiblichen Helden. Das Körperbild, das Kostüm und die Moralität der Figur *Black Widow* sind folglich androgyn, also sowohl weiblich als auch männlich konnotiert. Die femininen Attribute sind auf den sexistischen männlichen Blick ausgerichtet und die maskulinen Eigenschaften sind notwendig, damit die Frauenfigur *Black Widow* als das Andere im männlich dominierten sowie actionreichen Superheld:innenggenre bestehen kann. In vielen Situationen wird die Figur *Black Widow* zum Bild und der Mann zum Träger des Blicks. Der Körper der Figur wird besonders bei den ersten Auftritten in den Filmen *IRON MAN 2* und *MARVEL'S THE AVENGERS* als

verführerische *Femme fatale* hypersexuell inszeniert, diese setzen damit den Ton für den Charakter. Die Figur *Black Widow* tritt zwar als handlungsfähiges Subjekt auf, wird jedoch durch den männlichen Blick der anderen Figuren wie *Iron Man* selbst und seinen Leibwächter weiterhin in die Position des Angesehen-Werdens platziert. Auch die Kamera nimmt einen fetischistischen Blick auf die weibliche Figur ein, indem Kameraeinstellungen die Rundungen des Körpers in Nahaufnahmen akzentuieren oder die Figur mehrmals in Dessous zeigen. Durch die kontrollierenden Blicke der männlichen Helden sowie der Kamera kann die Zuschauerschaft ebenso einen besitzergreifenden Blick auf die Figur einnehmen, weshalb der Blick auf allen drei Ebenen männlich ausgelegt ist.

Der männliche Blick und die starke Hypersexualisierung lassen in den Filmen *THE RETURN OF THE FIRST AVENGER*, *THE FIRST AVENGER: CIVIL WAR*, *AVENGERS: INFINITY WAR* und *AVENGERS: ENDGAME* nach und fördern stattdessen zunehmend *Black Widows* positive Charakterentwicklung. Ihre Identität wandelt sich von der berüchtigten *Femme fatale* zu einer wahren Heldin, die sich in *AVENGERS: ENDGAME* für den Sieg sogar selbst opfert. Die Filmfigur *Black Widow* wird im dramaturgischen Verlauf der Filme gelegentlich objektifiziert und gleichzeitig auch als handlungsfähig dargestellt. Das wird besonders in den Beziehungen zu den *Avengers* sowie ihrer Stellung im Held:innenkollektiv deutlich. Romanoff stellt in der Gruppe die einzige weibliche Person dar und dient somit in den Team-Up-Filmen den männlichen Mitgliedern als sexuelles Liebesinteresse. Sie ist nicht nur die Gehilfin, sondern wandelt sich in einigen Fällen zu den untätigeren Filmtypen der Jungfrau in Nöten oder des Liebesobjekts. Auch die Zuschauerschaft kann den Blick der männlichen Hauptprotagonisten einnehmen und sie dadurch als ein Objekt der Begierde sehen. Das degradiert nicht nur das Potenzial der weiblichen Figur, sondern bringt die männlichen *Avengers* ihr gegenüber in eine dominante Position. Trotzdem treibt die *Black Widow*-Figur die Handlung durch ihre kognitiven Fähigkeiten aktiv an und ist in entscheidenden Szenen aktionsfähig. Der Film *AVENGERS: AGE OF ULTRON* stellt eine Ausnahme in der differenzierteren Persönlichkeitsentwicklung von *Black Widow* dar. Ihrem Wesen als unabhängige *Femme fatale* widersprechend geht sie mit dem *Hulk* eine romantische Beziehung ein und stellt damit innerhalb des Films den Liebespreis für ihn dar. Für diese Liebesgeschichte gibt es jedoch keine Hintergrundgeschichte in den Comics und keine Motivation in den Filmen. *Black Widow* berichtet dem *Hulk* von ihrer ungewollten Sterilisation im *Roten Raum*, die für den Abschluss der Ausbildung zur Auftragskillerin vorgesehen ist, damit zukünftige Missionen nicht von einer Schwangerschaft gefährdet werden können. Sie bezeichnet sich aufgrund dessen als Monster, was eine Dehumanisierung von Frauen kennzeichnet, die keine Kinder

bekommen können. Dem Charakter von *Black Widow* wird in ihrer Weiblichkeit eine weitere Abjektion und eine Zwangsheterosexualität aufgedrängt, die ihre Entscheidungsfähigkeit herabsetzt und stark einschränkt.

Erst im Solo-Film *BLACK WIDOW*, dem letzten Film, in dem die Superheldin erscheint, wird sie als vollständiges Subjekt repräsentiert und das Erscheinungsbild löst sich größtenteils von der Hypersexualisierung. Der Weg von der sexistischen zur feministischen Darstellung innerhalb der elf Jahre der Filmfigur auf der Leinwand ist von mehreren Faktoren gekennzeichnet. Auf eine Art weigert sich Scarlett Johansson die traditionellen Geschlechterkonventionen zu akzeptieren, indem sie in anderen Filmen Rollen verkörpert, die mit den Grenzen der weiblichen Identität experimentieren. Ihr Schauspielimage in Hollywood ändert sich vom erotischen Objekt zur dekonstruierenden Actionheldin und mobilisiert damit ebenfalls die Heldenreise der Figur *Black Widow*. Mit dem Eintritt des Genres in den ‚post-post-911 cycle‘, sind Lockerungen der strengen Geschlechterdarstellungen durch neue Erzählungen möglich. Auch durch die Nachfrage innerhalb der Fangemeinschaft, die Stimmen der Kritiker:innen und die politischen Bewegungen *#MeToo* und *Time's Up* entsteht der Druck auf die *Marvel Studios*, weibliche Superhelden als Hauptprotagonistinnen in Filmen zu repräsentieren. Nicht nur in den Filmen, auch hinter den Kulissen der Hollywood-Industrie herrschen patriarchale Strukturen, weshalb Frauen in Hauptrollen sowie in Schlüsselpositionen unterrepräsentiert sind. Das Aufdecken und das Entgegenwirken dieser metaphorischen Zelluloiddecke kann neue Perspektiven schaffen. Durch diese Bestrebungen geben Produzent:innen, Regisseur:innen und Drehbuchautor:innen Johansson mehr Mitspracherecht in der Gestaltung der Filmfigur *Black Widow*. Der Film *BLACK WIDOW* wird von Regisseurin Cate Shortland geleitet und ist somit der erste von einer Frau allein geführte Film der *Marvel Studios*. Sie schreibt auch in Absprache mit Produzent:innen und Johansson aktiv am Drehbuch mit und fokussiert sich auf die Emotionen der Figur *Black Widow*. Der Film erfüllt alle drei Komponenten des weiblichen Blicks. Schon die Besetzung einer Frau in der Regieposition begünstigt die Umsetzung des weiblichen Blicks. Auch die Hauptrollenbesetzung mit drei weiblichen Schauspielern erhöht das Identifikationsangebot für weibliche Zuschauer. Zudem werden feministische Themen auf narrativer Ebene aufgegriffen, indem die Figur *Black Widow* metaphorisch gegen Objektifizierung und patriarchale Strukturen ankämpft. Im Film stürzt sie das Missbrauchssystem des *Roten Raums*. Das Blickparadigma ist hier ebenso weiblich angelegt, da *Black Widow* und ihre Adoptivschwester Yelena Belova nicht von anderen Figuren sexualisiert werden. Dem Hauptantagonisten tritt die Figur *Black Widow* nicht mehr als verführerische Femme fatale gegenüber, sondern überzeugt mit Intelligenz und

Brutalität. Die Kamera fordert die Zuschauerschaft zu einem Fühlen-Sehen auf, indem der Fokus auf Gesicht und Gefühle gelegt und so ein authentischeres Bild der Figur geschaffen wird. Die Figur Belova wird genutzt, um den machtvollen männlichen Blick auf *Black Widow* innerhalb des *MCUs* zu reflektieren. Außerdem werden auch *Black Widows* Kinderlosigkeit und ihre monströse Darstellung mit narrativen Stilmitteln durch Belova korrigiert. Vom hypersexualisierten Stil des *Black Widow*-Kostüms haben sich die Filmschaffenden nicht komplett trennen können. Romanoff trägt zwar vermehrt einen Zopf und flache Schuhe, was für die Praktikabilität spricht, aber große Änderungen an der engen Kleidung gibt es nicht. Das liegt wahrscheinlich daran, dass der Film *BLACK WIDOW* im *MCU* zeitlich zwischen den Filmen *THE FIRST AVENGER: CIVIL WAR* und *AVENGERS: INFINITY WAR* spielt. Dafür hat man sich bei Belova, welche die mögliche Nachfolgerin von *Black Widow* ist, für ein lockereres Kostüm entschieden, damit ihr Auftreten von Anfang an nicht sexualisiert wird. Es wird sich somit besonders bei der Figur Belova bewusst gegen den kontrollierenden männlichen Blick entschieden. Im Medium Comic hat die Figur *Black Widow* seit 1999 ihre eigenen Comicreihen. Die Comickünstler:innen lösen sich auch seit einigen Jahren langsam von der objektifizierten Darstellung des Charakters. Die Figur wird anatomisch korrekter gezeichnet und es wird sich zudem mehr auf die Handlungen der Figur konzentriert. Im Comic sind seit einigen Jahren Frauen in den Schlüsselpositionen Autor:in und Illustrator:in zu finden, was für die Stärkung des weiblichen Blicks auf die Figur *Black Widow* in einem weiteren Medium des Superheld:innengenres spricht.

Zusammenfassend lässt sich die Forschungsfrage folgendermaßen beantworten: Die Superheld:innenfigur *Black Widow* entwickelt sich innerhalb des geschlechterspezifischen Kontexts im *MCU* von einer sexistischen Figur zur feministischen Ikone mit Defiziten. Indem die Figur Charakterzüge der androgynen Femme fatale repräsentiert, tritt sie als einzigartiger weiblicher Superheld auf. Die Figur zeigt die Instabilität der Geschlechterstereotypen auf und erschafft somit eine Vervielfältigung der weiblichen Identität innerhalb des binären Superheld:innensystems. Auch wenn Mängel wie Objektifizierung, Hypersexualisierung und Zwangsheterosexualität in der Figurengestaltung bestehen, hat die Figur *Black Widow* einen positiven Effekt auf die patriarchalen Geschlechterrollen im Genre. Die Verknüpfung ihrer Identität mit Sexualität zeigt, dass ihre lange Comichintergrundgeschichte und die patriarchal strukturierte Hollywood-Industrie negative Auswirkungen auf die Verfilmung der Figur haben. Erst durch den Einfluss feministischer Bewegungen und viel Druck von Fans ist der weibliche Blick im Superheld:innengenre entstanden. Die positive Entwicklung der Figur zieht sich jedoch

über die Dauer von elf Jahren. Die lange Wartezeit auf den Solo-Film des berühmtesten weiblichen *MCU*-Helden verärgert die Fangemeinschaft und Kritiker:innen, da er aus der chronologischen *MCU*-Zeitlinie fällt und wie eine Wiedergutmachung nach dem Lebensende der Figur im vorherigen Film erscheint. Im Solo-Film *BLACK WIDOW* wird sich endgültig dem männlichen Blick widersetzt, indem erstmals der Fokus auf ihr als vollständiges und handlungsfähiges Subjekt mit Emotionen und Tiefgang liegt. Durch den Wandel vom männlichen zum weiblichen Blick wird eine Möglichkeit geboten, ein Bewusstsein beim Publikum über die gesellschaftlichen, politischen und kulturellen Strukturen zu schaffen. Durch die Stärkung des weiblichen Blicks in *BLACK WIDOW* werden zudem ein höheres Identifikationsangebot für Frauen sowie differenziertere Frauenbilder geliefert. *Black Widows* Figur steht demnach nicht nur als Symbol für den Wandel von der stark sexistischen zur feministischeren Konstruktion des weiblichen *MCU*-Superhelden, sondern ebenso für die Wende vom männlichen zum weiblichen Blick vor und hinter der Kamera im Superheld:innengenre.

4.2 Ausblick auf das zukünftige Superheld:innengenre

Die vorgestellten Ergebnisse werfen weiterführende Fragen für das komplette Superheld:innengenre auf. Im Laufe der Entwicklung des Genres wird ein breiteres Spektrum an feministischen Themen erforscht. Ungefähr die Hälfte der Weltbevölkerung ist weiblich und somit auch ökonomisch wertvoll für die Hollywood-Filmindustrie. Es können zukünftig Hypersexualisierungen von weiblichen Superhelden aktiv durch den Einsatz des weiblichen Blicks unterbunden werden, wie an dem Beispiel von Yelena Belova oder einigen weiblichen Serienhelden zu erkennen ist. Trotzdem werden mit dem positiven Beispiel *Black Widow* nicht direkt alle in der Gesellschaft verwurzelten patriarchalen Vorstellungen von Geschlechterrollen aufgebrochen. Viele weibliche Helden fallen weiterhin stereotypischen Annahmen oder den üblichen Comic-Tropen zum Opfer, was an den in aktuellen Serien und Kinofilmen portraitierten Superheldinnen *Mighty Thor*, *Scarlett Witch* und *She-Hulk* zu sehen ist. Das zeigt, dass nicht alle diversen Repräsentationen gute Repräsentationen sind. Auch bedeutet es nicht, dass sich der Wandel des Blicks von männlich zu weiblich automatisch auf die anderen Superheld:innen überträgt, nur weil sich die Gestaltung bei der berühmtesten weiblichen Figur im *MCU* gewandelt hat. Für die *Marvel Studios* ist es wichtig, den Profit nicht aus den Augen zu lassen, die traditionellen Comicfans nicht zu verärgern und dabei den Ansprüchen der neuen aufgeschlosseneren Fans trotzdem gerecht zu werden. Aufgrund des begrenzten Umfangs dieser Arbeit kann auf empirische Studien zur realen Zuschauerschaft nicht eingegangen werden. Dieser Punkt bietet ferner Potenzial für Untersuchungen des *MCU*-Fandoms und dessen Einfluss auf Superheld:innenfiguren.

Es gibt leider wenige Musterfiguren für starke authentische weibliche Superhelden, daher sind diese meist entweder stereotypisiert oder eine schwächere Version des männlichen Originals. Es ist daher empfehlenswert, sich verstärkt auf moderne weibliche Superhelden zu konzentrieren, die wie die Figur Yelena Belova keine lange Comichintergrundgeschichte aufweisen. Auch das sich Widersetzen gegen den männlichen sowie das Erschaffen des weiblichen Blicks sollten zukünftig bei der Konstruktion von weiblichen Superhelden bedeutsam sein. In der Untersuchung ist zudem festgestellt worden, dass das Starimage und vorherige Schauspielerollen relevant für die Darstellungswirkung der weiblichen Superhelden sind und die repräsentierenden Schauspielerinnen sorgfältig ausgesucht werden sollten. Eine weitere Methode ist die serielle Darstellung der weiblichen Charaktere, um ihre Figuren und Geschichten authentischer und komplexer ausarbeiten zu können. Die Konstruktion weiblicher Helden hat sich als schwierig erwiesen. Die Arbeit zeigt aber auch, dass männliche Helden ebenso wie weibliche Figuren an die gesellschaftlichen Erwartungen gebunden sind. In weiteren Forschungsarbeiten könnte daher der mögliche Einfluss des Feminismus auf die männlichen Superhelden ermittelt werden. Die Aspekte der Hypermaskulinität und der hegemonialen Männlichkeit sollten anhand der neuen Superheld:innenfilme erforscht werden. Der Großteil des Genres ist trotzdem immer noch männlich-weiß, cis-hetero-normativ und körperlich gesund besetzt. Die Arbeit hat herausgestellt, dass nicht nur weiße weibliche Figuren, sondern auch Minderheiten mit von der Norm abweichenden Ethnien, ‚Races‘ und Sexualitäten sowie Behinderungen häufiger und differenzierter vorgestellt werden sollten. Dazu kann der oppositionelle Blick bspw. gestärkt werden, indem mehr marginalisierte Personen Führungspositionen und Hauptrollen besetzen sowie Randgruppen betreffende Themen im Film diskutiert werden. Zudem existieren Forschungslücken bezüglich der Repräsentation marginalisierter Personen in den Positionen als Superheld:innenfiguren oder in filmschaffenden Schlüsselpositionen. Daher besteht in den Bereichen Cultural Studies, Disability Studies und Queer Studies der feministischen Filmtheorien betreffend weiterer Forschungsbedarf.

Die Filmindustrie zeigt Fortschritte in der Repräsentation der Superheld:innenfiguren, besonders in den letzten Jahren. Fraglich bleibt, wie mit den traditionellen Superheld:innen, die ältere Werte reflektieren, künftig umgegangen wird. Es wird aber wahrscheinlich immer traditionelle Charaktere geben, die weiterhin von Fans geliebt werden. Von diesen Figuren sind einige Anteile zwar zeitlos, viele aber stereotypisch, rassistisch, sexistisch, marginal oder einfach falsch dargestellt. Es ergibt sich wie in der Arbeit aufgezeigt, trotzdem die Möglichkeit, vielfältige Figuren im Filmgenre zu

erschaffen. Auch Brown sieht eine Chance im Wandel der Superheld:innenfiguren: „[...] the flexibility of the genre, the fluidity of the characters and the incredible range of the diverse superheroes that can be adapted, give every indication that the superhero genre can change along with our cultural needs.“³⁰³ Dazu werden neue Helden, die wirklich alle Arten von Menschen und alle Lebensweisen repräsentieren, gebraucht. In Zukunft können der weibliche sowie der oppositionelle Blick durch moderne Figuren in Comicverfilmungen aktiv gestärkt werden, damit marginalisierte Gruppen Geschichten über Held:innen im Superheld:innengenre aus ihrer Perspektive erzählen können. In den nächsten Jahren müssen vermehrt spezifische Studien in den Filmstudios zur quantitativen und qualitativen Repräsentation stereotypisierter Randgruppen vor und hinter der Kamera durchgeführt und die Entwicklungen der Superheld:innenfiguren abgewartet werden.

³⁰³ Brown, J. A. (2017): The Modern Superhero in Film and Television, S. 162.

Quellenverzeichnis

Literaturverzeichnis

Ayra, Rina (2014): *Abjection and Representation. An Exploration of Abjection in the Visual Arts, Film and Literature*, Basingstoke: Palgrave Macmillan.

Bechdel, Allison (1985): *The Rule*. In: *Dykes to Watch Out For*. Ann Arbor, Michigan: Firebrand Books.

Beckmann, Frida (2015): *Good Girl Art – facing images of women in David Mack's Kabuki*. In: Gibson, Mel/Huxley, David/Ormrod, Joan (Hg.): *Superhero and Identities*. Abingdon/New York: Routledge, S. 119-134.

Beerman, Ruth J. (2015): *The body unbound: Empowered, heroism and body image*. In: Gibson, Mel/Huxley, David/Ormrod, Joan (Hg.): *Superhero and Identities*. Abingdon/New York: Routledge, S. 159-172.

Bellmann, Heiko (2001): *Der Kosmos Spinnenführer*, Stuttgart Kosmos Verlag.

Bobo, Jacqueline (1988): *The Color Purple*. San Francisco: San Francisco State University.

Bork, Claudia (1992): *Femme Fatale und Don Juan. Ein Beitrag zur Motivgeschichte der literarischen Verführungsgestalt*. Hamburg: Bockel Verlag.

Braidt, Andrea B. (2000): *Geschlechterkonstruktion im Film. Kritische Anmerkungen zum angloamerikanischen Blickparadigma*. In: Klettenhammer, Sieglinde/Pöder, Elfriede (Hg.): *Das Geschlecht das sich (un)eins ist? Frauenforschung und Geschlechtergeschichte in den Kulturwissenschaften*. Innsbruck/Wien/München: StudienVerlag, S. 163-173.

Brown, Jeffrey A. (2004): *Gender, Sexuality, and toughness: The Bad Girls of Action Film and Comic Books*. In: Inness, Sherrie A. (Hrsg.): *Action Chicks. New Images of Tough Woman in Popular Culture*, New York 2004, S. 47-74.

Brown, Jeffrey A. (2011): *Dangerous Curves: Action Heroines, Gender, Fetishism, and Popular Culture*. Jackson: University Press of Mississippi.

Brown, Jeffrey A. (2015): *Beyond Bombshells: The New Action Heroine in Popular Culture*. Jackson: Univ. Press of Mississippi.

Brown, Jeffrey A. (2017): *The modern superhero: Popular Genre and American Culture*. New York/London: Routledge/Taylor & Francis Group.

Butler, Judith (1990): *Das Unbehagen der Geschlechter*. 1. Aufl., [Nachdr.]. - Frankfurt am Main: Suhrkamp [2009].

Bynre, John/Lobdell, Scott (1992): *Alpha Flight Vol 1 #106*. 14.01.1992. Marvel Comics.

Chaudhuri, Shohini (2006): *Feminist Film Theories*. Laura Mulvey, Kaja Silverman, Teresa de Lauretis, Barbara Creed. London/New York: Routledge.

Clover, Carol (1992): *Men, Women, and Chain Saws. Gender in the Modern Horror Film*. Princeton: Princeton University Press

Cocca, Carolyn (2016): *Superwomen: Gender, Power, and Representation*. New York: Bloomsbury.

Connell, R.W. (1987): *Gender and Power: Society, the Person and Sexual Politics*, Stanford University Press. Sydney: Allen and Unwin.

Coogan, Peter (2009): *The definition of a superhero*. In: Heer, J./Worcester, K. (Hg.): *A comic studies reader*. Jackson: University of Mississippi Press.

Coogan, Peter: (2006) *Superhero: The Secret Origin of a Genre*. Austin: Monkey Bain Books.

Creed, Barbara (1993): *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, and Psychoanalysis*. London: Routledge.

Davies, Chris (2019): "Who Do You Want Me to Be?" Scarlett Johansson, Black Widow and Shifting Identity in the Marvel Cinematic Universe. In: Loreck, Janice/Monaghan, Whitney/Stevens, Kirsten (Hg.): *Screening Scarlett Johansson. Gender, Genre, Stardom*. Cham, Schweiz: Palgrave Macmillan, S. 81-98.

De Beauvoir, Simone (1949): *Das andere Geschlecht: Sitte und Sexus der Frau*. Übersetzt von Uli Aumüller und Grete Osterwald. 22. Auflage. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag [2020].

De Lauretis, Teresa (1984): *Alice Doesn't: Feminism. Semiotics, Cinema*. Bloomington: Indiana University Press.

De Lauretis, Teresa (1987): *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film, and Fiction*. Bloomington: Indiana University Press.

Doane, Mary Ann (1982): Film and the Masquerade. Theorising the Female Spectator. In: Thornham, Sue (Hg.): Feminist Film Theory. A Reader. Edinburgh: Edinburgh University Press [1999], S. 131-145. (Erstveröffentlichung in *Screen* 1982, 23 (3-4), S. 74-88).

Doane, Mary Ann (1991): *Femme Fatales: Feminism, Film Theory, Psychoanalysis*. New York: Routledge.

Eder, Jens (2013): *Die Figur im Film. Grundlagen der Figurenanalyse*. Marburg: Schüren Verlag.

Edmondson, Nathan/Noto, Phil (2014): *Black Widow #5*. 02. April 2014. Marvel Comics.

Freud, Sigmund (1905): *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie*. Leipzig: Deuticke.

Gain, Vincent M. (2011): Genre and Super-Heroism: Batman in the New Millennium. In: Gray II, Richard J/Kaklamanidou, Betty (Hg.): *The 21st Century Superhero. Essays on Gender, Genre and Globalization in Film*. Jefferson, North Carolina, und London: McFarland & Company, S. 111-128.

Gibson, Mel/Huxley, David/Ormrod, Joan (2015): An Introduction: Superhero and Identities. In: Gibson, Mel/Huxley, David/Ormrod, Joan (Hg.): *Superhero and Identities*. Abingdon/New York: Routledge, S. 1-16.

Gilmore, James N. (2015): A Eulogy of the Urban Superhero: The Everyday Destruction of Space in the Superhero Film. In: Petrovic, Paul (Hg.): *Representing 9/11. Trauma, Ideology, and Nationalism in Literature; Film and Television*. New York: Rowman & Littlefield Press, S.53-64.

Gray II, Richard J. (2011): Vivacious Vixens and Scintillating Super Hotties: Deconstructing the Superheroine. In: Gray II, Richard J/Kaklamanidou, Betty (Hg.): *The 21st Century Superhero. Essays on Gender, Genre and Globalization in Film*. Jefferson, North Carolina/London: McFarland & Company, S. 75-93.

Grayson, Devin/Jones, J. G. (1999): *Black Widow #1*. 31. Mai 1999. Marvel Comics.

Heineken, Dawn (2003): *The Warrior Women of Television: A Feminist Cultural Analysis of the New Female Body in Popular Media*. New York: Peter Lang Publishing.

hooks, bell (1984): *Feminist Theory: From Margin to Center*. Boston: South End Press.

hooks, bell (2000): *Feminism Is for Everybody: Passionate Politics*. London: Pluto Press.

Houser, Judy/Mooney, Stephen (2020): The Web of Black Widow. 3. März 2020. Marvel Comics.

Ingelfinger, Antonia/Penkitt, Meike (2004): Einleitung: Screening Gender. Geschlechterkonstruktionen im Kinofilm. In: Ingelfinger, Antonia/Penkitt, Meike (Hg.): Screening Gender. Geschlechterkonstruktionen im Kinofilm. In: *Freiburger Frauenstudien* 14, S. 12–37.

Riedel, Ingrid (1983): Farben: in Religion, Gesellschaft, Kunst und Psychotherapie. Stuttgart, Berlin: Kreuz-Verlag.

Jenkins, Paul/Lee, Jae (1999): Inhumas #5. 01. März 1999. Marvel Comics.

Kirby, Jack/Simon, Joe (1941): Captain America Comics Vol 1 #1. 10.03.1941. Marvel Comics.

Klippel, Heike (2007): Feministische Filmtheorie. In: Felix, Jürgen (Hg.): Moderne Film Theorie, S.168-185. Mainz: Bender.

Kristeva, Julia (1980): Powers of Horror. An Essay on Abjection. New York, NY: Columbia Univ. Press 2010.

Küchenhoff, Erich (1975). Die Darstellung der Frau und die Behandlung von Frauenfragen im Fernsehen. Stuttgart: Kohlhammer.

Lacan, Jacques (1949): Das Spiegelstadium als Bildner der Ich-Funktion, wie sie uns in der psychoanalytischen Erfahrung erscheint. Übersetzt von Peter Stehlin. In: Lacan, Jaques: Schriften I. Weinheim/Berlin: Quadriga 1991, S. 61-70.

LeBel, Sabine (2009): "Tone Down the Boobs, Please!" Reading the Special Effect Body in Superhero Movies. In: *Cineaction*, 77, S. 56-68.

Liu, Marjorie/Acuña, Daniel (2011): Black Widow: The Name of the Rose. 06. Juni 2011. Marvel Comics.

Loreck, Janice/Monaghan, Whitney/Stevens, Kirsten (2019): Why Scarlett Johansson? In: Loreck, Janice/Monaghan, Whitney/Stevens, Kirsten (Hg.): Screening Scarlett Johansson. Gender, Genre, Stardom. Cham, Schweiz: Palgrave Macmillan, S. 1-21.

Madrid, Mike (2009): The Supergirls: Fashion, Feminism, Fantasy, and the History of Comic Book Heroines. Minneapolis: Exterminating Angel Press.

Marz, Ron (1994): Green Lantern Vol 3 #54. 01.01.1994. DC Comics.

McCloud, Scott (1993): Comics richtig lesen – Die unsichtbare Kunst. [Originaltitel: Understanding Comics 2001] 14. Auflage. Hamburg: Carlsen Verlag.

Moore, Alan/Bolland, Brian/Higgins, John (1988): Batman: The Killing Joke 01.05.1988. Titan Books Ltd.

Mulvey, Laura (1975): Visual Pleasure and Narrative Cinema. In: Thornham, Sue (Hg.): Feminist Film Theory. A Reader. Edinburgh: Edinburgh University Press 1999, S. 58-69. (Erstveröffentlichung in *Screen* 1975,16 (3), S. 6–18).

Mulvey, Laura (1981). Afterthoughts on “Visual pleasure and narrative cinema” inspired by King Vidor's *duel in the sun* (1946). In: Thornham, Sue (Hg.): Feminist Film Theory. A Reader. Edinburgh: Edinburgh University Press 1999, 1. Aufl., S. 122–130. (Erstveröffentlichung in *Framework*, 0 (15), S. 12-15.).

Mulvey, Laura (1989). Visual and Other Pleasures. Hampshire/New York: Palgrave.

Neale, Steve (1980). Genre and Sexuality. In Neale, Steve (Hg.): Genre. Cheppenheim. Wiltshire: bfi Publishing, S. 56–62.

Perez, George/Macchio, Ralph (1983): Marvel Fanfare Vol. 1 #10. 07. Juni 1983.

Reynolds, Richard (1992): Superheroes: A Modern Mythology. London: Epworth Press.

Rich, B. Ruby (1998): Chick Flicks. Duke University Press.

Rich, B. Ruby (2010): New Queer Cinema. Duke University Press.

Sabin, Roger (1993): Adult comics: an introduction. London: Routledge.

Schatz, Thomas (1981): Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking and the Studio System. New York: McGraw-Hill Companies, Incorporated.

Schlicht, Corinna (2004): Geschlechterkonstruktionen. Frauen- und Männerbilder in Literatur und Film. Oberhausen: Karl Maria Laufen.

Sherrie A. Inness (1999): Tough Girls: Women Warriors and Wonder Women in Popular Culture. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

Silverman, Kaja (1983): The Subject of Semiotics. New York: Oxford University Press.

Silverman, Kaja (1988): The Acoustic Mirror: The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press.

Silverman, Kaja (1992): Male Subjectivity at the Margins, New York: Routledge.

Svitavsky, William (2013): Race, Superheroes, and Identity: ‚Did you Know he was Black?‘ In: Chambliss, Julian/Svitavsky, William/Donaldson, Thomas (Hg.): *Ages of Heroes, Eras of Men: Superheroes and the American Experience*, Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, S. 152-162.

Tasker, Yvonne (1993). *Spectacular bodies: Gender, genre, and the action cinema*. London: Routledge.

Tasker, Yvonne (1998). *Working girls: Gender and sexuality in popular cinema*. New York: Routledge.

Taylor, Aaron: „He’s Gotta Be Strong, and He’s Gotta Be Fast, and He’s Gotta Be Larger Than Life“: Investigating the Engendered Superhero Body. In: *The Journal of Popular Culture* 40(2). März 2007, S. 344-360.

Thompson, Kelly/Casagrande, Elena (2020): *Black Widow* by Kelly Thompson Vol. 2020 Marvel Comics.

Vogler, Christopher (1998): *Die Odyssee der Drehbuchschreiber, Romanautoren und Dramatiker. Mythologische Grundmuster für Schriftsteller* [The Writer’s Journey: Mythic Structures for Writers]. Berlin: Autorenhaus Verlag [2018].

Wolf, Stefan (1979-2011): *Ein Fall für TKKG. Schöpfer Rolf Kalmuczak unter dem Pseudonym Stefan Wolf, geschrieben mit mehreren Autoren*. Hannover: Pelikan Verlag 1979-2004. München: cbj 2004-2011.

Zoonen, Liesbet van (1994): *Feminist Media Studies. Media Culture & Society Series*, London.

Internetverzeichnis

Ainsworth, Claire (2015): Sex redefined. In: *Nature* 518, S. 288–291, 18. Februar 2015. DOR: <https://doi.org/10.1038/518288a> (Stand: 26.08.2022).

Ambrose, Kristy (2015): 14 Marvel Movies That Pass The Bechdel Test. In: *Screenrant*, 15. Oktober 2021. URL: <https://screenrant.com/marvel-movies-pass-bechdel-test-feminist/> (Stand: 21.09.2022).

Barns, Saeah (2015): She really IS the ideal woman! Scarlett Johansson beats Kim Kardashian to be named 'physically perfect' as her body is closest to Ancient Greeks' Golden Ratio. In: *Daily Mail*, 13. Mai 2015. URL: <https://www.dailymail.co.uk/femail/article-3079355/Scarlett-Johansson-beats-Kim->

Kardashian-named-physically-perfect-body-closest-Ancient-Greeks-Golden-Ratio.html (Stand: 02.09.2022).

BBC News (2020): Marvel to get first transgender superhero. 02. Januar 2020. URL: <https://www.bbc.com/news/newsbeat-50970519> (Stand: 28.09.2022).

Bee, Julia (2018): Filmwissenschaft: feministische Theorie, Gender Media Studies und Affekt. In: Kortendiek, Beate/Riegraf, Birgit/Sabisch, Katja (Hg.): Handbuch Interdisziplinäre Geschlechterforschung, *Geschlecht und Gesellschaft* (GUG, 65), S. 1-11. DOI: https://doi.org/10.1007/978-3-658-12500-4_171-1 (Stand: 26.08.2022).

Behbakht, Andy (2022): New Black Panther Hasn't Been Guessed By Anyone, Says Wakanda Forever Star. In: *Screenrant*, 06. Oktober 2022. URL: <https://screenrant.com/black-panther-wakanda-forever-hasnt-been-guessed/> (Stand: 21.10.2022).

Bellafante, Ginia (1997): Bewitching Teen Heroines: THEY'RE ALL OVER THE DIAL, SPEAKING OUT, CRACKING WISE AND CASTING SPELLS. In: *TIME*, 05. Mai 1997. URL: <http://content.time.com/time/subscriber/article/0,33009,986288-2,00.html> (Stand: 28.09.2022).

Beresford, Jack (2018): 16 Things Fans Never Knew About Angelina Jolie's Disastrous Tomb Raider Movies. In: *Screenrant*, 05. Januar 2018. URL: <https://screenrant.com/tomb-raider-angelina-jolie-disastrous-movies-facts-trivia-secrets/> (Stand: 26.10.2022).

Bradley, Laura (2016): Black Widow: Why Is Marvel Still Promising a Black Widow Movie Instead of Making One? If Rey, Furiosa, and Wonder Woman can't convince them it's time, what will? In: *Vanity Fair*, 11. Mai 2016. URL: <https://www.vanityfair.com/hollywood/2016/05/why-is-marvel-still-promising-a-black-widow-movie-instead-of-making-one> (Stand: 28.09.2022).

Breznican, Anthony (2015): Captain America: Civil War star Scarlett Johansson on the scrutiny of Black Widow. In: *Entertainment Weekly*, 03. Dezember 2015. URL: <https://ew.com/article/2015/12/03/captain-america-civil-war-black-widow/> (Stand: 28.09.2022).

Chin, Daniel (2021): The History (and Beyond) of the Black Widow. In: *The Ringer*, 06. Juli 2021. URL: <https://www.theringer.com/marvel-cinematic-universe/2021/7/6/22564989/black-widow-mcu-history-scarlett-johansson-natasha-romanoff-avengers> (Stand: 02.09.2022).

Collington, Faefyx (2021): Eternals Finally Fixes Disney's Huge LGBTQ+ Problem. In: *Screenrant*, 06. November 2021. URL: <https://screenrant.com/eternals-movie-phastos-lgbtq-representation-disney-problem-fix/> (Stand: 21.10.2022).

Collington, Faefyx (2021): Loki's Bisexuality & The MCU's History Of LGBTQ+ Representation. In: *Screenrant*, 05. Oktober 2021. URL: <https://screenrant.com/loki-bisexuality-mcu-lgbtq-representation-history-explained/> (Stand: 21.10.2022).

Cooper, H. H. A. (1981): Spychology: The Human Side of the Gentle Art of Espionage. In: *Chittv's Law Jounlal*, 29 (10), 29. Oktober 1981, S. 251-259. In: URL: <https://heinonline.org/HOL/LandingPage?handle=hein.journals/chittylj29&div=35&id=&page=> (Stand: 02.09.2022).

Couch, Aaron (2021): Marvel Studios' Victoria Alonso Upped to President Role. In: *The Hollywood Reporter*, 20. September 2021. URL: <https://www.hollywoodreporter.com/business/business-news/victoria-alonso-promoted-marvel-studios-1235017042/> (Stand: 21.10.2022).

D'Alessandro, Anthony (2017): Jon Favreau Talks Movie Economics With Scarlett Johansson: "If You Can't Make A Profit, You Don't Get Opportunities" – Tribeca. In: *Deadline*, 21. April 2017. URL: <https://deadline.com/2017/04/avengers-marvel-scarlett-johansson-jon-favreau-1202073944/> (Stand: 28.09.2022).

Del Rosario, Alexandra (2022): Top-Grossing Films Of 2021 Featured Slight Rise In Female Leads & BIPOC Women Representation Than 2020 Titles, Study Finds. In: *Deadline*, 15. März 2022 URL: <https://deadline.com/2022/03/top-grossing-films-of-2021-featured-slight-rise-in-female-leads-bipoc-women-representation-than-2020-titles-study-finds-1234976428/> (Stand: 28.09.2022).

Deviant Art (2021): Natasha Romanoff/Black Widow (Black Suit). Username: IWasBoredSoIdidThis, August 2021. PNG-URL: (<https://www.deviantart.com/iwasboredsoididthis/art/Natasha-Romanoff-Black-Widow-Black-Suit-PNG-888712410>) (Stand: 26.10.2022).

Deviant Art (2021): Natasha Romanoff/Black Widow (White Suit). Username: IWasBoredSoIdidThis, 13. August 2021. PNG-URL: <https://www.deviantart.com/iwasboredsoididthis/art/Natasha-Romanoff-Black-Widow-White-Suit-PNG-888711725> (Stand: 26.10.2022).

Dockterman, Eliana (2021): Black Widow Began as a Sexist Stereotype. More Than a Decade Later, Scarlett Johansson Is Reclaiming Her Story. In: *TIME*, 02. Juli 2021. URL: <https://time.com/6077666/black-widow-scarlett-johansson/> (Stand: 28.09.2022).

Florence, Pugh (2019): Oh dear. Singling out my “chunky” thighs doesn’t help normalising an ‘all shape&size’ Hollywood. In fact that’s part of the problem. I do hope people take more away from the film than the circumference of my hams. @EveningStandard [Tweet] In: *Twitter*, Username: @Florence_Pugh, 02. März 2019. URL: https://twitter.com/florence_pugh/status/1101630018663444481 (Stand: 26.10.2022).

Goldin, James Grant (Pro.)/Kroopnick, Steve (Reg.) (2003): Comic Book Superheroes Unmasked (Dokumentation), History Channel, USA, VHS-Aufzeichnung von dem 23.06.2003, In: *YouTube*, 14. Juli 2021 <https://www.youtube.com/watch?v=OjebtPVVR64> (Stand: 28.09.2022).

Headless (2014): The Bechdel Test (and others not unlike it): A Masterpost. (Test von Alison Bechdel’s *Dykes To Watch Out For* (1985) im Comicstreifen “The Rule”) In: *Tumblr*, 15. März 2014. URL: <https://characterandwritinghelp.tumblr.com/post/79689117268/the-bechdel-test-and-others-not-unlike-it-a> (Stand: 21.09.2022).

Hedash, Kara (2020): Natasha vs Natalia: What Marvel's Black Widow's Real Name Is. In: *Screenrant*, 26. Januar 2020. URL: <https://screenrant.com/black-widow-real-name-natasha-natalia-marvel/> (Stand: 02.09.2022).

IMDbPro (2022): Top Lifetime Grosses. In: *Box Office Mojo*, 26.08.2022. URL: https://www.boxofficemojo.com/chart/top_lifetime_gross/ (Stand: 26.08.2022).

Jefferson, Deer (2021): Black Widow director Cate Shortland on her 'courtship' with Scarlett Johansson, landing a Marvel blockbuster — and making it her own. In: *ABC News*, 11. Juli 2021. URL: <https://www.abc.net.au/news/2021-07-11/black-widow-director-cate-shortland-australian-interview/100277936> (Stand: 28.09.2022).

Kantor, Jodi/Twohey, Megan (2017): Harvey Weinstein Paid Off Sexual Harassment Accusers for Decades. In: *The New York Times*, 05. Oktober 2017. URL: <https://www.nytimes.com/2017/10/05/us/harvey-weinstein-harassment-allegations.html> (Stand: 28.09.2022).

Kaplan, E. Ann/Hamm-Dröser, Monika (1984): Ist der Blick männlich? In: *Frauen und Film* 36, S. 45–60. Februar 1984. JSTOR: <https://www.jstor.org/stable/24056223> (Stand: 26.08.2022).

Karim, Anhar (2018): The Marvel Cinematic Universe is 61% White, But Does That Matter? In: *Forbes*, 10. Oktober 2018. URL: <https://www.forbes.com/sites/anharkarim/2018/10/10/the-marvel-cinematic-universe-is-61-white-but-does-that-matter/> (Stand: 26.08.2022).

Lang, Brad (2022): MCU She-Hulk's Original Design Reportedly Had More Muscles. In: *CBR*, 20. Mai 2022. URL: <https://www.cbr.com/mcu-she-hulk-original-more-muscles-report/> (Stand: 03.10.2022).

Lauzen, Martha M. (2022): It's a Man's (Celluloid) World, Even in a Pandemic Year: Portrayals of Female Characters in the Top U.S. Films of 2021. In: *The Center for the Study of Women in Television and Film*, 15. März 2022. URL: <https://womenintvfilm.sdsu.edu/its-a-mans-celluloid-world-even-in-a-pandemic-year-portrayals-of-female-characters-in-the-top-u-s-films-of-2021/> (Stand: 28.09.2022).

Lauzen, Martha M. (2022): The Celluloid Ceiling in a Pandemic Year: Employment of Women on the Top U.S. Films of 2021. In: *The Center for the Study of Women in Television and Film*, 02. Januar 2022. URL: <https://womenintvfilm.sdsu.edu/the-celluloid-ceiling-in-a-pandemic-year-employment-of-women-on-the-top-u-s-films-of-2021/> (Stand: 28.09.2022).

Lavin, Michael R. (1998): Women in comic books. In: *Serials Review*, 24 (2), S. 93-100.06.12.2013. DOI: [https://doi.org/10.1016/S0098-7913\(99\)80121-X](https://doi.org/10.1016/S0098-7913(99)80121-X) (Zugriff: 26.08.2022).

Lee Lenker, Maureen (2022): We need to talk about Marvel's women problem. In: *Entertainment Weekly*, 13. Juli 2022. URL: <https://ew.com/movies/we-need-to-talk-marvels-women-problem/> (Stand: 03.10.2022).

Marvel Database (2022): Natalia Romanoff (Earth-199999). URL: [https://marvel.fandom.com/wiki/Natalia_Romanoff_\(Earth-199999\)](https://marvel.fandom.com/wiki/Natalia_Romanoff_(Earth-199999)) (Stand: 26.10.2022).

Marvel Directory (2013): Black Widow (I). URL: <http://www.marveldirectory.com/individuals/b/blackwidowi.htm> (Stand: 28.09.2022).

Marvel Studios Community (2018): Is it too late for a Black Widow movie? In: *Reddit*, Username: BroeknRecrds, 25. September 2018. URL:

https://www.reddit.com/r/marvelstudios/comments/9it1zr/is_it_too_late_for_a_black_widow_movie/ (Stand: 28.09.2022).

Marvel Studios Community (2019): Black Widow Movie Doesn't Seem Interesting; is it too late for this story arc? In: *Reddit*, Username: jeremyleediaz, 26. Dezember 2019. URL:

https://www.reddit.com/r/marvelstudios/comments/eg1lto/black_widow_movie_doesnt_seem_interesting_is_it/ (Stand: 28.09.2022).

Marvel Studios Community (2019): Evolution of Black Widow. In: *Reddit*, Username: Bruce Tooster, 16. Mai 2019. PNG-URL: https://www.reddit.com/r/marvelstudios/comments/bpbokj/evolution_of_black_widow/ (Stand: 26.10.2022).

Marvel Studios Community (2021): Black Widow is a late movie. In: *Reddit*, Username: TheHood2001, 28. Juli 2021: URL: https://www.reddit.com/r/marvelstudios/comments/otf1kk/black_widow_is_a_late_movie/ (Stand: 28.09.2022).

Mello, Nicole (2021): 10 Ways Black Widow's Solo Movie Is Too Little, Too Late. In: *CBR*, 15. April 2021. URL: <https://www.cbr.com/black-widow-movie-too-little-too-late-mcu/> (Stand: 28.09.2022).

Movie News and Discussion (2013): Why Don't We Have A Wonder Woman Movie? 30. August 2013. URL: https://www.reddit.com/r/movies/comments/1les12/why_dont_we_have_a_wonder_woman_movie/ (Stand: 21.10.2022).

MoviePosters2: Captain America: The Winter Soldier Poster # 1134481. PNG-URL: https://movieposters2.com/Captain-America-The-Winter-Soldier-movie-poster_1134481.html (Stand: 09.09.2022).

MoviePosters2: The Avengers Poster # 736306, PNG-URL: https://movieposters2.com/The-Avengers-movie-poster_736306.html (Stand: 09.09.2022)

MoviePosters2: The Avengers Poster # 737093. PNG-URL: https://movieposters2.com/The-Avengers-movie-poster_737093.html (Stand: 09.09.2022)

Nessel, Sabine (2002) Der Verlust (des subjektiven Faktors). Feministische Theorie und Kultur im Fundus der Erinnerungsbilder. In: *Frauen und Film*, 63, S. 31–38. März 2002. JSTOR: <https://www.jstor.org/stable/24058421> (Stand: 26.08.2022).

Noelene, Clark (2015): Avengers: Age of Ultron'—Scarlett Johansson on Black Widow's Journey. In: *Hero Complex—LA Times*, 9. Mai 2015. URL: <http://herocomplex.latimes.com/movies/avengers-age-of-ultron-scarlett-johansson-on-blackwidows-journey/>. (Stand: 21.09.2022).

Pollitt, Katha (1991): Hers; The Smurfette Principle. In: *The New York Times*, 07. April 1991. URL: <https://www.nytimes.com/1991/04/07/magazine/hers-the-smurfette-principle.html>. (Stand: 21.09.2022).

Pulver, Andrew (2021): Scarlett Johansson criticises 'hypersexualisation' of Black Widow in Iron Man 2. In: *The Guardian*, 17. Juni 2021. URL: <https://www.theguardian.com/film/2021/jun/17/scarlett-johansson-criticises-hypersexualisation-black-widow-iron-man-2> (Stand: 28.09.2022).

Robinson, Ashley (2021): Scarlett Johansson on the Sexualization of Natasha Romanoff and Why It Took 10 Years to Make 'Black Widow'. In: *Collider*, 15. Juni 2021. URL: <https://collider.com/black-widow-movie-scarlett-johansson-interview-sexualization/> (Stand: 28.09.2022).

Robinson, Joanna (2014): Scarlett Johansson Protests That She's Not a "Sexual Ornament". In: *Vanity Fair*, 24. Februar 2014. URL: <https://www.vanityfair.com/hollywood/2014/02/scarlett-johansson-sexual-ornament> (Stand: 26.08.2022).

Rotten Tomatoes (2021) Black Widow Reviews. URL: https://www.rottentomatoes.com/m/black_widow_2021 (Stand: 28.09.2022).

Shendrun, Amanda (2017): Analyzing the Gender Representation of 34,476 Comic Book Characters. In: *The Pudding*, Juli 2017 URL: <https://pudding.cool/2017/07/comics/> (Stand: 26.08.2022).

Siegel, Tatiana (2018): #MeToo Hits Movie Deals: Studios Race to Add 'Morality Clauses' to Contracts. In: *The Hollywood Reporter*, 07. Februar 2018. URL: <https://www.hollywoodreporter.com/news/general-news/metoo-hits-movie-deals-studios-race-add-morality-clauses-contracts-1082563/> (Stand: 28.09.2022).

Simone, Gail (1999): Women in Refrigerators. URL: <https://lby3.com/wir/index.html> (Stand: 26.08.2022).

Skjaldmeyja (2012): The Hawkeye Initiative. 01. Dezember 2012. In: *Tumblr*. URL: <https://thehawkeyeinitiative.tumblr.com/> (Stand: 26.08.2022).

Smith, Stacy/Choueiti, Marc/Pieper, Katherine, (2014): Gender Bias Without Borders: An Investigation of Female Characters in Popular Films Across 11 Countries. In: *Geena Davis Institute on Gender and Media*, September 2014. PDF: <https://seejane.org/wp-content/uploads/gender-bias-without-borders-full-report.pdf> (Zugriff: 26.08.2022).

Spiegel Online (2018): "Time's Up": Hunderte Hollywoodstars starten Aktion gegen sexuelle Belästigung. 02. Januar 2018, URL: <https://www.spiegel.de/panorama/leute/time-s-up-hollywoodstars-starten-initiative-gegen-sexuelle-belaestigung-a-1185802.html> (Stand: 28.09.2022).

Stelio, Nedahl (2015): Scarlett Johansson has the world's most perfect body. In: *Stuff*, 31. Mai 2015. URL: <https://www.stuff.co.nz/life-style/life/68996713/scarlett-johansson-has-the-worlds-most-perfect-body> (Stand: 02.09.2022).

The Beat (2019): Women in Comics, By The Numbers: Summer and Fall 2018. In: *The Beat: Comics and Pop Culture News, Review, and Interview*, 15. Februar 2019. URL: <https://www.comicsbeat.com/women-in-comics-by-the-numbers-summer-and-fall-2018/> (Stand: 26.08.2022).

The Daily Beast (2013): Joss Whedon on Shakespeare, Female Superheroes and Feminsim. 05. Juni 2013, URL: <https://www.thedailybeast.com/newsweek/2013/06/05/joss-whedon-on-shakespeare-female-superheroes-and-feminism.html> (Stand: 28.09.2022).

The Numbers (2022): All Time Worldwide Box Office for Super Hero Movies. URL: <https://www.the-numbers.com/box-office-records/worldwide/all-movies/creative-types/super-hero> (Stand: 26.08.2022).

The Numbers (2022): All Time Worldwide Box Office. URL: <https://www.the-numbers.com/box-office-records/worldwide/all-movies/cumulative/all-time> (Stand: 26.08.2022).

TIFF Talks (2016): Joey Soloway on The Female Gaze | MASTER CLASS | TIFF 2016. [Live-Übertragung] In: *YouTube*, 11. September 2016. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=pnBvppooD9I> (Stand: 26.08.2022).

Unbegaun, B. O. (1972): Russian Surnames. Oxford University Press. In: *Slavic Review*, 33 (3), September 1974, S. 613 - 614. DOI: <https://doi.org/10.2307/2494806> (Stand: 02.09.2022).

von Rath, Anna/Gasser, Lucy (2021): 10 schwierig zu übersetzende Begriffe in Bezug auf Race In: *Goethe-Institut*, Februar 2021. URL: <https://www.goethe.de/prj/one/de/aco/art/22106961.html> (Stand: 26.10.2022).

Weinstein, Molly Jae (2022): Surprising MCU Graph Reveals Which Marvel Heroes Got The Most Screen Time. In: *Screenrant*, 11. April 2022. URL: <https://screenrant.com/mcu-marvel-characters-iron-man-most-screen-time/> (Stand: 21.10.2022).

Wesley, Morris (2015): Nerd plus Ultron: There Has to Be More to 'Avengers: Age of Ultron' than Printing More Money. In: *Grantland*, 29. April 2015. URL: grantland.com/hollywoodprospectus/ultron-avengers-review/. (Stand: 21.09.2022).

Williams, Jordan (2021): Why Black Widow's Box Office Numbers Are Disappointing For Marvel & Disney. In: *Screenrant*, 19. Juli 2021. URL: <https://screenrant.com/black-widow-box-office-explained-marvel-disney-plus/> (Stand: 21.10.2022).

Williams, Linda (1991): Film Bodies: Gender, Genre, and Excess. In: *Film Quarterly*, 44 (4), S. 2–13. <https://doi.org/10.2307/1212758> (Stand: 26.08.2022).

Wolfe, Jennifer (2021): How Cate Shortland Made the Fierce, Ultra-Feminist “Black Widow” In: *NAB Amplify*, 15. Juli 2021. URL: <https://amplify.nabshow.com/articles/how-cate-shortland-made-the-unapologetic-ultra-feminist-black-widow/> (Stand: 28.09.2022).

Yamato, Jen (2015): The Avengers’ Black Widow Problem: How Marvel SlutShamed Their Most Badass Superheroine. In: *The Daily Beast*, 28. April 2015. URL: <https://www.thedailybeast.com/the-avengers-black-widow-problem-how-marvel-slut-shamed-their-most-badass-superheroine> (Stand: 09.09.2022).

YouTube (2021): scarlett johansson shutting down sexist comments for 5 min straight. Username: Ariana Johnson, 15. Januar 2021. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=YGqQk12jBoA> (Stand: 09.09.2022).

YouTube (2010): Iron Man 2: “Tony Flirts With Natasha” (Deleted Scenes) In: *YouTube*. Username: Multiverse HQ, [20. November 2022] (Gelöschte Szene aus Iron Man 2 (2010)). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=m2Wvhe4U6n4> (Stand: 28.09.2022).

Zeit Online (2018): #MeToo: Ein Hashtag und die Folgen. URL: https://www.zeit.de/thema/metoo?utm_referrer=https%3A%2F%2Fwww.google.com%2F (Stand: 28.09.2022).

The Great Comic Book Heroes: The Black Widow, Hawkeye and her co-creator dashing Don Heck. Username: Piperson, 02. Oktober 2014. [Urheber und Entstehungsjahr des Bildes unbekannt] PNG-URL:

<http://thegreatcomicbookheroes.blogspot.com/2014/10/the-black-widow-hawkeye-and-her-co.html> (Stand: 28.09.2022).

Marvel: Marvel Fanfare Facsimile Edition (2020) #10. (Erstveröffentlichung im Jahr 1983) PNG-URL:

https://www.marvel.com/comics/issue/88743/marvel_fanfare_facsimile_edition_2020_10 (Stand: 28.09.2022).

Marvel: Black Widow (1999) #1. 10. Juni 1999. PNG-URL: https://www.marvel.com/comics/issue/7370/black_widow_1999_1 (Stand: 28.09.2022).

Marvel: Black Widow (2014) #5. 02. April 2014. PNG-URL: https://www.marvel.com/comics/issue/47990/black_widow_2014_5 (Stand: 28.09.2022).

Film- und Serienverzeichnis

ALIEN - DAS UNHEIMLICHE WESEN AUS EINER FREMDEN WELT [Originaltitel: ALIEN]: USA/UK 1979, Regie: Ridley Scott.

ALIENS – DIE RÜCKKEHR [Originaltitel: ALIENS]: USA 1986, Regie: James Cameron.

ANT-MAN AND THE WASP: USA 2018 Regie: Payton Reed.

ANT-MAN: USA 2015, Regie: Payton Reed.

AVENGERS: AGE OF ULTRON: USA 2015, Regie: Joss Whedon.

AVENGERS: ENDGAME: USA 2019, Regie: Anthony Russo/Joe Russo.

AVENGERS: INFINITY WAR: USA 2018, Regie: Anthony Russo/Joe Russo.

BATMAN & ROBIN: USA 1997, Regie: Joel Schumacher.

BATMAN FOREVER: USA 1995, Regie: Joel Schumacher.

BATMAN V SUPERMAN: DAWN OF JUSTICE: USA 2016, Regisseur: Zack Snyder.

BATMAN: USA/UK 1989, Regie: Tim Burton.

BATMANS RÜCKKEHR [Originaltitel: BATMAN RETURNS]: USA/UK 1992, Regie: Tim Burton.

BIRDS OF PREY: THE EMANCIPATION OF HARLEY QUINN [Originaltitel: BIRDS OF PREY (AND THE FANTABULOUS EMANCIPATION OF ONE HARLEY QUINN)]: USA 2020, Regie: Cathy Yan.

BLACK PANTHER: USA 2018, Regie: Ryan Coogler.

BLACK PANTHER: WAKANDA FOREVER: USA 2022, Regie: Ryan Coogler.

BLACK WIDOW: USA 2021, Regie: Cate Shortland.

BUFFY – IM BANN DER DÄMONEN [Originaltitel: BUFFY THE VAMPIRE SLAYER]: USA 1997-2003, Idee: Joss Whedon.

CAPTAIN MARVEL 2: THE MARVELS [Originaltitel: THE MARVELS]: USA 2023, Regie: Nia DaCosta.

CAPTAIN MARVEL: Regie: USA 2019, Regie: Ryan Fleck/Anna Boden.

CATWOMAN: USA 2004, Regie: Pitof.

CYBORG: USA 2023, Regie: Rick Famuyiwa.

DAREDEVIL: USA 2003, Regie: Mark Steven Johnson.

DAS SCHWEIGEN DER LÄMMER [Originaltitel: THE SILENCE OF THE LAMBS]: USA 1991, Regie: Jonathan Demme.

DIE BESTIMMUNG – ALLEGIANT [Originaltitel: THE DIVERGENT SERIES: ALLEGIANT]: USA 2016, Regie: Robert Schwentke.

DIE BESTIMMUNG – DIVERGENT [Originaltitel: THE DIVERGENT SERIES: DIVERGENT]: USA 2014, Regie: Neil Burger.

DIE BESTIMMUNG – TÖDLICHE WAHRHEIT [Originaltitel: THE DIVERGENT SERIES: INSURGENT]: USA 2015, Regie: Robert Schwentke.

DIE MUPPET SHOW: [Originaltitel: THE MUPPET SHOW]: USA/GB 1976-1981, Idee: Jim Henson.

DIE SCHLÜMPFE [Originaltitel: THE SMURFS]: USA 1981-1989, Idee: Peyo.

DIE TRIBUTE VON PANEM – CATCHING FIRE [Originaltitel: THE HUNGER GAMES – CATCHING FIRE]: USA 2013, Regie: Francis Lawrence.

DIE TRIBUTE VON PANEM – MOCKINGJAY TEIL 1 [Originaltitel: THE HUNGER GAMES – MOCKINGJAY PART 1]: USA 2014, Regie: Francis Lawrence.

Die Tribute von Panem – Mockingjay Teil 2 [Originaltitel: THE HUNGER GAMES – MOCKINGJAY PART 2]: USA/DE 2015, Regie: Francis Lawrence.

DIE TRIBUTE VON PANEM – THE HUNGER GAMES [Originaltitel: THE HUNGER GAMES]: USA 2012, Regie: Gary Ross.

DIE WILDEN KERLE: D 2003, Regie: Joachim Masannek.

DIE WILDEN KERLE 2: D 2005, Regie: Joachim Masannek.

DIE WILDEN KERLE 3: D 2006, Regie: Joachim Masannek.

DIE WILDEN KERLE 4: D 2007, Regie: Joachim Masannek.

DIE WILDEN KERLE 5: D 2008, Regie: Joachim Masannek.

DOCTOR STRANGE IN THE MULTIVERSE OF MADNESS: USA 2022, Regie: Sami Raimi.

DOCTOR STRANGE: USA 2016, Regie: Scott Derrickson.

ELEKTRA: USA/Kanada 2005, Regie: Rob Bowman.

ETERNALS: USA 2022, Regie: Chloé Zhao.

FANTASTIC FOUR: RISE OF THE SILVER SURFER: USA/DE/UK 2007, Regie: Tim Story.

FANTASTIC FOUR: USA/DE 2005, Regie: Tim Story.

FIREFLY – DER AUFBRUCH DER SERENITY [Originaltitel: FIREFLY]: USA 2002, Idee: Joss Whedon.

FLEABAG: UK 2016-2019, Idee: Phoebe Waller-Bridge, Regie: Tim Kirby/Harry Bradbeer.

GHOST IN THE SHELL: USA 2017, Regie: Rupert Sanders.

GUARDIANS OF THE GALAXY: USA 2014, Regie: James Gunn.

HAWKEYE: USA seit 2021, Idee: Joanathan Igla, Regie: Rhys Thomas/Bert & Bertie.

I LOVE DICK: USA 2016, Idee: Joey Soloway/Sarah Gubbins, Regie: Joey Soloway/Kimberley Peirce/Andrea Arnold/Jim Frohna

IRON MAN 2: USA 2010, Regie: Jonathon Favreau.

IRON MAN: USA 2008, Regie: Jonathon Favreau.

JAMES BOND 007- JAGT DR. NO. [Originaltitel: DR. NO]: UK 1962, Regie: Terence Young

JUSTICE LEAGUE: USA 2017, Regie: Zack Snyder.

KILL BILL – VOLUME 1 [Originaltitel: KILL BILL: VOL. 1]: USA 2003, Regie: Quentin Tarantino.

KILL BILL – VOLUME 2 [Originaltitel: KILL BILL: VOL. 2]: USA 2004, Regie: Quentin Tarantino.

LADY MACBETH: UK 2016, Regie: William Oldroyd.

LARA CROFT: TOMB RAIDER: USA/UK/DE/JP 2001, Regie: Simon West.

LITTLE WOMEN: USA 2019, Regie: Greta Gerwig.

LOKI: USA seit 2021, Idee: Micheal Waldron, Regie: Kate Herron.

LOST IN TRANSLATION – ZWISCHEN DEN WELTEN [Originaltitel: LOST IN TRANSLATION]: USA/JP 2003, Regie: Sofia Coppola.

LUCY: FR 2014, Regie: Luc Besson.

MARVEL'S DAREDEVIL: USA 2015-2018, Idee: Drew Goddard.

MARVEL'S THE AVENGERS [Originaltitel: THE AVENGERS]: USA 2012, Regie: Joss Whedon.

MATCH POINT: UK/USA/LUX 2005, Regie: Woody Allen.

NORTH: USA 1994, Regie: Rob Reiner.

RAMBO [Originaltitel: FIRST BLOOD]: USA 1982, Regie: Ted Kotcheff.

RAMBO II – DER AUFTRAG [Originaltitel: RAMBO: FIRST BLOOD PART II]: USA 1985, Regie: George P. Cosmatos.

RAMBO III: USA 1988, Regie: Peter McDonald

RED SONJA: USA 1985, Regie: Richard Fleischer.

SATURDAY NIGHT FEVER: USA 1977, Regie: John Badham.

SHANG-CHI AND THE LEGEND OF THE TEN RINGS: USA 2021, Regie: Destin Daniel Cretton.

SHE-HULK: DIE ANWÄLTIN [Originaltitel: ATTORNEY AT LAW]: USA seit 2022, Idee: Jessica Gao, Regie: Cat Kairo/Anu Vaila.

SPIDER-MAN: NO WAY HOME: USA 2021, Regie: Jon Watts.

SPIDER-MAN: USA 2002, Regie: Sam Raimi.

STRANGER THINGS: USA 2016-, Regie: Matt Duffer, Ross Duffer.

SUICIDE SQUAD: USA 2016, Regie: David Ayer.

SUPER FRIENDS: USA 1973-1985, Produzenten: Joseph Barbera, William Hanna.

SUPERMAN [Originaltitel: SUPERMAN – THE MOVIE]: USA/UK 1978, Regie: Richard Donner.

SUPERMAN LL – ALLEIN GEGEN ALLE [Originaltitel: SUPERMAN LL]: USA/UK 1980, Regie: Richard Lester/Richard Donner.

SUPERMAN LLL – DER STÄHLERNE BLITZ [Originaltitel: SUPERMAN LLL]: USA/UK 1983, Regie: Richard Lester.

SUPERMAN LV – DIE WELT AM ABGRUND [Originaltitel: SUPERMAN LV – THE QUEST FOR PEACE]: USA/UK 1987, Regie: Sydney J. Furie.

THE BATMAN: USA 2022, Regie: Matt Reeves.

THE BIG BANG THEORY: USA 2007-2019, Idee: Chuck Lorre/Bill Prady.

THE FIRST AVENGER: CIVIL WAR: [Originaltitel: CAPTAIN AMERICA: CIVIL WAR]: USA 2016, Regie: Anthony Russo/Joe Russo.

THE HANDMAID'S TALE – DER REPORT DER MAGD [Originaltitel: THE HANDMAID'S TALE]: USA 2017-, Idee: Bruce Miller, Regie: Colin Watkinson/Elisabeth Moss/Christina Choe/Richard Shepard/Liz Garbus.

THE PRESTIGE [Originaltitel: PRESTIGE – DIE MEISTER DER MAGIE]: USA/UK 2006, Regie: Christopher Nolan.

THE RETURN OF THE FIRST AVENGER [Originaltitel: CAPTAIN AMERICA: THE WINTER SOLDIER]: USA 2014, Regie: Anthony Russo/Joe Russo.

THOR: LOVE AND THUNDER: USA 2022, Regie: Taika Waititi.

THOR: USA 2011, Regie: Kenneth Branagh.

UNDER THE SKIN: UK 2013, Regie: Jonathon Glazer.

WANDAVISION: USA seit 2021, Idee: Jac Schaeffer, Regie: Matt Shakman.

WONDER WOMAN 1984: USA 2020, Regie: Patty Jenkins.

WONDER WOMAN: USA 2017, Regie: Patty Jenkins.

X-MEN: USA 2000, Regie: Bryan Singer.