



MASTERARBEIT | MASTER'S THESIS

Titel | Title

Böse Ideologien.

Eine politikwissenschaftliche Filmanalyse antagonistisierter
politischer Ideologien in ›Avengers: Infinity War‹ (2018) und
›Avengers: Endgame‹ (2019)

verfasst von | submitted by

Constanze Liko BA

angestrebter akademischer Grad | in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien | Vienna, 2025

Studienkennzahl lt. Studienblatt | Degree
programme code as it appears on the
student record sheet:

UA 066 824

Studienrichtung lt. Studienblatt | Degree
programme as it appears on the student
record sheet:

Masterstudium Politikwissenschaft

Betreut von | Supervisor:

Mag. Dr. Karin Liebhart Privatdoz.

Abstract

In der vorliegenden Masterarbeit wird die Darstellung politischer Ideologien in den Filmen *Avengers: Infinity War* (Russo/Feige 2018) und *Avengers: Endgame* (Russo/Feige 2019) mittels der *Soziologischen Film- und Fernsehanalyse* (Keppler/Peltzer 2015), einer qualitativ-interpretativen Methode, untersucht. In der Gegenüberstellung der Ergebnisse mit politikwissenschaftlichen Theorien und Ansätzen der Cultural Studies wurde die Frage beantwortet, welche politischen Ideologien (nach Freedon 1996) der Hauptantagonist Thanos repräsentiert und welche Rückschlüsse dies auf soziopolitische Kontexte im Zeitraum der Filmproduktion und -rezeption (ca. 2015-2025) zulässt. Thanos wurde hier als Vertreter ökologistischer Ideologien interpretiert, wobei seine Darstellung vor allem gewaltvolle, autoritäre bis faschistische Aspekte fokussiert. Die beiden Filme legen damit eine Lesart nahe, in der Ökologismen als bedrohlich abzulehnen sind und beteiligen sich an der realpolitisch existierenden Falschinformation und am Othering dieser Ideologien. Zudem tragen sie zum „political myth making“ (Iossifidis 2024) des Ökofaschismus bei. Thanos kann jedoch auch emanzipativ gelesen werden – als Hinweis auf die Dringlichkeit der Klimakrise und die Wichtigkeit ökologistischer Kritik- und Lösungsansätze angesichts der multiplen Krisen der Gegenwart.

This master's thesis examines the representation of political ideologies in the films *Avengers: Infinity War* (Russo/Feige 2018) and *Avengers: Endgame* (Russo/Feige 2019), utilizing a qualitative interpretative method, the *Soziologische Film- und Fernsehanalyse* (Keppler/Peltzer 2015). By linking the results with theories from political science and cultural studies, it was possible to answer the question of which political ideologies (acc. Freedon 1996) the main antagonist Thanos represents and what conclusions this allows us to draw about sociopolitical contexts during the period of film production and reception (approx. 2015-2025). Thanos was interpreted here as representing ecological ideologies, while his portrayal focused primarily on violent, authoritarian, and fascist aspects. The two films thus suggest a reading in which ecological ideologies are to be rejected as threatening and in doing so contribute to the misinformation and othering of these ideologies. Furthermore, they add to the “political myth making” (Iossifidis 2024) of ecofascism. However, Thanos can also be read in an emancipatory way – indicating the urgency of the climate crisis and the importance of ecological criticism and solutions in the face of the multiple crises of the present day.

Inhalt

Abstract	1
1. Einleitung.....	3
1.1. Kulturelle Bedeutung & Erfolg des Marvel-Kinouniversums	5
1.2. Ziele & Einschränkungen	6
1.3. Forschungslücke, Fragestellung & Methode	7
1.4. Aufbau.....	8
2. Politische Ideologie	10
2.1. Begriffsgeschichte der Ideologie	10
2.2. Politische Ideologien nach Freedon	13
2.3. Zwischenfazit: Politische Ideologien	17
3. Cultural Studies	19
3.1. Kultur, Popkultur, Medienkultur.....	19
3.2. Filmanalyse als Gesellschaftsanalyse.....	24
3.3. Zwischenfazit: Cultural Studies & Filmanalyse	27
4. Filmfiguren.....	28
4.1. Definition & Funktion von Filmfiguren.....	28
4.2. Antagonist:innen & das Konzept des Bösen im Film	30
4.3. Zwischenfazit: Filmfiguren & Antagonist:innen	33
5. Kontexte & Forschungsstand.....	35
5.1. Genrekontext	35
5.2. Historischer Kontext.....	37
5.3. Forschungsstand: Politische Ideologie in Superheld:innen-Filmen	39
5.4. Zwischenfazit: Kontexte & Forschungsstand.....	44
6. Methode, Forschungsprozess & Reflexion.....	46
6.1. Die Soziologische Film- und Fernsehanalyse (Peltzer/Keppler).....	46
6.2. Forschungsprozess	50
6.3. Reflexion des Forschungsstandpunktes	54
7. Ergebnisse	57
7.1. Gleichgewicht.....	57
7.2. Lebendigkeit & Naturverbundenheit.....	61
7.3. Sakralisierung	64
7.4. Macht & Gewalt	67
7.5. Vulnerabilität & emotionale Anteilnahme	71
8. Interpretation & Kontextualisierung	73
8.1. Ökologismus	74
8.2. Konservative & religionsbezogene Elemente.....	77
8.3. Autoritärer Ökologismus, rechtsextremer Ökologismus & Ökofaschismus	80
8.4. Vier Lesarten & ihre Bedeutung im filmexternen Kontext	82
9. Fazit.....	87
Literatur- & Quellenverzeichnis	92
a. Literatur.....	92
b. Online-Quellen	97
c. Filmverzeichnis.....	97
d. Abbildungsverzeichnis	98
Anhang	99
A. Abkürzungen.....	99
B. Film- & Einstellungsprotokolle	99
C. Zusammenfassung des Filminhalts	100

Popular culture is one of the sites where this struggle for and against a culture of the powerful is engaged [...]. It is the arena of consent and resistance.
(Stuart Hall 1981, 239)

1. Einleitung

Seit den 1990er-Jahren stellt die liberale Demokratie in Kombination mit einem neoliberalen Wirtschaftsmodell den Standardmodus politischer Organisation im Globalen Norden dar. Dieser „politische Status Quo“ wurde lange Zeit als ideal und alternativlos beschrieben (vgl. Fisher 2008), jedoch sieht er sich zunehmend mit inhärenten Widersprüchen und Krisen konfrontiert, die nicht innerhalb seiner eigenen Logik gelöst werden können, ja sogar von dieser hervorgebracht werden (vgl. Fraser 2022, 192). Seit den 2010er-Jahren, in Folge der Finanz- und Wirtschaftskrise 2008, erfahren diese Krisen eine ständige Zuspitzung: globale Sicherheitsprobleme wie Terrorismus und nukleares Aufrüsten, die Klimakrise und andere Umweltprobleme, sowie sozioökonomische Krisen wie wachsende globale Ungleichheit und Fluchtbewegungen müssen hier genannt werden (vgl. Tareke 2021, 144). Dadurch gerät die Hegemonie des Neoliberalismus und der liberalen Demokratie ins Wanken. Unzufriedenheit, Skepsis bis hin zu offener Ablehnung dieser ideologischen Formation breiten sich immer weiter aus (vgl. Mounk 2020, 28ff). Die Krise des Neoliberalismus manifestiert sich hierbei vor allem als sogenannte „Krise der Demokratie“ (Brown 2019, 7ff; Fraser 2022, 190ff). Angesichts dessen befindet sich die Welt an einer „historischen Weggabelung“ (Buzgalin 2022, 557) zwischen Stagnation, Regression und Erneuerung – Wege, die jeweils von den „großen ideologischen Familien“ (Freeden 2003, 78) eingeschlagen werden: Konservatismus und (Neo-)Liberalismus, Rechtsextremismus und Neofaschismus oder „erneuerte Sozialismen“ bzw. Ökologismus und Feminismus bieten jeweils distinkte Antworten auf die Vielfachkrise und diametrale Wege in die Zukunft an (vgl. Buzgalin 2022, 557).

Dabei können Kämpfe um die „ideologische Vormachtstellung“ beobachtet werden – sowohl zwischen dominanten politischen Ideologien und ihren Alternativen als auch ideologischer Alternativen untereinander (vgl. Freeden 2013, 118). Hier wird v.a. im Rahmen dominanter politischer Ideologien versucht, andere Weltanschauungen abzuwerten und ins gesellschaftliche Abseits zu drängen, wodurch eine Neudeutung und -bewertung politischer Konzepte verhindert werden soll (vgl. Freeden 1996, 77; Strath 2013, 11). In diesem Prozess werden substanzielle Kritik und Lösungen systemimmanenter Krisen verhindert und ideologische Alternativen zum Status Quo

delegitimiert, wodurch die Überwindung dieser Krisen letzten Endes verunmöglicht wird (vgl. Fisher 2008).

Dieser Kampf wird nicht nur auf Ebene der Politik im engeren Sinn, sondern auch im Rahmen der „Medienkultur“ (Kellner 2020) geführt. Dabei spielen kulturelle Massenphänomene wie Blockbuster-Filme eine entscheidende Rolle (vgl. Dörner 2006, 225ff). Sie sind, neben anderen Medien, Instrument sozialer und politischer Machtausübung (vgl. Kellner 2020, 296), indem sie einerseits Identifikations- und Aneignungspunkte schaffen und andererseits zur Abwertung bestimmter sozialer Gruppen und politischer Ideen beitragen (vgl. Kellner 2003, 20; Kellner 2020, 1; Hall 1979/1982, zit.n. Marchart 2018, 135). Dies kann deutlich in Bezug auf eines der erfolgreichsten Film-Genres unserer Zeit beobachtet werden: das Superheld:innen-Genre (in Folge: SH-Genre). Seit seinem Entstehen vor rund 90 Jahren und insbesondere im Zuge seines Erfolgs im 21. Jahrhundert knüpft es stets an aktuelle politische Auseinandersetzungen an (vgl. Reinhard/Olson 2021) und trägt mit seiner standardisierten Unterscheidung „guter und böser“ Figuren zur gesellschaftlichen Polarisierung bei (vgl. Pethes 2010, 99f).

Gerade eine kritische und differenzierte Untersuchung solcher popkultureller Phänomene kann Aufschluss über den „Wissensvorrat einer Gesellschaft“ (Peltzer/Keppler 2015, 15) geben, d.h. über ihre zentralen Krisen und Konfliktlinien, aber auch eventuelle Kritik- sowie Emanzipationspotenziale (vgl. Kellner 2020). In der vorliegenden Masterarbeit wird eine kontextsensible, inhaltliche Analyse politischer Ideologien (vgl. Freeden 1996) in zwei Superheld:innen-Filmen unternommen, um herauszufinden, *welche* politischen Konzepte, Kritiken und Lösungsvorschläge, kurz welche politischen Ideologien, hier auf *welche Weise* aufgegriffen, (re)formuliert und antagonisiert werden und wie sie dadurch mit anderen Ideologien in Beziehung gesetzt werden. Dies soll letzten Endes Aufschluss darüber geben, wie die untersuchten Filme gesellschaftspolitische Macht ausüben und andererseits, welchen politischen Ideologien zur Zeit der Filmproduktion und -rezeption das größte Kritik- und Emanzipationspotential gegenüber dem krisenhaften politischen Status Quo zugeschrieben werden kann.

1.1. Kulturelle Bedeutung & Erfolg des Marvel-Kinouniversums

In der vorliegenden Masterarbeit werden zwei Filme des *Marvel-Kinouniversums* (in Folge: MKU) analysiert. Dabei handelt es sich um ein fiktionales Filmuniversum sowie Multi-Medienfranchise (vgl. Carnes/Goren 2023, 20), das seit 2007 produziert wird und bisher 37 Filme¹ sowie zahlreiche Serien umfasst, welche weltweit ausgestrahlt werden. Das MKU wird von *Marvel Studios*² produziert und baut inhaltlich auf den Superheld:innen-Comics des US-amerikanischen Verlags *Marvel Comics*³ auf (vgl. Fandango 2025; Marvel 2025).

Im Fokus dieser Arbeit stehen jene MKU-Filme, die den Beliebtheitshöhepunkt und das inhaltliche Finale der sogenannten *Infinity Saga* (d.h. des ersten Teils des MKUs von 2008 bis 2019) bilden: *Avengers: Infinity War* (Russo/Feige 2018) und *Avengers: Endgame* (Russo/Feige 2019) (in Folge: IW & EG). Sie erzählen vom finalen Kampf einer Gruppe von Superheld:innen, den Avengers, gegen den Antagonisten Thanos.⁴ Die Filme wurden Ende 2014 als Zweiteiler angekündigt (vgl. Watts 2014) und schließen inhaltlich sowie in Bezug auf Besetzung und Produktionsteam⁵ direkt aneinander an, weshalb sie in der vorliegenden Arbeit gemeinsam analysiert werden. Nicht nur in Bezug auf ihre Produktionskosten, sondern auch in Hinblick auf ihre Rezeption brechen die beiden Filme alle Rekorde: Gemeinsam zählen sie zu den teuersten Doppelproduktionen der Filmgeschichte⁶ (vgl. Reinhard/Olsen 2023, 704); hinzu kommt ihr enormer Erfolg an internationalen Kinokassen: IW und EG nehmen Platz zwei und sechs in internationalen Boxoffice-Ranglisten ein (vgl. IMDb 2025)⁷ und bilden damit die Spitze des kulturellen und ökonomischen Erfolgs des SH-Genres im 21. Jahrhundert sowie der Filmgeschichte allgemein (vgl. Reinhard/Olsen 2023, 704).

Der kulturelle Einfluss des MKU kann damit nicht überschätzt werden – er wird jedoch nicht nur positiv bewertet. Während sich IW und EG noch großer Beliebtheit erfreuten (vgl. Fandango 2024/2024a), nimmt der Erfolg des MKU seit 2019 rapide ab. Kritisiert werden

¹ Stand Juli 2025

² *Marvel Studios* ist seit 2009 Tochterkonzern von *Walt Disney Studios*.

³ *Marvel Comics* veröffentlichte seit den späten 1930er-Jahren unter wechselnden Namen Superheld:innen-Comics und zählt zu den weltweit größten und bekanntesten Verlagen dieses Genres (vgl. Benton 1989, zit.n. Pineda/Jiménez-Varea 2023, 619).

⁴ Für eine genaue Inhaltsbeschreibung der Filme siehe Anhang

⁵ Regie: Anthony & Joe Russo; Drehbuch: Christopher Markus & Stephen McFeely; Produzent: Kevin Feige (Präsident von *Marvel Studios*)

⁶ Geschätzte Produktionskosten: IW ca. 325-400 Millionen USD; EG ca. 356-400 Millionen USD

⁷ IW hat weltweit rund 2,05 Milliarden US-Dollar eingenommen und ist damit der vierte Film der Kinogeschichte sowie der erste Superheld:innen-Film, der die 2 Milliarden-Dollar-Grenze überschritten hat (vgl. Nash Information Services 2024). EG hat bis heute rund 2,8 Milliarden US-Dollar eingespielt (vgl. Nash Information Services 2024a).

seither mangelnde Qualität und Kreativität der Filme sowie ihr negativer Einfluss auf die Filmbranche allgemein (vgl. McSweeney 2018, 7f; Reinhard/Olsen 2023, 704). Für dieses Phänomen hat sich mittlerweile der Begriff „marvelization of cinema“ (Ward-Jackson 2021; Like Stories of Old 2023) etabliert. Der kulturelle Einfluss und ökonomische Erfolg des SH-Genres macht Filme wie IW und EG jedoch besonders relevant für die sozial- und politikwissenschaftliche Forschung (vgl. Lacina 2023, 520). Wie bereits oben erwähnt, greifen diese Filme stets aktuelle gesellschaftspolitische Themen auf und bieten Identifikationspunkte für das Publikum an. Zugleich prägt das SH-Genre durch seine besondere narrative Struktur Feindbilder und Stereotype und ist somit ein Mittel kultureller bzw. politischer Machtausübung (vgl. Kellner 2020, 296). Dies bietet diverse Anknüpfungspunkte für die Politikwissenschaft, was Carnes und Goren (2023) in ihrem Band zur Politik des MKU folgendermaßen zusammenfassen:

If speculative fiction is a potential site of political and social imagination, the MCU should be a top priority for scholars of political science and political theory. It is a world-leading popular culture product that engages audiences in unprecedented ways and that is situated in the exact fictional genres that often invite audiences to think expansively and critically about politics and society (Carnes/Goren 2023, 30).

1.2. Ziele & Einschränkungen

Ziel der vorliegenden Masterarbeit ist eine Analyse der Filme *Avengers: Infinity War* (Russo/Feige 2018) und *Avengers: Endgame* (Russo/Feige 2019). Die beiden Filme wurden aufgrund ihres quantitativen Erfolgs auf globaler Ebene und ihres qualitativen Einflusses auf die Popkultur im Allgemeinen ausgewählt. Als derart erfolgreiche, breitenwirksame Filme sind sie fest im kulturellen Gedächtnis verankert, wodurch sich eine machtkritische Filmanalyse nicht nur anbietet, sondern notwendig ist, um soziopolitische Machtverhältnisse besser zu verstehen und darüber hinaus zur Befreiung aus diesen beizutragen.

Im Zentrum dieser Masterarbeit steht die antagonistische Figur Thanos. Es soll herausgearbeitet werden, welche politischen Ideologien (nach Freedon 1996) die Figur im Rahmen ihrer Darstellung repräsentiert. Es handelt sich hier dezidiert um eine Filmanalyse als Produktanalyse; Produktions- oder Rezeptions-Details fließen zwar im Sinne kontextsensiblen Forschens in die Arbeit ein, jedoch würde eine detaillierte Produktions- oder Rezeptions-Analyse den Rahmen der vorliegenden Masterarbeit

sprengen. Dennoch wird über eine Analyse des Filminhalts hinausgehend die Frage gestellt, welche Normen und Werte diese Filme verhandeln (vgl. Lueger 2010, 148). Damit soll die Filmanalyse letzten Endes Erkenntnisse über die „Figur als Symbol und Symptom“ (Eder 2008) für filmexterne, gesellschaftspolitische Kontexte ermöglichen, d.h. sie soll Aufschluss über Ideologie-bezogene Konflikte, Krisen und Veränderungspotenziale des vergangenen Jahrzehnts geben.

Das Ziel der vorliegenden Masterarbeit ist damit ausdrücklich politischer Natur im Sinne der Cultural Studies: Die in der Kultur verschleierte Machtbeziehungen sollen durch die kritische Analyse aufgedeckt werden und es soll zu ihrer Überwindung beigetragen werden (vgl. Kellner 2003, 28; Marchart 2018, 15). Die Analyse von Filmen und ihren Figuren wird hier verstanden als Entmythologisierung gesellschaftlicher Verhältnisse. Besonders aufschlussreich sind in diesem Zusammenhang die Brüche und Ambivalenzen einzelner Filme (vgl. Kellner 2020, 20). Aus diesem Grund ist es ein wichtiges Ziel der vorliegenden Arbeit, unterschiedliche, mitunter gegensätzliche Lesarten der Filme herauszuarbeiten. In Verbindung mit einer Kontextualisierung kann dies bei der Forscherin und den Leser:innen kritisches Bewusstsein und Medienkompetenz fördern, was dazu beiträgt, eine emanzipative Gesellschaft aufzubauen (vgl. Dörner 2006, 227f). Douglas Kellner fasst die Ziele der kritischen Filmanalyse folgendermaßen zusammen:

Diagnostic film critique does not merely offer another clever method of reading films but provides tools for understanding contemporary society, as well as weapons of critique for those interested in producing a better one (Kellner 2020, 76).

Zu guter Letzt ist die Untersuchung von Popkultur und insbesondere popkultureller Filme ein in der (deutschsprachigen) Sozial- und Politikwissenschaft bisher wenig praktiziertes Forschungsgebiet (vgl. Weidinger 2012, 297). Obwohl den meisten Menschen bewusst ist, dass Popkultur ständig politische Phänomene verarbeitet, war das vorliegende Forschungsvorhaben immer wieder mit Verwunderung konfrontiert. Ein weiteres Ziel der vorliegenden Arbeit ist es daher, die Filmanalyse als Forschungsansatz für die Politikwissenschaft weiter zu etablieren und das Interesse der Disziplin für popkulturelle Phänomene zu stärken.

1.3. Forschungslücke, Fragestellung & Methode

In der bisherigen Forschung zum SH-Genre (und ähnlicher Filme) besteht weitgehend Konsens darüber, dass Antagonist:innen jene Themen, Konflikte und Ideologien

verkörpern, die als Bedrohung für den gesellschaftspolitischen Status Quo wahrgenommen werden. Über die Darstellung dieser Figuren werden somit soziale Gruppen sowie politische Ideen „geothered“ und diskreditiert. Diese Thesen bleiben jedoch inhaltlich vage und basieren nicht auf konkreten Filmanalysen oder Definitionen politischer Ideologien, wodurch die Ergebnisse sowie Rückschlüsse auf soziopolitische Kontexte nicht zuverlässig sind. Im Zuge der vorliegenden Arbeit soll analysiert werden, welche politischen Konzepte und Ideologien der Antagonist Thanos im Rahmen seiner Darstellung in den Filmen IW und EG repräsentiert und welche Rückschlüsse dies auf die filmexterne Welt zulässt. Zu diesem Zweck wurden zwei forschungsleitende Fragen formuliert:

Welche politischen Ideologien (nach Freeden 1996) repräsentiert der Hauptantagonist der Filme Avengers: Infinity War (Russo/Feige 2018) und Avengers: Endgame (Russo/Feige 2019)? Welche Rückschlüsse lassen sich dadurch auf filmexterne, soziopolitische Kontexte im Zeitraum der Filmproduktion und -rezeption (2015-2025) ziehen?

Diese übergeordnete Fragestellung wurde durch Analyse- und Diskussionsfragen konkretisiert und mittels eines multimodalen Analyseverfahrens untersucht, das auf die unterschiedlichen Dimensionen des audio-visuellen Materials zugeschnitten ist. Konkret kam hier die *Soziologische Film- und Fernsehanalyse* von Anja Peltzer und Angela Keppler (2015) zum Einsatz. Im Rahmen dieser Methode wurden die Filme in ihrer Gesamtheit (als Einheit aus Bild, Ton, Zeit, Akteur:innen, Kontext etc.) analysiert, wobei hermeneutisch-interpretativ sowie zirkulär vorgegangen wurde. Mit diesem methodischen Zugang folgt die Arbeit dem interdisziplinären und multiperspektivischen Forschungsansatz der Cultural Studies, wobei zusätzlich kontext-sensibel und selbstreflexiv gearbeitet wurde (vgl. Marchart 2018, 36ff).

1.4. Aufbau

In den Kapiteln 2-5 werden zentrale Konzepte und Begriffe vorgestellt, aus denen sich die nachfolgende Analyse und Interpretation erschließt. Dies umfasst zum einen das Konzept der politischen Ideologie nach Michael Freeden (1996), das von anderen Ideologie-Begriffen abgegrenzt und ideengeschichtlich eingebettet wird (Kapitel 2). Zweitens werden Ansätze zu Pop- und Medienkultur der Cultural Studies vorgestellt, wobei der Fokus auf der „Filmanalyse als Gesellschaftsanalyse“ nach Douglas Kellner (2020) liegt (Kapitel 3). Dem folgen eine Definition des Filmfigurenbegriffs sowie Ausführungen zur

antagonistischen Figur und eine Kritik am Konzept „des Bösen“ im Film (Kapitel 4). Anschließend wird ein Überblick über genretheoretische, historische und Ideologie-bezogene Kontexte sowie den Forschungsstand zum Superheld:innen-Genre präsentiert, wobei der Fokus stets auf dem Kernthema der vorliegenden Masterarbeit – politischen Ideologien – liegt (Kapitel 5).

Der Forschungsteil der vorliegenden Arbeit beginnt mit einer Beschreibung der Methode (die *Soziologische Film- und Fernsehanalyse* nach Peltzer/Keppler 2015), ihrer Anwendung und des spezifischen Forschungsprozesses, wobei auch eine Reflexion des persönlichen Forschungsstandpunktes erfolgt (Kapitel 6). Danach werden die Ergebnisse der Filmanalyse vorgestellt (Kapitel 7), welche im Zuge der nachfolgenden Diskussion mit theoretischen Ansätzen zusammengeführt, interpretiert und kontextualisiert werden. Zudem erfolgt hier die Aufschlüsselung der unterschiedlichen Lesarten der Filme (Kapitel 8). Abschließend folgt das Fazit der Arbeit, in dem der Forschungsprozess und die wichtigsten Ergebnisse zusammengefasst und reflektiert werden. Zudem wird ein Ausblick auf mögliche weitere Forschungsvorhaben gegeben (Kapitel 9). Im Anhang finden sich Links zu den Film- und Einstellungsprotokollen sowie eine Inhaltsbeschreibung der beiden analysierten Filme. Beides soll es Leser:innen, welche die untersuchten Filme nicht kennen, ermöglichen, der vorliegenden Arbeit zu folgen und die Analyse nachzuvollziehen.

2. Politische Ideologie

Das folgende Kapitel befasst sich mit der Ideengeschichte des Ideologie-Begriff sowie unterschiedlichen theoretischen Zugängen dazu. Der Fokus liegt im Anschluss auf dem Konzept der *Politischen Ideologie* nach Michael Freeden (1996). Ziel dieses Kapitels ist, die vorliegende Arbeit theoretisch und ideengeschichtlich zu verorten. Der hier abgesteckte Ideologie-Begriff wird in der Diskussion (Kapitel 8) mit den Analyseergebnissen (Kapitel 7) zusammengeführt, um so die Forschungsfragen zu beantworten.

2.1. Begriffsgeschichte der Ideologie

Theorien zu Ideologie lassen sich in zwei Hauptkategorien unterteilen: die inhaltsbezogene Betrachtung von Ideologien (*content-centric theories of ideology*) und die funktionale Analysen, die sich etwa mit ideologischer Mobilisierung oder Manipulation befassen (*content-neutral theories*) (vgl. Leader Maynard/Haas 2023, 11). Diese Ansätze müssen stets differenziert werden, andererseits betonen manche Autor:innen die Vorteile theoretischer und methodologischer Kombinationen dieser Konzepte für die weitere Forschung (vgl. Leader Maynard/Haas 2023, 12; Freeden 1996, 97).

Der Begriff „Ideologie“ entstand während der Französischen Revolution und bezeichnete ursprünglich die „philosophische Lehre über Ideen“ (Mannheim 2015, 66). Schlüsselbegriffe wie Freiheit, Gleichheit und Fortschritt wurden in dieser Zeit zu Leitmotiven politischer Bewegungen und waren maßgeblich für politische Strömungen wie Liberalismus, Sozialismus oder Konservatismus (vgl. Strath 2013, 7). Erst im Laufe des achtzehnten Jahrhunderts nahmen sogenannte *-ismen* jene Charakteristika an, die wir heute mit ihnen assoziieren (vgl. White 2023, 422) und entwickelten sich im 19. Jahrhundert zu zentralen Eigenschaften moderner politischer Parteien (vgl. Strath 2013, 7): „The ideology concept was transformed into a concept that epitomized a set of principles. Ideology became an action-oriented concept for shaping the future“ (ebd.).

Ideologien können heute als Weltanschauungen verstanden werden (vgl. Lenz/Ruchlak 2001, 93) oder als „set of beliefs about the proper order of society and how it can be achieved“ (Erikson/Tedin 2003, 64, zit.n. Arzheimer/Rothmund 2015, 124). Leader Maynard und Haas (2023, 3) beschreiben Ideologien folgendermaßen:

[I]ndividuals and groups appear divided not just by pre-given interests or individual beliefs, but interconnected sets of ideas and values, which are patterned across groups and societies, often embedded in institutions, organizations and social movements, and which create distinctive propensities for perception, interpretation and action. [...] we believe such patterned sets of ideas are best labelled 'ideologies' (Leader Maynard/Haas 2023, 3).

Parallel zu den oben beschriebenen *inhaltlichen* Ideologiekonzepten entwickelten sich *ideologiekritische* Perspektiven. Mannheim (2015, 57) spricht hier vom „Ideologieverdacht“ und schreibt: „Als Ideologien legt man gegnerische Ansichten erst aus, wenn man [...] in der ganzen Haltung eine Unwahrhaftigkeit wittert [...]“ (ebd., 58). So soll bereits Napoleon seine Gegner abfällig als „Ideologen“ bezeichnet haben (vgl. Strath 2013, 4; Mannheim 2015, 66). Ideologiekritik findet sich seit jeher in verschiedenen politischen Lagern: Im Konservatismus etwa wird der Begriff genutzt, um Theorien als realitätsfremd abzuwerten (vgl. Strath 2013, 4f): „Ideology became a label for unrealistic theories that tried to intervene in the spheres of government and political action“ (ebd., 5). Im (orthodoxen) Marxismus hingegen gilt Ideologie als „falsches Bewusstsein“, das gesellschaftliche Machtverhältnisse legitimiert (vgl. Strath 2013, 8f).

Die Gründe für die Transformation von einem inhaltlichen zu einem kritischen Ideologiebegriff werden mit einem Blick in die geopolitische Geschichte deutlich. Reinhard Koselleck analysiert die politischen Konflikte seit der Französischen Revolution als ideologiegetrieben („Zeitalter der Ideologien“), was schließlich im „Zeitalter der Extreme“ (1914-1989) kulminierte, das von totalitären Regimen, Weltkriegen und geopolitischen Konflikten wie dem Kalten Krieg geprägt war (vgl. Koselleck 2000, zit.n. Strath 2013, 12ff). Die Schrecken dieser ideologischen Auseinandersetzungen führten dazu, dass im 20. Jahrhundert vor allem kritische Ideologiebegriffe dominierten (siehe z.B. Arendt oder Adorno). Diese liefern Instrumente, um das Funktionieren – oder die Dysfunktion – demokratischer Gesellschaften vor dem Hintergrund des ideologisch geprägten Totalitarismus zu verstehen (vgl. Strath 2013, 13ff). Beispielhaft hierfür sei Hannah Arendt genannt, die aufgrund der existentiellen Erfahrung des Faschismus Ideologie als Konzept *an sich* verwarf (vgl. Arendt 1967, zit.n. Strath 2013, 14). In einer solchen Konzeptualisierung des Ideologiebegriffs bleibt die inhaltliche Differenzierung verschiedener Ideologieformen jedoch oft aus (vgl. Leader Maynard/Haas 2023, 1).

In Folge des zweiten Weltkriegs setzte sich die Vorstellung durch, dass die Überwindung von Ideologie notwendig sei, um demokratische Gesellschaften zu stabilisieren. Dies

fürhte zur Verdrängung ideologischer Diskurse zugunsten scheinbar „neutraler“ Narrative von Fortschritt und Wissenschaft. Von 1945-1989 kann damit von einem „Ende der Ideologien“ gesprochen werden (vgl. Strath 2013, 17). Aus „westlicher“ Perspektive schien sich dies mit dem Zusammenbruch der Sowjetunion 1989-1991 endgültig zu erfüllen (vgl. ebd., 14). Francis Fukuyama (1989) prägte hier das Konzept vom „Ende der Geschichte“: Er postulierte den globalen Siegeszug der liberalen Demokratien und des Neoliberalismus und erklärte die ideologische Frage für endgültig beendet (vgl. Fukuyama 1989; Leader Maynard/Haas 2023, 1).

Doch spätestens mit der Finanzkrise 2008 erwies sich diese Annahme als trügerisch (vgl. Tareke 2021, 139ff): „The crash of the financial markets in September 2008 revealed power relationships legitimized by ideology and eroded the neoliberal priority, not to say monopoly, of the interpretation which had existed until then“ (Strath 2013, 15). Seitdem erleben ideologisch-geprägte Debatten eine Renaissance, insbesondere durch Nationalismus, Populismus und Autoritarismus, aber auch alternative Ideologien wie Ökologismus und Feminismus. Diese Ideologien üben zum einen Kritik an der Hegemonie von Neoliberalismus oder der liberalen Demokratie und befinden sich andererseits im Konflikt untereinander (vgl. Strath 2023, 15f; Buzgalin 2022, 556f; Mounk 2020, 25ff).

Aktuell werden westliche Demokratien neoliberaler Prägung weiterhin als post-ideologisch geframt, während andere politische Weltanschauungen und Systeme als hochgradig ideologisch „geothered“ werden (vgl. Strath 2013, 17). Dies folgt einem gängigen Muster: Ideologisch (im negativen Sinn) sind stets die „Anderen“, während die eigene Position als objektiv und wahrheitsorientiert gesehen wird (vgl. Van Dijk 2013, 175). Dies delegitimiert jegliche Kritik oder Gegenentwürfe zum Status Quo. Mark Fisher spricht in diesem Zusammenhang von „capitalist realism“ – einem gesellschaftlichen Zustand, in dem der Neoliberalismus trotz seiner Krisenhaftigkeit weiterhin als unüberwindbar dargestellt wird, während alternative ideologische Konzepte marginalisiert werden (vgl. Fisher 2008). Im Anschluss an Fishers Kritik muss festgehalten werden, dass jede politische Position ideologisch geprägt ist und als solche reflektiert werden muss. Mannheim plädiert in diesem Zusammenhang für einen allgemeinen Ideologiebegriff:

Im Gegensatz zu dieser speziellen [Fassung von Ideologie, A.d.V.] gelangt man zu einer *allgemeinen* Fassung des *totalen* Ideologiebegriffes, wenn man den Mut hat, nicht nur die gegnerischen, sondern prinzipiell alle, also *auch den eigenen Standort*, als ideologisch zu sehen. Diese *allgemeine Fassung des totalen*

Ideologiebegriffes, wonach das menschliche Denken bei allen Parteien und in sämtlichen Epochen ideologisch sei, ist schwer zu umgehen. Es gibt kaum einen Denkstandort, [...] der nicht historisch wandelbar gewesen wäre und von dem man nicht aufweisen könnte, wie auch er sich in der Gegenwart sozial differenziert [Herv.i.O.] (Mannheim 2015, 70).

Statt einzelne Positionen als ideologisch zu bezeichnen und damit indirekt zu delegitimieren, müssen Ideologien allgemein inhaltlich differenziert werden. Neben Systemen der Gewalt, Dominanz oder Manipulation („systems of domination“) müssen auch emanzipatorische Ideologien („systems of resistance“) untersucht werden (vgl. Mannheim 1936, zit.n. Van Dijk 2013, 175). Ideologisches Denken ist fester Bestandteil des politischen Alltags und liefert Orientierung für kollektives Handeln (vgl. Freedens 2003, 1, zit.n. Strath 2013, 17). Bezeichnungen wie „konservative Parteien“, „feministische Gruppen“ oder „liberale Werte“ verdeutlichen die Allgegenwart von Ideologie in politischer Sprache und Alltag. Daher ist eine *inhaltliche* Analyse politischer Ideologien notwendig, um politisches Denken und Handeln verstehen zu können (vgl. Strath 2013, 17; Leader Maynard/Haas 2023, 5). Eine umfassende Theorie der Ideologie sollte daher nicht nur nach Dominanz- oder Emanzipations*mechanismen* fragen, sondern auch deren *Inhalte und Implikationen* systematisch analysieren (vgl. Van Dijk 2013, 175; Freedens 1996, 3). Ein solcher Ansatz wird in der vorliegenden Arbeit verfolgt und im folgenden Kapitel genauer vorgestellt.

2.2. Politische Ideologien nach Freedens

Die vorliegende Arbeit stützt sich auf Michael Freedens (1996) Ideologie-Konzept. Statt Ideologien bloß funktional oder kritisch zu betrachten, analysiert Freedens sie als inhaltliche Systeme, die politische Ideen und Konzepte strukturieren und damit politische Handlungs- und Vernetzungsmöglichkeiten eröffnen. Der hier entwickelte Ideologie-Begriff wird im zweiten Teil der vorliegenden Arbeit genutzt, um die Ergebnisse der Filmanalyse zu interpretieren und einzuordnen und so die Forschungsfragen zu beantworten.

Definition & interne Systematik

Freedens definiert politische Ideologien folgendermaßen:

A political ideology is a set of ideas, beliefs, opinions, and values that

(1) exhibit a recurring pattern

(2) are held by significant groups

(3) compete over providing and controlling plans for public policy

(4) do so with the aim of justifying, contesting or changing the social and political arrangements and processes of a political community (Freeden 2003, 32).

Politische Ideologien sind in anderen Worten „distinguishable and unique genres of employing and combining political concepts“ (Freeden 1996, 48) und „systems of political thinking, [...] through which individuals and groups construct an understanding of the political world they, or those who preoccupy their thoughts, inhabit, and then act on that understanding“ (vgl. ebd., 3). Die Hauptfunktion politischer Ideologien ist es also, politische Ideen zu systematisieren, in kulturell akzeptable Form zu gießen und mit politischem Handeln zu vermitteln (vgl. Freeden 1996, 76; Freeden 2013, 116).

Politische Ideologien setzen sich aus politischen Konzepten zusammen – politische Konzepte sind sozusagen die „Bausteine“ einer Ideologie. Diese sind jedoch fluide und höchst kontextabhängig (vgl. Starth 2013, 15), weshalb Freeden den Begriff *Morphologie* anstatt *Struktur* verwendet (vgl. Freeden 1996, 124f).

[A]ccording to [Michael Freeden's term ideological morphology] key concepts build up semantic fields of argumentation which overlap and divorce depending on their context. Continuities are challenged by and adjusted to new problem formulations (Freeden 1996). Ideological coalitions as well as competition are justified and legitimized in these changing fields of argumentation (Strath 2013, 17).

Der Kontext umfasst dabei drei Ebenen: die zeitlich/historische Dimension, die räumlich/kulturelle Ebene und die Morphologie ihrer Verbindungen („morphology of their interlinkages“), d.h. die Lokalisierung der Konzepte innerhalb einer Ideologie bzw. in Bezug zu anderen Ideologien (vgl. Freeden 1996, 4). Dies fasst Freeden folgendermaßen zusammen:

Political concepts acquire meaning not only through accumulative traditions of discourse, and not only through diverse cultural contexts, but also by means of their particular structural position within a configuration of other political concepts (ebd.).

Konzepte, aus denen sich eine Ideologie zusammensetzt, können drei Positionen einnehmen: den ideologischen Kern („ideological core“), angrenzende Konzepte („adjacent concepts“) und periphere Konzepte („ideological periphery“) (Freeden 1996, 83). Der Kern einer Ideologie ist zentral für die Definition dieser und bleibt daher relativ stabil, wobei manche Kernkonzepte sich dennoch wandeln können (vgl. ebd., 58). Angrenzende Konzepte sind zwar nicht zentral für die Definition einer Ideologie, stellen aber jene Konzepte dar, die dem Kern erst seine Bedeutung geben (vgl. ebd., 66). Hier

spricht Freeden von „idea-environments“, die zeitlich und kulturell wandelbar sind (vgl. Freeden 1996, 67). Periphere Konzepte hingegen sind an den Rändern und in den Lücken einer Ideologie angesiedelt. Hier werden Ideologien mit speziellen Bedeutungen aufgeladen. Dies erlaubt jeder Ideologie eine gewisse Anpassungsfähigkeit an zeitliche und kulturelle Kontexte (vgl. ebd., 87f) sowie Überschneidungen und Koalitionen mit anderen ideologischen Familien (vgl. Strath 2013, 17; Freeden 1996, 24).

Ideologische Dekontestierungen

Freeden konzeptualisiert nicht nur die inhaltliche Struktur politischer Ideologien, sondern befasst sich auch mit dem Verhältnis zwischen unterschiedlichen Ideologien. Für Ideologien gehe es immer darum, die „eigene“ Definition eines politischen Konzepts gesellschaftlich dominant zu machen und andere Ideologien in ihrer Begriffsdefinition zu delegitimieren. Hier spricht Freeden von „Dekontestierungen“ („decontestations“) (Freeden 2013, 118). Ideologien stehen in ständigem konzeptuellen Wettbewerb zueinander: „Competing ideologies are hence struggles over the socially legitimated meanings of political concepts and the sustaining arrangements they form, in an attempt to establish a ‘correct’ usage“ (Freeden 1996, 77). Freedens Ansatz weist hier Parallelen zu Antonio Gramscis Konzept der Hegemonie auf: In der Sphäre der Kultur werden Bedeutungen ausgehandelt, worüber gesellschaftliche Herrschaft legitimiert wird (vgl. Strath 2013, 11). Macht (*power*) und (das Streben nach) Machtausübung (*power-wielding*) sind für Freeden integraler Bestandteil politischer Ideologien, da diese stets auf konkretes politisches Handeln ausgerichtet sind (vgl. Freeden 1996, 77). Flexiblere Ideologien hätten dabei den Vorteil, dass aus mehreren Begriffsdefinitionen gewählt werden könne (vgl. Freeden 1996, 125) und dadurch mehr Überzeugungskraft und Allianzen entstehen (vgl. Freeden 2003, 87f).

Der konzeptuelle Wettbewerb erstreckt sich auch historisch: Verschiedene Konzepte werden im Laufe der Zeit immer wieder von unterschiedlichen Gruppen aufgegriffen. Es sei daher besonders wichtig zu fragen, welche (alten) Konzepte und Ideologien *von wem, wann, warum* wieder-aufgegriffen werden (vgl. Koselleck 1988, zit.n. Strath 2013, 16). Zudem müsse man das Augenmerk auf Momente des „Otherings“⁸ innerhalb dieses konzeptuellen Wettbewerbs legen: Welche Konzepte, Interpretationen und Ideologien

⁸ Das Konzept des „Otherings“ geht auf Edward W. Said (1978) zurück, der damit umschrieb, wie der Okzident sich selbst über die abwertende Darstellung des „Anderen“ im Orient konstruiert.

werden *von wem, auf welche Weise und warum* abgelehnt oder abgewertet? Und welche Konzepte werden stattdessen als die „nicht-ideologische Norm“ geframt und bleiben damit unhinterfragt bzw. unanfechtbar (vgl. Strath 2013, 16f)?

Zusammenfassend ist es innerhalb dieses theoretischen Rahmens also keine Frage, *ob* eine gewisse Gruppe, Partei oder ein Text ideologisch ist oder nicht, sondern *welche inhaltliche Ausformung* und damit politischen Implikationen eine Ideologie hat. Hierin sehen Leader Maynard und Haas auch das Ziel der inhaltlichen Analyse von Ideologien (vgl. Leader Maynard/Haas 2023, 6). In der vorliegenden Arbeit geht es darum, genau dies in Bezug auf die untersuchten Filme zu erarbeiten: Welche politisch-ideologischen Inhalte werden der antagonistischen Figur durch die untersuchten Filme zugeschrieben und damit antagonisiert und welche Rückschlüsse auf den politischen Kontext zur Zeit der Filmproduktion und -rezeption können damit gezogen werden?

Um die Ergebnisse der Analyse in unterschiedliche ideologische Richtungen einordnen zu können, wird im folgenden Freedens Konzept der „ideologischen Familien“ vorgestellt. Seine und andere Arbeiten zu spezifischen ideologischen Familien werden in der Diskussion (Kapitel 8) mit den Ergebnissen der Analyse (Kapitel 7) zusammengeführt, um die Forschungsfragen fundiert und nachvollziehbar zu beantworten.

Ideologische Familien

Freeden fasst verschiedene Ideologien in sogenannten „ideologischen Familien“ zusammen. Diese „konzeptionelle Landkarte“ dient dazu, verschiedene Strömungen und ihre Verflechtungen zu erfassen und zu analysieren (vgl. Freedon 1996, 139ff). Im folgenden Kapitel wird dieser Ansatz vorgestellt, um im zweiten Teil der Arbeit Verknüpfungen zu den Analyseergebnissen herstellen zu können.

Anstatt der weit verbreiteten Rechts-Links-Kategorisierung unterscheidet Freedon Makro- und Mikro-Ideologien: Makro-Ideologien sind „overarching, inclusive networks of ideas that have offered solutions, deliberately or by default, to all the important political issues confronting a society“ (Freedon 2003, 78). Sie beantworten Fragen nach der (menschlichen) Natur und der Organisation von Gesellschaft, nach politischen Prioritäten, Zielen und Handlungsoptionen (vgl. Vincent 1995, 16; Freedon 2003, 108). Prominente Beispiele sind Liberalismus, Konservatismus oder Sozialismus.

Mikro-Ideologien oder „dünne Ideologien“ („thin ideologies“) fokussieren hingegen auf spezifische politische Themenfelder und bieten keine allumfassende Weltdeutung (vgl. Freedon 2003, 98). „It does not embrace the full range of questions that the macro-ideologies do, and is limited in its ambitions and scope“ (ebd.). Beispiele hierfür können Nationalismus, Feminismus oder ökologistische Ideologien sein. Während Makro-Ideologien oft von spezialisierten Parteien vertreten werden, treten Mikro-Ideologien eher in Kombination mit anderen Ideologien auf. So ist der Nationalismus in vielen Fällen Teil konservativer oder faschistischer Strömungen (vgl. Freedon 2003, 99). Ein anderer Blick auf dünne Ideologien lässt jedoch fragen, was die Grenzen einer Ideologie überhaupt ausmacht. So mag z.B. der Feminismus auf den ersten Blick auf ein einziges Thema beschränkt sein, bei genauerer Betrachtung wird hier jedoch Gesellschaft anhand der Kategorie Geschlecht grundlegend neu gedacht (vgl. ebd., 99f).

Bei der Analyse ideologischer Familien ist zudem stets auf den Kontext zu achten, in dem eine Ideologie auftritt – sei es nun historisch, geografisch oder kulturell. Zudem muss der eigene ideologische Standpunkt reflektiert werden, da er jede Interpretation einer Ideologie beeinflusst (vgl. Freedon 1996, 116). Nur so kann eine für die Forschung notwendige, aber letztlich immer artifizielle Gruppierung ideologischer Familien hilfreich sein (vgl., ebd., 88; Lubarda 2020, 216).

This is, however, the crux of any analysis. To compartmentalize ideologies into prefabricated categories [...] flies in the face of the evidence. Ideologies are modular structures, frequently exhibiting a highlyfluid morphology. The myriad variants they manifest can only be broadly reduced to a few main categories, or families, with which we are conversant (Freedon 1996, 88).

2.3. Zwischenfazit: Politische Ideologien

Die vorliegende Masterarbeit behandelt die Frage, welche politische Ideologie der Antagonist der Filme IW und EG repräsentiert. Es handelt sich hier um eine Analyse der inhaltlichen Dimensionen von politischen Ideologien. Dabei wird an Michael Freedens (1996) Ansatz angeknüpft, der politische Ideologien als Weltanschauungen fasst, innerhalb derer politische Konzepte systematisiert und kontextabhängig zu „ideologischen Familien“ zusammengefasst werden. Anhand der Beiträge Freedens und anderer Autor:innen zu ideologischen Familien (wie Konservatismus, Ökologismus, Faschismus etc.) werden die Ergebnisse der Filmanalyse (Kapitel 7) in Hinblick auf die Forschungsfragen diskutiert (Kapitel 8).

Darüber hinaus erfolgt die Kontextualisierung der Ergebnisse in einem breiteren soziopolitischen Kontext. Es soll herausgearbeitet werden, was die Antwort auf den ersten Teil der Forschungsfrage über aktuelle Bewertungen bestimmter Ideologien und über ideologische Auseinandersetzungen im Allgemeinen aussagt. Hier spielt Freedens Begriff der „Dekontestierung“ eine Rolle: Politische Ideologien kämpfen ständig um die Vormachtstellung in Bezug auf die Definition politischer Konzepte. Dabei ist „Othering“ ein Mittel, um andere Ideologien in ihren Ansätzen zu delegitimieren und ins politische Abseits zu drängen. Dieser Kampf spielt sich nicht nur in herkömmlichen politischen Arenen ab, sondern auch in der Kultur, wie das nachfolgende Kapitel zu den Cultural Studies zeigen wird.

Dies ist der Grund, weshalb in der vorliegenden Arbeit zwei populäre Filme analysiert werden. Die Frage nach der politischen Ideologie eines Film-Antagonisten kann Aufschluss über realpolitisch abgewertete oder dem Status Quo gegenüber kritische Ideologien geben (siehe auch Kapitel 4 & 5). Diese Analyse ist ein Beitrag zur Diskussion um ideologische Konfliktlinien der Gegenwart und verdeutlicht welche politischen Ideologien das größte Kritikpotential am Status Quo bergen und wie diese Kritik formuliert wird, aber auch welche Gefahren in diesen Konflikten ausgemacht werden können. Damit ordnet sich die vorliegende Arbeit in die Ideengeschichte ein, welche in Kapitel 2 vorgestellt wurde, und versucht diese für den Zeitraum der Filmproduktion und -rezeption (ca. 2015 bis heute) auszuleuchten.

3. Cultural Studies

Im folgenden Kapitel werden einige Begriffe der Cultural Studies definiert. Dies dient der theoretischen und methodologischen Verortung der vorliegenden Arbeit und begründet die Relevanz einer kritischen Kultur- und Filmanalyse im Rahmen der Politikwissenschaft. Zudem soll aufgezeigt werden, weshalb gerade die Analyse popkultureller Blockbuster-Filme für die politikwissenschaftliche Forschung interessant und wichtig ist.

3.1. Kultur, Popkultur, Medienkultur

Kultur wird oft als homogenes Ganzes verstanden, das unter rein ästhetischen oder humanistischen Gesichtspunkten zu betrachten ist (vgl. Hepp et al. 2009, 11). Weshalb also die Beschäftigung mit einem kulturellen Phänomen in der Politikwissenschaft? Damit beschäftigen sich die Cultural Studies (in Folge: CS), welche Kultur aus explizit politischer Perspektive betrachten (vgl. Marchart 2018, 12ff). Der Kulturbegriff der CS, sowie die Begriffe Pop- und Medienkultur, werden in diesem Kapitel vorgestellt.

(Pop-)Kultur als kritisch-politische Perspektive

Kultur wird in den CS verstanden als „ein von Macht geprägter, fragmentierter Zusammenhang“ (Hepp et al. 2009, 11). Sie ist kein einheitliches Ganzes, sondern ein „konfliktärer Prozess“ (Hall 2000, zit.n. Hepp et al. 2009, 11). Nach dem Medientheoretiker Douglas Kellner (2020) kann Kultur folgendermaßen beschrieben werden:

Culture in the broadest sense is a form of highly participatory activities in which people create and reproduce their societies and identities. Culture shapes individuals, drawing out and cultivating their potentialities and capacities for speech, action, and creativity (Kellner 2020, 3).

Kultur ist demnach an sich politisch, da sie den sozialen Machtverhältnissen entspringt, von diesen durchzogen ist und diese wiederum prägt. Damit trägt Kultur maßgeblich zur Stabilisierung der gesellschaftlichen Machtverhältnisse bei (vgl. Marchart 2018, 13). Insbesondere auf dem Feld der Popkultur wird dieser Kampf um und gegen die Machtverhältnisse ausgetragen (vgl. Hall 1981, 239, zit.n. Marchart 2018, 31). Damit schließen die CS an die Hegemonietheorie⁹ Antonio Gramscis an (vgl. Marchart 2018, 76). Kultur, v.a. in Form der Medien (wie TV, Film, Internet), wird hier als „zivilgesellschaftlicher

⁹ Hegemonie im Sinne Gramscis ist der langwierige politisch-ideologische Artikulationsprozess des Kollektivwillens über die Bildung sozialer Identität – im Gegensatz und in Ergänzung zu staatlichen Zwangsmechanismen. Es geht bei Hegemonie um die freiwillige bzw. unbewusste Erzeugung von Konsens über die gesellschaftliche Herrschaft in der Zivilgesellschaft (vgl. Marchart 2018, 77ff).

Hegemonieapparat“ verstanden. Sie sind sowohl „Terrain als auch Durchsetzungsmittel hegemonialer Stellungskämpfe“ (Marchart 2018, 134). Daran anschließend formuliert Kellner (2020) seine Definition der sogenannten *Medienkultur*:

[M]edia culture is a *contested terrain* [Herv.i.O.] across which key social groups and competing political ideologies struggle for dominance in ever-changing conflicts, and that individuals live through these struggles through the images, discourses, myths, and spectacles of media culture (Kellner 2020, 3).

Popkultur und verwandte Begriffe wie *Popularkultur* oder *Massenkultur* erscheinen zunächst ebenso harmlos wie der Kulturbegriff selbst. Doch die Untersuchung und Kritik am Begriff der Popkultur ist zentrales Feld der CS. Ein wesentliches Anliegen der CS ist die Dekonstruktion der traditionellen Dichotomie zwischen sogenannter „Hochkultur“ und „Popkultur“. Sowohl aus konservativer, bildungsbürgerlicher und auch linker Perspektive wird Popkultur häufig als eine weniger qualitätsvolle oder gar propagandistische Kulturform abgewertet (vgl. Maase 2019, 201). Laut Marcus S. Kleiner (2017) fungiert diese Unterscheidung als Distinktionsmechanismus zwischen sozialen Klassen – als Abgrenzung der „Bildungselite“ vom „gemeinen Volk“ (vgl. Kleiner 2017, 247). Hier verschieben die CS bewusst den Forschungsfokus auf die Alltags- und Populärkultur und wenden sich gegen „jene Ressentiments, welche die Untersuchung des vermeintlich Trivialen traditionell geprägt hatten“ (Dörner 2006, 223). Dadurch erfährt das Populäre eine Aufwertung: Es wird als bedeutendes Forschungsfeld anerkannt (vgl. Kellner 2020, 33) und nicht nur auf sein Unterdrückungspotential, sondern auch auf seinen emanzipativen Gehalt untersucht (vgl. Marchart 2018, 158). Marchart (2018) warnt jedoch davor, die Popkultur per se als positive Kategorie zu betrachten. Vielmehr müsse sie stets im spezifischen diskursiven Kontext analysiert werden, um ihr emanzipatorisches oder aber reaktionäres Potenzial zu erkennen (vgl. Marchart 2018, 159). Kleiner (2017) unterstreicht diese Ambivalenz: Einerseits werde die Popkultur mit Widerstand und Subversion assoziiert, andererseits mit Mainstream und Vermarkt(lich)ung (vgl. Kleiner 2017, 246f).

Die Definition von Popkultur bleibt uneindeutig, und es bedarf einer Differenzierung zwischen Begriffen wie *Pop*, *populäre Kultur* und *Massenkultur*. *Pop* kann als „spezifische kulturelle Formation“ beschrieben werden, die verschiedene Ausdrucksformen wie Musik, Film, Mode und Medien umfasst (vgl. Kleiner 2017, 246ff). Dieses Feld fungiert als Identitätsangebot und als Mittel zur Orientierung in einer komplexen Welt (vgl. ebd., 248).

Nichts ist dabei an sich „pop“: „[E]rst in medienkulturellen sowie alltäglichen Produktions- und Aneignungsprozessen entstehen eigensinnige kulturelle Gegenstände und Wirklichkeiten, die als ›Pop‹ tituiert werden“ (ebd., 246). Stuart Hall betrachtet *Pop* überhaupt nur als funktionalen Begriff, der die Untersuchung bestimmter kultureller Felder ermöglicht (vgl. Hall 1978, 2, zit.n. Kleiner 2017, 246).

Populärkultur kann sowohl quantitativ als auch qualitativ definiert werden. Während einige sie als jene Kultur verstehen, die ein breites Publikum erreicht und sich in ihrer Rezeption nicht auf bestimmte soziale Gruppen (etwa nach Klasse oder Geschlecht) beschränkt (vgl. Grossberg et al. 1998, 37, zit.n. Kleiner 2017, 249), beschreiben andere sie eher inhaltlich – als standardisierte Massen-Unterhaltung (vgl. Street 1997, 7). Vertreter:innen der Frankfurter Schule etwa lehnen eine quantitative Definition prinzipiell ab, da die Anzahl der Konsument:innen der sog. *Massenkultur* nicht zwangsläufig auf Zustimmung oder Identifikation schließen lässt (vgl. Hecken 2017, 259). Auch die CS wählen meist eher qualitative Zugänge, sind dabei aber weniger ablehnend gegenüber dem Popularen. Nach Stuart Hall etwa dient Populärkultur als Orientierungssystem für politische, kulturelle und soziale Identitäten (vgl. Hall 1979/1982, zit.n. Marchart 2018, 135). Die CS argumentieren dabei explizit „nicht-deterministisch, nicht-technizistisch und nicht-ökonomistisch“ (Marchart 2018, 134). Popkultur wird stattdessen als ein „konfliktärer Prozess“ gefasst, dessen Wirkung nicht a priori bestimmt werden kann, sondern stets im Kontext hegemonialer Konstellationen analysiert werden muss, wobei Medien und Popkultur eine tragende Rolle einnehmen (vgl. ebd., 135).

Einen solchen „radikalen Kontextualismus“ verfolgt auch Douglas Kellner (2020). Er kritisiert sowohl eine naive Verklärung der Popkultur, womit indirekt die kommodifizierte Konsum- und Medienkultur verherrlicht würde (vgl. Kellner 2020, 33). Andererseits lehnt er die pessimistische Sicht der Frankfurter Schule auf Massenkultur ab und verwehrt sich gegen die strikte Trennung von Hoch- und Popkultur. Dies erzeuge das falsche Bild einer homogenen Kultur der Masse und verschleierte interne Widersprüche, wodurch mögliche oppositionelle Praktiken übersehen werden könnten (vgl. ebd.). Stattdessen spricht er allgemein von Kultur, Kommunikation oder Medienkultur (media culture) als Spektrum, in dem alle kulturellen Produkte nach denselben Maßstäben untersucht werden müssen (vgl. ebd., 30).

Medienkultur als „our common culture“

Die vorliegende Arbeit stützt sich maßgeblich auf die Theorien Douglas Kellners (2003/2020) zur *Medienkultur*, die zwischen den materialistisch-kritischen Theorien der Frankfurter Schule und populistischen Ansätzen anderer CS-Vertreter:innen verortet ist (vgl. Dörner 2006, 225). Seine Definition von Medienkultur ermöglicht eine Analyse kultureller Phänomene (wie etwa der *Marvel*-Blockbuster), die sowohl industriell produziert und profit-orientiert sind, aber andererseits auch eine Vielzahl von Aneignungsprozessen erfahren und gesellschaftspolitische Bezüge herstellen. Gleichzeitig bietet Kellner einen theoretischen Rahmen, um die Wechselwirkung von Medien/Film und gesellschaftlicher „Realität“ zu betrachten (vgl. ebd., 225ff).

Die Media Studies, ein zentraler Bereich der CS, untersuchen kulturelle Phänomene wie Film, Fernsehen oder das Internet (vgl. Marchart 2018, 131). Medien prägen heute die gesellschaftliche Ideologiebildung maßgeblich (vgl. Ryan/Kellner 1988, Kellner 1990/1995, Dörner 2003, zit.n. Dörner 2006, 225), weshalb Kellner von der Medienkultur als „our common culture“ (Kellner 2020, 10) spricht: „The term ‚media culture‘ [...] has the advantage of signifying that our culture is a media culture, that the media have colonized culture, that they are the primary vehicle for the distribution and dissemination of culture“ (ebd., 35).

Durch ihre Funktion und Reichweite als Informations-, Unterhaltungs- und Vernetzungsinstrument sind Medien dominanter Ort der Sozialisation. Sie prägen soziale Verhaltensweisen, politische Ansichten und Identitäten und schaffen Identifikation mit bestimmten Ideologien oder Rollenbildern. Dabei werden einerseits Machtverhältnisse reproduziert, aber auch Mittel für Widerstand zur Verfügung gestellt. Diese Dynamiken verschärften sich ab den 1990ern, als Unterhaltung, Erlebnis und Spektakel zentrale Prinzipien der Kultur wurden (vgl. ebd., 1ff). Besonders sichtbar wird dies an der Entwicklung des Hollywood-Blockbusters (vgl. ebd., 6).

Dieses von Kellner sogenannte „Medienspektakel“ liegt begründet in zunehmender globaler Unsicherheit und Antagonisierung. Medien dienen in diesem Feld sowohl der gesellschaftlichen Befriedung und De-Politisierung (pacification) als auch der Dramatisierung und Vereinfachung von Konflikten, indem klar zwischen „Gut und Böse“ unterschieden wird (vgl. Kellner 2003, 20). In Anlehnung an Guy Debord schreibt Kellner hierzu: „[M]edia spectacles are those phenomena of media culture that embody

contemporary society's basic values, serve to initiate individuals into its way of life, and dramatize its controversies and struggles, as well as its modes of conflict resolution“ (Debord 1967, 44, zit.n. Kellner 2003, 2f).

Ein weiterer zentraler Aspekt von Kellners Medien-Theorie ist die Analyse der Kontexte kultureller Texte: „[W]e must situate the objects of analysis within the system of production, [...] distribution and consumption, within which they are produced and received“ (Kellner 1995, 42, zit.n. Maase 2019, 218). Der Begriff Medienkultur verdeutlicht somit sowohl die inhaltliche Dimension (Kultur) als auch deren Produktions- und Distributionsmodi (Medien) (vgl. Kellner 2020, 33). Anknüpfend an die Kulturindustrie-These der Frankfurter Schule¹⁰ argumentiert Kellner, dass medienkulturelle Artefakte industriell und kommerziell geprägt sind. Da die Kulturindustrie von Investitionen abhängig ist, tendieren Medientexte dazu, bestehende Machtverhältnisse zu stabilisieren. Kommerzielle Kulturunternehmen haben ein „letztlich politisches Grundinteresse: soziale Verhältnisse zu erhalten, in denen sie profitabel arbeiten können“ (Maase 2019, 220). Dies führt zu einer Selektion von Inhalten, bei der bevorzugt „harmlosere“ Positionen in den Vordergrund rücken. Privatwirtschaftliche Kulturproduktionen reproduzieren, kurz gesagt, jene sozialen Verhältnisse, die für das Aufrechterhalten des ökonomischen Systems notwendig sind (vgl. ebd., 219).

[Cultural productions] attempt to appeal to what people have in common, to deny social differences. What people in capitalist societies have in common is the dominant ideology and the experience of subordination or disempowerment. The economic needs of the cultural industries are thus perfectly in line with the disciplinary and ideological requirements of the existing social order, and all cultural commodities must therefore, to a greater or lesser extent, bear the forces that we can call centralizing, disciplinary, hegemonic, massifying, commodifying (Fiske 1989, 28, zit.n. Maase 2019, 219f).

Neben der Wichtigkeit des Kontexts, betont Kellner jedoch auch die Ambivalenzen populärkultureller Texte. Blockbuster-Filme z.B. können sowohl hegemoniale Ideologien verstärken als auch gegenhegemoniale Positionen transportieren und damit Widerstand fördern (vgl. Kellner 2020, 5). Diese Widersprüchlichkeit ergibt sich ebenso aus den

¹⁰ Kellner umschreibt die Kulturindustrie-These folgendermaßen: „They [die Frankfurter Schule, A.d.V.] coined the term ‚cultural industry‘ to signify the process of the industrialization of mass-produced culture and the commercial imperatives that drove the system [den Nationalsozialismus, A.d.V.]. The critical theorists analyzed all mass-mediated cultural texts within the context of industrial production, in which the commodities of the culture industry exhibited the same features as other products of mass production: commodification, standardization, and massification. The products of the culture industry had the specific function, however, of providing ideological legitimization of the existing capitalist societies and of integrating individuals into the framework of mass culture and society“ (Kellner 2020, 29).

Produktionsbedingungen: Medienprodukte müssen ein breites Publikum ansprechen, weil sie profit-orientiert sind, verarbeiten dabei stets Themen, die möglichst viele Menschen ansprechen, wodurch sie zugleich Identifikationsmomente schaffen (vgl. Kellner 2003, 15ff; Hodenberg 2015, 286, zit.n. Maase 2019, 220f). Kellner schreibt dazu: „[Media culture] must attract large audiences, it must resonate with current themes and concerns, popular tastes and pleasures, and thus is highly topical, providing hieroglyphics of contemporary social life“ (Kellner 2020, 2). Hier knüpft er an John Fiskes Konzept der *Polysemie* an, welches die Vielfalt an Interpretationsmöglichkeiten hervorhebt, die Medientexte bzw. mediale Produkte anbieten: „Obwohl die (begrenzte) Vieldeutigkeit populärer Medientexte u.a. den strukturellen Bedürfnissen der Medienindustrie geschuldet sein mag [...], bildet diese Polysemie zugleich das Einfallstor für populäre Aneignungen“ (Marchart 2018, 157). Die Konsumierenden sind daher nicht bloß passiv, sondern können durch eigene Lesarten und Aneignungsstrategien widerständige Praxen entwickeln (vgl. ebd.).

Kellner plädiert daher für eine differenzierte Analyse von Medienkultur. Anstatt Medien unkritisch zu idealisieren oder pauschal abzulehnen, fordert er eine Untersuchung ihrer vielschichtigen Verflechtung mit politischen, sozialen und wirtschaftlichen Strukturen (vgl. Kellner 2020, 8). Hier bergen gerade die Widersprüchlichkeiten medialer Texte das größte Potenzial für gesellschaftlichen Widerstand. Diese Bruchlinien müssen daher im Zentrum jeder kritischen Kulturanalyse stehen (vgl. Kellner 2003, 11).

[M]edia culture is highly political, and is involved in the key political struggles of its era that involve such things as race, gender, class, sexuality, political ideologies, religion, and topics like the environment, state, corporation, police, or military. Its representations, narratives, and spectacles often reproduce or support specific political positions (ebd., 6).

3.2. Filmanalyse als Gesellschaftsanalyse

Kulturelle Texte stehen in ständiger Wechselwirkung mit der sozialen Realität, wobei die Grenzen zwischen diesen beiden Sphären verschwimmen (vgl. Gabler 1998, 9, zit.n. Kellner 2003, 5; Peltzer/Keppler 2018, 744). Es kann daher von „medialen Lebensverhältnissen“ (Peltzer/Keppler 2018, 744) gesprochen werden, in denen herkömmliche und mediale Kommunikationsprozesse untrennbar verbunden sind (vgl. ebd.). Soziale Diskurse und Machtverhältnisse werden durch Medientexte „transkodiert“, d.h. in Bild, Ton und Text übersetzt, wobei dies von den Produzent:innen sowie

Rezipient:innen spezifisch mit Bedeutungen und Bewertungen aufgeladen wird (vgl. Kellner 2020, 20).

Unabhängig davon bietet jedes mediale Produkt selbst verschiedene Lesarten an (vgl. Peltzer/Keppler 2018, 744), wie oben mit dem Konzept der Polysemie erläutert wurde. Douglas Kellners Ansatz greift auf Stuart Halls Encoding/Decoding-Modell zurück, welches zeigt, dass kulturelle Botschaften nicht linear übertragen, sondern kontextabhängig gelesen werden. Hall unterscheidet drei Lesarten: eine dominant-hegemoniale Position, bei der die intendierte Botschaft akzeptiert wird; eine ambivalente Lesart, bei der bestimmte Aspekte übernommen und andere anhand eigener Erfahrungen umgedeutet werden; und eine oppositionelle Lesart, die die zugrunde liegende Bedeutung bewusst ablehnt oder hinterfragt. Demnach transportieren kulturelle Texte keine eindeutigen Botschaften, sondern eröffnen stets Interpretationsspielräume (vgl. Hall 1980, zit.n. Kellner 2020, 20).

Kulturelle Produkte sind damit nicht nur „Spiegel“ gesellschaftlicher Diskurse oder eine „leere Oberfläche“, die von Rezipient:innen mit Bedeutung gefüllt wird, sondern sie nehmen selbst aktiv Einfluss auf Überzeugungen und formen damit die soziale Wirklichkeit mit. Sie können dabei einen transformierenden oder stabilisierenden Beitrag leisten (Peltzer/Keppler 2018, 741ff). Nach Maase wirkt in diesem Prozess jedoch meist ein „gewisser Sog zur vermuteten Mehrheit“ (Maase 2019, 208): „Bestehende Kräfteverhältnisse in der Auffassung umstrittener Fragen werden also in der Kommunikation nicht einfach reproduziert, sondern tendenziell verstärkt“ (ebd.). Die Wirkung popkultureller Produkte liegt also darin, inwiefern diese an bestehende gesellschaftliche Werte anknüpfen (vgl. ebd., 210): „Populäre Künste alleine bewegen aus sich heraus niemanden zu Einstellungen und Handlungen, die nicht bereits im Horizont ihrer oder seiner Möglichkeiten lagen“ (ebd., 212). Demensprechend können mediale Produkte immer nur in ihrem Kontext analysiert werden (vgl. Peltzer/Keppler 2018, 744).

Im Anschluss an diese Überlegungen, lässt sich durch die Analyse der Kommunikationsweise und des Kommunikationsgehalts eines medialen Produkts der „gesellschaftliche Wissensvorrat“ (Berger/Luckmann 1969, 43ff, zit.n. Peltzer/Keppler 2018, 743) erforschen und darin die politischen Konfliktlinien einer Zeit (vgl. Kellner 2020, 20). Kultur ist in diesem Sinne mehr als nur Gegenstand von Analyse oder Kritik – sie ist

eine Perspektive zur Untersuchung sozialer Phänomene. Dies unterscheidet die CS fundamental von traditionellen Kulturwissenschaften, die eine „harmonisierend-besänftigende“ Perspektive auf Kultur einnehmen (vgl. Marchart 2018, 21ff). Stattdessen analysieren die CS primär die gesellschaftlichen Diskurse und Machtverhältnisse, die sich in kulturellen Artefakten manifestieren (vgl. Hepp et al. 2009, 11). Im Anschluss an Paulo Freire schreibt Kellner: „Wir lesen Kultur und Medien, um die Welt zu lesen“ (vgl. Freire 1972/1998, zit.n. Kellner 2003, 28).

Auf diesem Verständnis baut Kellners Konzept der *diagnostischen Filmkritik* auf, welches die Grundlage der vorliegenden Arbeit bildet. Ziel ist es, kulturelle Texte einem *close reading* zu unterziehen, um zentrale Diskurse, Konfliktlinien und Widerstandspunkte der jeweiligen Zeit herauszuarbeiten (vgl. Kellner 2020, 35). Hier schließen auch Peltzer und Keppler (2018) an, deren *Soziologische Film- und Fernsehanalyse* das methodische Framework der vorliegenden Arbeit bildet. Ziel einer solchen Filmanalyse ist es, die potentiellen Lesarten eines medialen Produkts offenzulegen und damit Rückschlüsse über den Wissensvorrat einer Gesellschaft zu ziehen (vgl. Peltzer/Keppler 2018, 741ff).

Eine umfassende Analyse von Medientexten kann jedoch nur unter Berücksichtigung ihrer Produktions- und Rezeptionskontexte erfolgen (vgl. ebd., 741; Kellner 2020, 36ff). Kellner beschreibt diesen Zugang folgendermaßen:

This means not only reading media culture in a socio-political-historical and economic context, but seeing how the internal constituents of its texts either encode relations of power and domination, serving to advance the interests of dominant groups at the expense of others, or oppose hegemonic ideologies, institutions, and practices, sometimes presenting progressive alternatives. Thus, reading media culture politically involves situating it in its historical conjuncture and analyzing how its generic codes, its positioning of viewers, its dominant images, its discourses, and its formal-aesthetic elements all embody certain political and ideological positions (Kellner 2020, 19f).

Dieser Zugang kann nicht nur auf ganze Medientexte angewendet werden, sondern auch auf einzelne Figuren innerhalb dieser Texte. Jens Eder (2008) zeigt mit seinem Modell *Uhr der Figur (Clock of Character)*, dass Filmfiguren nicht nur „ästhetische Artefakte“ oder „fiktive Wesen“ (Eder 2008, 136ff) sind, sondern darüber hinaus „Symbole“ sind, die über die dargestellte Welt hinausweisen; d.h. sie können gesellschaftliche Probleme und Themen repräsentieren (vgl. ebd., 137). Zudem versteht Eder Figuren als „Symptome“ für soziopolitische, kulturelle und institutionelle Bedingungen und Auswirkungen der Kulturproduktion und -rezeption (vgl. ebd.). Filmfiguren lassen sich daher als Indikatoren

für gesellschaftliche Diskurse und Entwicklungen begreifen: „Die Filmfigur kann damit allgemein als Kulturphänomen, Einflussfaktor oder Anzeichen für kommunikative und soziokulturelle Sachverhalte in der Realität verstanden werden“ (ebd.).

3.3. Zwischenfazit: Cultural Studies & Filmanalyse

Kultur entspringt im Sinne der Cultural Studies gesellschaftspolitischen Machtverhältnissen und ist umgekehrt ein Instrument politischer Machtausübung. Douglas Kellner stellt mit seinem Begriff der „Medienkultur“ fest, dass die Medien aufgrund ihrer heute dominanten Rolle besonders prägend in diesem Prozess sind. Popkulturelle Medien, wozu auch Blockbuster-Filme wie IW und EG zählen, nehmen hier unterschiedliche, auch widersprüchliche Rollen ein: stabilisierend, entpolitisierend, unterdrückend, eskalierend, kritisch oder emanzipativ. Gerade die Untersuchung der ambivalenten Lesarten von Filmen in ihrem politischen, historischen und ökonomischen Kontext birgt laut Kellner großes Erkenntnispotential über den „Wissensvorrat“ einer Gesellschaft und ihre ideologiebezogenen Konflikte.

Ziel der vorliegenden Arbeit ist eine „diagnostische Filmkritik“ bzw. eine „Filmanalyse als Gesellschaftsanalyse“ nach Kellner. Die beiden untersuchten Filme werden einem „close reading“ unterzogen, wobei eine Filmfigur im Zentrum der Analyse steht, da diese nach Eder (2008) gesellschaftliche Themen – wie etwa Ideologien und ideologische Konflikte – symbolisieren kann. Über den Weg dieser Analyse sollen zentrale ideologische Konfliktlinien, aber auch Widerstandspunkte der letzten zehn Jahre herausgearbeitet werden. Dabei spielt die Kontextualisierung der Ergebnisse eine besondere Rolle: Hier wird im Sinne Kellners mit einer Haltung gegenüber den Filmen gearbeitet, die sowohl den industriellen, profit-orientierten Charakter ihrer Produktion berücksichtigt, als auch die vielfältigen, mitunter emanzipativen Aneignungsprozesse. Neben dem politischen Blick auf Kultur, ihrem emanzipativen Charakter und dem „radikalen Kontextualismus“ der CS, arbeitet die vorliegende Arbeit auch mit dem transdisziplinären Zugang dieser Theorietradition. In diesem Sinne wird im folgenden Kapitel auf film- und medienwissenschaftliche Ansätze zu Filmfiguren eingegangen, um deren Bedeutung für das vorliegende Forschungsvorhaben zu verdeutlichen.

4. Filmfiguren

Im Rahmen dieser Arbeit werden zwei Filme mit dem Fokus auf eine Filmfigur analysiert – den Antagonisten Thanos in *Avengers: Infinity War* (Russo/Feige 2018) und *Avengers: Endgame* (Russo/Feige 2019). Zu diesem Zweck wird in den nachfolgenden Kapiteln ausgeführt, was unter Filmfiguren verstanden wird und welche Funktionen diese in Filmen haben. Dies wird schließlich in Bezug auf die Rolle von Antagonist:innen spezifiziert. Im Zuge dessen wird auf eine Kritik am Begriff des „Bösen“ im Film eingegangen.

4.1. Definition & Funktion von Filmfiguren

Obwohl die Existenz von Filmfiguren selbstverständlich erscheint, ist ihre ontologische Bestimmung bei genauerer Betrachtung komplex (vgl. Eder 2014, 61; Pethes 2010, 88f; Reicher 2010, 112). Das „Problem der Existenz“ (Reicher 2010, 117) von Figuren kann durch die Unterscheidung zweier Dimensionen gelöst werden: Einer Figur werden *interne Eigenschaften* zugeschrieben, die innerhalb des Werks existieren (z. B. *Thanos kämpft gegen die Avengers*), und andererseits *externe Eigenschaften*, die sich außerhalb des Werks erschließen (z. B. *Thanos wird von Josh Brolin gespielt*) (vgl. ebd.).

Filmfiguren lassen sich als *abstrakte Gegenstände* definieren, die sinnlich wahrnehmbar sind (vgl. Reicher 2010, 114ff; Eder 2014, 68), durch Kommunikation entstehen und so „Teil einer objektiven sozialen Wirklichkeit werden“ (Eder 2014, 68f). Figuren können auch als *mediale Formen* definiert werden; als Einheiten unzähliger (ästhetischer, physischer, symbolischer und narrativer) Merkmale, die Bestandteil der Ästhetik des jeweiligen Mediums sind (vgl. Leschke 2010, 12f; Pethes 2010, 103f). Diese Einheit lässt sich unmittelbar erkennen – im Gegensatz zu anderen medialen Formen (etwa der Dramaturgie). Aufgrund dieser Abgeschlossenheit lassen sich Figuren auch zwischen Medien transferieren (vgl. Leschke 2010, 13f). Figuren sind also Teil von Werken, weisen aber gleichzeitig über diese hinaus (vgl. Reicher 2010, 119ff; Leschke 2010, 12f; Pethes 2010, 103f): „Characters are suited to be seen as *quasi-autonomous phenomena*: [Herv.i.O.] not whole works, not single signs but mostly showing sufficient cohesion to be considered as somewhat independent fictional entities“ (Heidbrink 2010a, 67).

Ein zentraler Bezugspunkt der vorliegenden Arbeit ist Jens Eders (2008) Figurentheorie. Er definiert die Filmfigur als „ein wiedererkennbares fiktives Wesen [...] mit der Fähigkeit zu mentaler Intentionalität“ (ebd., 64). *Fiktionalität* meint dabei all jene „darstellenden Texte, deren Produzenten weder einen Anspruch auf Wirklichkeit erheben, noch dass

diese Gegenstände die ihnen zugeschriebenen Eigenschaften wirklich besitzen“ (Gabriel 1975/Searle 1979, zit.n. Eder 2014, 64). *Intentionalität* beschreibt die Fähigkeit der Figur, bewusst wahrzunehmen, zu fühlen, zu wollen und zu handeln (vgl. ebd., 63) und die *Wiedererkennbarkeit* bezieht sich darauf, dass etwa Statist:innen oder Menschenmassen in Filmen nicht als Filmfiguren gelten (vgl. ebd., 64).

Ein zentraler Aspekt filmischer Figuren ist die Zuschreibung einer gewissen Menschen-Ähnlichkeit. Erst dies macht Interpretation, Identifikation und Analyse überhaupt möglich (vgl. Venus 2010, 384f; Heidbrink 2010a, 72).

The character is not a human being, but it resembles one. It has no real psyche, personality, ideology, or competence to act, but it does possess characteristics which make psychological and ideological descriptions possible (Bal 1985, 80, zit.n. Venus 2010, 385).

Während Figuren in der Literatur meist personale/anthropomorphe Form haben, da diese Kunstform abhängig von Akteur:innen ist (vgl. Pethes 2010, 88f), können sie in zeitgebundenen audio-visuellen Medien wie Film und Theater auch abstrakter sein – etwa in Form von Klang-, Bild- oder Bewegungsformen (vgl. Meyer 2010, 54ff). Die vorliegende Arbeit konzentriert sich jedoch auf ein personales, anthropomorphes Figurenverständnis, das stark durch die direkte Wahrnehmung des Publikums strukturiert ist (vgl. Heidbrink 2010, 261). Filmfiguren erscheinen dem Publikum aufgrund ihrer menschenähnlichen Gestalt und Allgegenwärtigkeit in Filmen als natürlich, weshalb ihre Funktionen oft nur unbewusst wahrgenommen werden (vgl. Leschke 2010, 14).

Im Folgenden werden die drei Hauptfunktionen der Filmfigur beschrieben: als Identifikations-, Handlungs- und Bedeutungsträgerin. Filmfiguren besitzen eine besondere Körperlichkeit – sie sind beweglich, dynamisch sowie visuell und auditiv erfahrbar. Diese Eigenschaften fördern Identifikation, da sie Emotion und Intentionalität suggerieren, wodurch das Publikum die Figuren als Subjekte wahrnimmt (vgl. Heidbrink 2010, 265). Mimik spielt hierbei eine Schlüsselrolle, da ihre Darstellung besondere Anteilnahme hervorrufen kann (vgl. ebd., 250ff). Auch der Körper der Figur bietet Anknüpfungspunkte für Identifikation, indem gezielt das Körpergedächtnis des Publikums angespielt wird – beispielsweise durch Szenen der Gewalt, Sexualität oder des Tanzes (vgl. ebd., 253f).

Figuren sind zudem Handlungsträger:innen (vgl. Leschke 2010, 14; Faulstich 2008, 98f).¹¹ Erst durch Konflikte entwickeln sie ihr wahres Profil (vgl. Peltzer/Keppler 2015, 130). Konflikte entstehen durch die Interaktion verschiedener Figuren, oft in dichotomen Gegenüberstellungen (vgl. Pethes 2010, 90). Dabei wird oft auf Standardisierungen, Rollen und Typen bzw. Tropen zurückgegriffen. Heidbrink (2010) definiert Figurentypen als „wiederholte Merkmalmuster [...], die dem Publikum auf Anhieb vertraut sind, weil sie den Kennzeichen [...] [einer bestimmten Figur, A.d.V.] entsprechen“ (Heidbrink 2010, 262f). Diese Muster erleichtern das filmische Erzählen und ermöglichen dem Publikum die intuitive Einordnung (vgl. ebd., 263).

Filmfiguren fungieren zudem als Träger:innen kultureller Bedeutungen oder ganzer Bedeutungscluster und transportieren diese sowohl innerhalb als auch außerhalb des Mediums (vgl. Leschke 2010, 13f). Sie verweisen auf „textexterne[n] Welten“ (Pethes 2010, 103). Eder (2008) beschreibt Filmfiguren in diesem Kontext als Symbol und Symptom. Sie reflektieren und verkörpern Themen, Werte und Konflikte (vgl. Peltzer/Keppler 2015, 126), wodurch sie auch als „Zeug:innen ihrer Zeit“ (Pethes 2010, 100) betrachtet werden können. Diese Kontextabhängigkeit wird insbesondere in der Auseinandersetzung mit einem bestimmten Figurentyp deutlich: den Antagonist:innen, welche im folgenden Kapitel behandelt werden.

4.2. Antagonist:innen & das Konzept des Bösen im Film

Die vorliegende Arbeit befasst sich mit einem bestimmten Figurentyp: den Antagonist:innen (oder auch „Schurk:innen“ bzw. „Bösewichte“). Antagonist:innen (altgr.: Gegenspieler:innen) stehen in Opposition zur:m Protagonist:in und fungieren meist als Spiegelbild dieser Figur (vgl. Sontheimer 2021, 180; Pethes 2010, 91f). Während Begriffe wie *Bösewicht* oder *Schurk:in* moralisch abwertend sind, bleibt *Antagonist:in* neutraler. Nicht jede antagonistische Figur ist zwangsläufig „böse“; ebenso können Protagonist:innen negative Eigenschaften besitzen und Antagonist:innen Sympathieträger:innen sein (vgl. Peltzer/Keppler 2015, 130f). Die Bewertung dessen, was als „böse“ gilt, ist stark vom historisch-kulturellen Kontext abhängig (vgl. Pethes 2010,

¹¹ Hier muss angemerkt werden, dass nicht alle Filme oder Szenen narrativ strukturiert sind. In diesem Fall können Figuren natürlich nicht als Handlungsträger:innen klassifiziert werden. Sie dienen jedoch in jedem Fall dazu die Aufmerksamkeit des Publikums zu binden und zu steuern (vgl. Heidbrink 2010, 258f).

99f)¹² und wird diskursiv verhandelt. Dies verunmöglicht eine eindeutige Klassifikation „des Bösen“ (vgl. Packer/Pennington 2014, x). In diesem Diskurs nehmen Popkultur und Medien eine tragende Rolle ein. „Das Böse“ bietet hier in Form von Medienunterhaltung Anknüpfungspunkte für alltägliche Auseinandersetzungen (vgl. ebd., xvi). Mediale Verarbeitungen „des Bösen“ sind allgegenwärtig, wobei „das Böse“ eine besondere Faszination ausübt – im Gegensatz zum Guten, dem oft etwas Unspektakuläres anhaftet (vgl. Noller 2017, 121). Diese Faszination „des Bösen“ rührt daher, dass es die Grenzen des Möglichen und Erlaubten transzendiert und Fragen über Freiheit und Individualität aufwirft (vgl. Heinze 2009, 223). Das „Böse“ kann beschrieben werden als der „Hang in uns, das eigene Ich zu entgrenzen und sich selbst zum autonomen, absoluten Gesetzgeber zu erheben“ (Noller 2017, 123). Es verkörpert, anders formuliert, das Streben nach autonomer Selbstermächtigung und Selbstbestimmung (vgl. ebd.).

Im Film kann das Böse viele Formen annehmen – von Menschen, Tieren oder übernatürlichen Wesen bis hin zu Gesellschaftssystemen oder Naturkatastrophen. Daher ist weniger die Frage entscheidend, was das Böse ist, als vielmehr seine Funktion innerhalb einer Erzählung zu analysieren (vgl. Sontheimer 2021, 173f). Sonja Sontheimer (2021) identifiziert drei zentrale Funktionen „des Bösen“ im Film: die Handlungsfunktion, die Effektfunktion und die Wirkungsfunktion (vgl. ebd., 188). Erstens dient „das Böse“ als treibende Kraft der Handlung, indem es Konflikte auslöst, verstärkt oder auflöst (vgl. ebd., 180). Während innere Konflikte oft durch moralische Ambivalenz der Figuren entstehen, werden äußere Konflikte durch klassische Antagonist:innen vorangetrieben (vgl. ebd., 177).

Zweitens lässt sich „das Böse“ auf Ebene der Formensprache eines Films feststellen. Durch stark kultur-abhängige Codes (vgl. ebd., 182) – über das Aussehen einer Figur, Farbgebung, Kameraperspektive oder Musik – können unangenehme Emotionen wie Angst und Abscheu ausgelöst werden (vgl. ebd., 182f). Diese Stilmittel fördern die emotionale Einbindung des Publikums und können Identifikation oder Distanzierung zu den Figuren und dem Film herstellen (vgl. ebd., 183).

¹² Pethes weist etwa darauf hin, dass nach der Propaganda des 2. Weltkriegs dualistische Figurenkonzepte eher in der Popkultur (insb. in Kino & Comics) genutzt wurden, während die Figuren der „hohen“ Literatur immer ambivalenter wurden, obwohl der Dualismus vor dem 2. Krieg häufiges Mittel *aller* Genres war (vgl. Pethes 2010, 99f).

Drittens steht „das Böse“ im Film immer in Wechselwirkung mit gesellschaftlichen und politischen Kontexten. Die Darstellung „des Bösen“ kann somit kathartische Effekte haben und helfen, gesellschaftliche Ängste zu verarbeiten. Besonders in Filmen mit einer klaren Dichotomie zwischen „Gut und Böse“ kann das letztliche Überwinden „des Bösen“ vom Publikum als befriedigend empfunden werden (vgl. ebd., 184f). Dies fungiert jedoch auch als moralische Erzählung: Mittels „des Bösen“ im Film werden „verdrängte Inhalte [...] explizit gemacht oder die dunklen Seiten der eigenen Ordnungssysteme aufgedeckt, indem das Böse als negative Spiegelung des aktuell Eigenen imaginiert wird“ (ebd., 186). Gleichzeitig kann die Darstellung „des Bösen“ in der Kultur zur Konstruktion eines „Anderen“ beitragen, das abgelehnt und ausgeschlossen wird, wodurch Gruppenzugehörigkeit und moralische Hierarchien verstärkt werden (vgl. ebd.). Dieser Mechanismus des „Otherings“ fördert die Konstruktion von Feindbildern¹³, was sich in weiterer Folge auf filmexterne, realpolitische Kontexte auswirkt (vgl. Pineda/Jiménez-Varea 2023, 599f). Die Darstellung „des Bösen“ geht somit immer mit diskursiver Machtausübung einher (vgl. Sontheimer 2021, 177). Frank Austermühl (2009) beschreibt in diesem Zusammenhang eine „Renaissance des Bösen“ in der politischen Rhetorik, insbesondere seit dem *War on Terror* in den USA. Hier wurde eine klare Grenze zwischen „uns“ und „den Anderen“, zwischen „Gut und Böse“ gezogen. Dadurch wird die Welt per se als gewaltvoll konstruiert und bestimmte Menschen werden zu Feinden gemacht (vgl. Austermühl 2009, 270).

Angesichts dessen sei es essenziell, den Begriff des „Bösen“ an sich zu hinterfragen (vgl. Noller 2017, 167f). Statt eines unreflektierten, dogmatischen Gebrauchs, müsse ein „kritischer Begriff des Bösen“ (ebd., 167) entwickelt werden. „Das Böse muss gegen die Tendenz seiner Dämonisierung weiter *verständlich* [Herv.i.O.] gemacht werden, ohne dass damit gemeint ist, das [sic!] böse Taten gutgeheißen werden“ (ebd., 166). Phillip Cole (2006) schlägt vor, „das Böse“, wenn überhaupt, als mythologisches Konzept zu beschreiben, das eine narrative Rolle in den Erzählungen der Weltgeschichte hat (vgl. Cole 2006, 23, zit.n. Noller 2017, 165): „To describe someone as evil is not to say anything about *them* [Herv.i.O.], but is to place them as victims of a narrative force, as characters in a story in which they play a specific prescribed role“ (ebd., 166).

¹³ „[T]he ‘enemy image’ can be defined as ‘a culturally influenced, very negative, and stereotyped evaluation of the ‘other’ “ (Pineda/ Jiménez-Varea 2023, 599f). – Für eine Erklärung von Othering siehe Fußnote 8.

Noller schlägt ein Verständnis „des Bösen“ als Vollzug von Freiheit vor und plädiert dafür, auch den Begriff des Guten kritisch zu reflektieren. Dieser Zugang lenkt die Aufmerksamkeit auf andere Phänomene: Zum Beispiel könne so hinterfragt werden, wie Konzepte der Vernunft oder Normalität konstruiert werden, „innerhalb deren sich böse Handlungen *systematisch* [Herv.i.O.] als gut oder erlaubt rechtfertigen lassen“ (Noller 2017, 167). „Gut“ und „Böse“ können somit als Ausprägungen ein und desselben Phänomens verstanden werden: „Das kritische Gute ist wie das kritische Böse die Form eines freien Vollzugs und der Herausforderung der Welt – nur einmal in konstruktiver, einmal in destruktiver Absicht“ (ebd., 169).

Trotz der kritischen Reflexion bleibt „das Böse“ eine essenzielle narrative Komponente von Filmen. Es kann daher nicht per se als „schlecht“ bezeichnet werden, wie dies etwa in Bezug auf die „Frage nach einer Normalisierung des Bösen über den Konsum von [gewaltvollen, A.d.V.] Filmen“ (Sontheimer 2021, 188) debattiert wird. Stattdessen hat „das Böse“ im Film „tatsächlich etwas Gutes, da es die Möglichkeiten zur kritischen Reflexion inspiriert und die Bandbreite der filmischen Möglichkeiten stetig erweitert“ (ebd., 189). In diesem Sinne erfolgt die Auseinandersetzung mit einer Antagonisten-Figur in der vorliegenden Arbeit.

4.3. Zwischenfazit: Filmfiguren & Antagonist:innen

Die vorliegende Masterarbeit arbeitet mit einem personalen, anthropomorphen Verständnis von Filmfiguren, denn insbesondere die Menschenähnlichkeit von Filmfiguren erlaubt Identifikation sowie Anteilnahme des Publikums und fördert somit die Orientierungsfunktion des popkulturellen Produkts (siehe auch Kapitel 3). Zugleich führt eben dieser Aspekt dazu, dass die anderen Funktionen der Filmfigur in den Hintergrund treten und dadurch auf unbewusster Ebene stärker wirken können: Figuren stehen für verschiedene Positionen in Konflikten, wobei häufig mit dichotomen Standardisierungen gearbeitet wird. Zudem verweisen sie als Bedeutungsträgerinnen auf textexterne Welten und können als „Zeuginnen ihrer Zeit“ gelesen werden. Dies knüpft an den Ansatz Kellners an, die Filmanalyse als Gesellschaftsanalyse zu praktizieren.

Antagonist:innen nehmen hier eine besondere Rolle ein: Stärker als andere Figuren verkörpern sie jene Themen, die gesellschaftlich als konflikt- oder krisenbehaftet gelten, tabuisiert sind oder gar als „böse“ aufgefasst und somit marginalisiert werden. Über antagonistische Figuren werden politische Feindbilder verhandelt und geprägt. Somit

üben Filme durch diese Figuren Macht und Gewalt aus. „Othering“ spielt dabei eine zentrale Rolle, da die Distinktion zwischen Antagonist:innen und Protagonist:innen bzw. zwischen „den Guten“ und „den Bösen“ mit einer Abgrenzung zwischen einem mehr oder weniger klaren definierten „Wir“ und „dem Anderen“ einhergeht und so auch außerhalb der Filmwelt wirksam wird.

In der vorliegenden Masterarbeit wird eine kritische Haltung zum Konzept des Bösen in Filmen eingenommen. Das oder die „Bösen“ im Film kritisch zu analysieren, ermöglicht einen Blick auf jene Themen, die gesellschaftlich tabuisiert oder marginalisiert werden. Zugleich kann die Analyse von Antagonist:innen verdeutlichen, welche Themen besonders disruptiv sind und damit im Kontext der dominanten Medienkultur abgewertet werden müssen, um so den politischen Status Quo zu schützen. Eine Analyse dieser Themen kann also gesellschaftspolitisches Kritik- und Emanzipationspotential offengelegen.

5. Kontexte & Forschungsstand

Für eine politikwissenschaftliche Filmanalyse ist die Kontextualisierung der untersuchten Filme besonders wichtig (Weidinger 2012, 297ff). Dies entspricht auch dem Ansatz der Cultural Studies, wonach kulturelle Phänomene immer nur in ihrem Kontext analysiert und interpretiert werden können (vgl. Johnson 1999, 181, zit.n. Hepp et al. 2009, 8f). Auch muss jeder Filmanalyse fundiertes Wissen über das betroffene Genre und dessen Konventionen vorausgehen, um die Spezifika des jeweiligen Films erkennen zu können (vgl. Faulstich 2008, 28). Im Folgenden werden zentrale Motive, historische Kontexte und ideologische Muster des Superheld:innen-Genres (und seiner Metagenre) erörtert. Diese Vorarbeit dient dazu, die beiden analysierten Filme zu kontextualisieren und dadurch besser analysieren und interpretieren zu können. Dabei liegt der Fokus auf jenen Aspekten, die für die Beantwortung der Forschungsfragen besonders relevant sind.

5.1. Genrekontext

Walter Faulstich (2008) definiert den Genre-Begriff folgendermaßen:

Ein Genre ist ein spezifisches Erzählmuster mit stofflich-motivlichen, dramaturgischen, formal-strategischen, stilistischen, ideologischen Konventionen und einem festgelegten Figureninventar. Es handelt sich bei Genres um kulturell ausgebildete Rahmensysteme oder Schemata, die zwar relativ stabil sind, aber nicht unveränderbar festliegen, sondern sich ihrerseits historisch auch wandeln (können) (Faulstich 2008, 29).

In der Filmtheorie besteht Konsens darüber, dass unterschiedliche Genres nicht strikt voneinander abgrenzbar sind und Filme oft mehrere Genres vereinen (vgl. Hickethier 2003, 65). Dies gilt auch für das Marvel-Kinouniversum: „The MCU weaves together multiple kinds of speculative fiction in a way that cultivates active engagement through immensely long-form storytelling” (Carnes/Goren 2023, 30).

Die *Fantastik* (engl.: *speculative fiction*) umfasst all jene Erzählungen, die bewusst von der „Konsensrealität“ abweichen, aber aktiv Bezüge zu dieser herstellen (vgl. Oziwicz 2017). Dies regt das Publikum zur Auseinandersetzung mit neuen Ideen rund um Technik, Ökonomie, Gesellschaft oder Politik an (vgl. Carnes/Goren 2023, 27f). Auf ähnliche Weise behandelt das *Science-Fiction*-Genre Themen, die in der Realität (noch) nicht möglich sind, insbesondere technologische und gesellschaftliche Innovationen (vgl. Hayward 1996, 302). Dies erfordert das willentliche Aussetzen der Ungläubigkeit (engl.: *suspension of disbelief*) (vgl. ebd., 303), weshalb diese Filme oft modernste Filmeffekte

nutzen und ihnen dementsprechend große Budgets zur Verfügung stehen (vgl. Koebner 2003, 11).

In Bezug auf Science-Fiction kann die Parallele zwischen Filmkultur und Politik leicht festgestellt werden. Laut Susan Hayward (1996) reflektiert Science-Fiction Ängste in Bezug auf wissenschaftlichen, technologischen oder gesellschaftlichen Wandel (vgl. Hayward 1996, 303). Da das Genre stark durch US-amerikanische Produktionen geprägt ist, beeinflusst besonders der dortige politische Kontext die Erzählkonventionen (vgl. Koebner 2003, 12; Hayward 1996, 303). So ermöglicht etwa die Darstellung zukünftiger Gesellschaften die Auseinandersetzung mit sozialem Wandel; beim Motiv der Raumfahrt steht das Zurschaustellen technischer Innovation im Mittelpunkt; und Alien-Invasionen konstruieren das Anderssein meist als Bedrohung – sie bergen damit großes Potential für rassistische, sexistische oder queerfeindliche Tropen (vgl. Hayward 1996, 305).

Science-Fiction-Filme können insgesamt als politische oder philosophische Parabeln gelesen werden, die zentrale Fragen zu Menschlichkeit, Moral, Gewalt und Fortschritt verhandeln (vgl. Koebner 2003, 10f). Dies macht das Genre – und das MKU als Teil davon – besonders relevant für die Politikwissenschaft:

If speculative fiction is a potential site of political and social imagination, the MCU should be a top priority for scholars of political science and political theory. It is a world-leading popular culture product that engages audiences in unprecedented ways and that is situated in the exact fictional genres that often invite audiences to think expansively and critically about politics and society (Carnes/Goren 2023, 30).

Während Fantastik und Science-Fiction als Metagenres fungieren, wird das Superheld:innen-Genre (in Folge: SH-Genre) im Zuge dieser Arbeit als eigenständiges Genre betrachtet (vgl. Coogan 2006, 23). Es zeichnet sich historisch und politisch durch spezifische Erzählmuster aus, die gesellschaftliche Werte und Konflikte reflektieren. Peter Coogan (2006) definiert das SH-Genre durch drei Kernelemente: „Identität, Superkräfte und Mission“ (Coogan 2006, 30ff). Diese Merkmale sind im Laufe der Genre-Geschichte relativ beständig, verfügen zugleich über hohe Anpassungsfähigkeit, wodurch neue Comics und Verfilmungen aktuelle gesellschaftliche Debatten aufgreifen können (vgl. Reinhard/Olson 2021, 707).

Auf visueller Ebene wird das Genre durch das markante Aussehen der Figuren geprägt, insbesondere durch ihre Kostüme. Dies unterstreicht ihre *Identität* (vgl. Reinhard/Olson

2021, 704f) wodurch Superheld:innen zu Ikonen für bestimmte Werte und Themen werden können (vgl. Costello/Worcester 2014, 85). Andererseits können aber auch die Filme selbst zu einer Marke mutieren (vgl. McSweeney 2018). Weiters zeichnet sich das Genre dadurch aus, dass SH übernatürliche Kräfte haben (*Superkräfte*) (vgl. Coogan 2006, 32) und auch Antagonist:innen oft solche außergewöhnlichen Fähigkeiten besitzen. Dadurch werden sie als ebenbürtig oder sogar mächtiger als die Held:innen gezeichnet (vgl. Reinhard/Olson 2021, 707). Drittens besteht die zentrale Trope des Genres darin, dass sich die SH auf einer *Mission* befinden, um „für die Gesellschaft, selbstlos und im Sinne der gesellschaftlichen Werte“ (Reinhard/Olson 2021, 699) zu kämpfen bzw. „das Böse“ zu besiegen (vgl. Loeb/Morris 2005, 11). Der Haupterzählstrang kreist dabei um eine Bedrohung, die durch eine:n Antagonist:in ausgelöst oder befeuert wird und das Eingreifen der Held:innen erfordert, um das Universum, die Welt oder die Menschheit zu retten. Damit werden SH stets als Vertreter:innen gesellschaftlicher Werte inszeniert, während die:der Antagonist:in für Konflikte, Bedrohungen oder A-Moralität steht (vgl. Reinhard/Olson 2021, 705).

Die Kernelementen des Genres – Identität, Superkräfte und Mission – bleiben im Laufe der Geschichte des Genres bestehen, wandeln sich jedoch parallel zum gesellschaftspolitischen Geschehen. Diese Anpassungsfähigkeit ist es, die dem Genre immer wieder zu Beliebtheit verhilft (vgl. ebd., 703). Im Folgenden wird dieser historische Verlauf nachgezeichnet.

5.2. Historischer Kontext

Ähnlich dem Science-Fiction-Genre hat auch das SH-Genre seine Ursprünge in der US-amerikanischen Popkultur und wird bis heute stark durch den dortigen kulturellen Kontext geprägt. Obwohl weltweit SH-Filme produziert werden, kann es als eines der wenigen „wirklich amerikanischen Genres“ bezeichnet werden (vgl. McSweeney 2018, 2). Die ersten sogenannten *Action-Comics* erschienen um das Jahr 1940 (*Superman* 1938, *Batman* 1939, *Captain America* 1941) und verhandelten die Rolle der USA als Kriegspartei im Zweiten Weltkrieg (vgl. McSweeney 2018, 2) – ein Thema, das bis heute in Neuverfilmungen aufgegriffen wird. SH-Comics können damit als popkultureller Beitrag zur Kriegspropaganda der USA gelesen werden (vgl. Pineda/Jiménez-Varea 2023, 599f):

Marvel's WWII output clearly fulfilled this role, with superheroes and villains embedded in a narrative that mirrored official propaganda trends. In this regard, Marvel's comics from the 1940s can be seen as an early contribution to what

nowadays we might call the military-entertainment establishment, or the military-entertainment complex (Burston, 2003) (Pineda/Jiménez-Varea 2023, 611).

Ab den 1950ern prägten der Kalte Krieg und die antikommunistische Propaganda in den USA das Genre. Mehr noch als andere Branchen soll sich die Comic-Industrie in der McCarthy-Ära einer anti-kommunistischen Selbstzensur unterzogen haben, was sich sowohl auf Arbeitsbedingungen in der Branche als auch auf deren Inhalte auswirkte (vgl. Costello/Worcester 2014, 86). Während Superheld:innen zuvor „die kleinen Leute“ vor korrupten und gewalttätigen Regierungen oder Konzernen beschützten, kam es zu dieser Zeit zu einem inhaltlichen Umschwung: „Superheroes served ,to reinforce a blandly optimistic consensus view of America premised on the virtues of anticommunism, corporatism, consumption, domesticity, and middle-class social aspirations“ (Eisner et al. 2001, 184, zit.n. Coogan 2006, 235). Dieser historische Kontext prägt das Genre bis heute: Dem SH-Genre wird häufig eine inhärent (neo)liberale oder konservative Ausrichtung attestiert, die v.a. in den Verfilmungen ab den 2000ern deutlich zu Tage tritt. Dies ist zugleich jene Zeit, in der Comic-Verfilmungen erstmals große Erfolge erzielten (vgl. Morton 2014, IX ff), was jedoch auch mit den besseren filmtechnischen Möglichkeiten zusammenhängt (vgl. McSweeney 2018, 5).

Andere Gründe, weshalb sich das Genre in den 2010ern zum erfolgreichsten Genre Hollywoods entwickelte, sind laut Terence McSweeney (2018) v.a. auf ökonomischer und politischer Ebene angesiedelt: Einerseits brauche die Filmindustrie das Superheld:innen-Genre, um die Verkaufszahlen anzukurbeln (vgl. ebd., 3); andererseits brauche das Publikum diese Filme, um die einschneidenden gesellschaftspolitischen Ereignisse dieser Zeit verarbeiten zu können. Dabei werden in der Literatur insbesondere die Terroranschläge des 11. Septembers 2001 oder auch die Folgen der Finanzkrise 2008 genannt (vgl. ebd., 7ff).

Ab den 2000ern kann jedoch auch ein zunehmender Realismus in den Neuverfilmungen beobachtet werden – die Darstellungen und Charaktere werden immer weniger „comic-haft“ (vgl. Reinhard/Olson 2021, 703). Mitunter üben die Filme sogar Kritik am Genre selbst, etwa indem die „Kräfte [der Superheld:innen, A.d.V.] noch mehr Gewalt nach sich ziehen, das Kostüm dunkel und die Mission zweifelhaft ist“ (ebd., 700). Ein zentrales Thema des Genres zu dieser Zeit ist etwa die Kritik an den gescheiterten konservativen Regimen und der Korruption des späten 20. Jahrhunderts (vgl. Kellner 2020, 70).

Zudem greift das Genre ab den 2010er-Jahren die Debatte um Repräsentation auf (vgl. Reinhard/Olson 2021; Costello/Worcester 2014). In der vermehrten Repräsentation Schwarzer Menschen (z.B. *Black Panther*, 2018) oder von Frauen (z.B. *Wonder Woman*, 2017) ortet Kellner eine Opposition zur Trump-Ära bzw. zum Wiederaufleben sexistischer und rassistischer Narrative (vgl. Kellner 2020, 70ff):

Their popularity suggests that while Trump, sexists, racists, and white nationalists carry out a war on women, people of color, and immigrants, the public responds positively to narratives that take a non-sexist, non-racist, and more inclusive view of culture, society, and humanity (ebd., 76).

Superheld:innen-Comics und -Filme wurden im Laufe ihrer Geschichte häufig als wenig substanziell bezeichnet (vgl. Costello/Worcester 2014, 85) – ein Narrativ, welches sich nahtlos in die allgemeine Abwertung der Popkultur einfügt. Wie jedoch durch die obigen Ausführungen zum Genre verdeutlicht wurde, verarbeitet das Genre stets aktuelle soziopolitische Debatten. In dieser Auseinandersetzung werden die Figuren des Genres zu Fürsprecher:innen bestimmter Werte, können aber auch zu propagandistischen Ikonen von Nationalismus, Patriotismus sowie ethnischer Trennung mutieren (vgl. Costello/Worcester 2014, 86). SH-Filme und ihre Comicvorlagen können daher aus politikwissenschaftlicher Perspektive als Beitrag zu politischen Debatten gelesen werden (vgl. Costello/Worcester 2014, 85):

No matter how narrowly or broadly we define the term ‚politics,‘ superheroes – by their very nature as cultural representations of super-empowered individuals – mirror, comment on, and sometimes parody the kinds of ideas, movements, policies, and institutions that interest political scientists (Costello/Worcester 2014, 85).

Comics have been read as reflecting the cultural context in which they were created, reflecting dominant ideologies, public opinion, or the political culture of their era. [...] Cultural readings of superhero comics can deepen our understanding of public opinion and political culture by examining how certain ideas are portrayed within the context of the narrative (ebd., 87).

5.3. Forschungsstand: Politische Ideologie in Superheld:innen-Filmen

Das Superheld:innen-Genre sowie die Filme des Marvel-Kinouniversums stehen seit Langem im Fokus wissenschaftlicher Untersuchungen zur politischen Prägung von Popkultur. Während bereits Forschungsarbeiten zur ideologischen Position der Protagonist:innen existieren, ist die Rolle der Antagonist:innen als Symbol bestehender politischer Ideologien bisher kaum erforscht. Thanos – jene Figur, die im Zentrum der vorliegenden Arbeit steht – wird zwar immer wieder als Ökofaschist oder Ökoterrorist

bezeichnet (vgl. Anti-Creep Climate Initiative 2022, 13), jedoch handelt es sich hierbei um nicht-wissenschaftliche Beiträge, denen keine fundierte Filmanalyse vorausging. Wie das folgende Kapitel zeigt, ist jedoch gerade diese genaue Analysearbeit entscheidend, um zu erkennen, welche Gruppen, Themen und Ideologien zu einer bestimmten Zeit abgewertet bzw. antagonisiert werden – oder im Umkehrschluss als gesellschaftskritisch und emanzipativ gelesen werden können. Im Folgenden werden kritisch-wissenschaftliche Forschungsarbeiten und Beiträge zum SH-Genre zusammengefasst.

Laut Reinhard und Olson (2021) erfüllt das SH-Genre eine zentrale gesellschaftliche Funktion, indem es dem Publikum hilft, „Konflikte in der tatsächlichen Welt“ (Reinhard/Olson 2021, 700) zu bewältigen. Phillips (2010) argumentiert, dass die fiktionale Darstellung realer Krisen das Publikum dazu befähigt, diese emotional zu verarbeiten. Scheinbar einfache Problemlösungen durch eine klare Trennung von „Gut und Böse“ fungieren dabei als kulturelles Mittel zur Stabilisierung gesellschaftlicher Unsicherheit (vgl. Phillips 2010, 31ff).

Die Darstellung der Antagonist:innen in diesen Filmen erfolgt häufig durch „Othering“¹⁴ – sie sind die „physische Manifestation einer Bedrohung der gesellschaftlichen Ordnung“ (Phillips 2010, 33). Dies geschieht häufig entlang rassistischer, nationalistischer oder klassistischer Linien (vgl. Pineda/Jiménez-Varea 2023, 599; Manicastri 2021/2022; Reinhard/Olson 2021, 701). Frühe SH-Comics dienten explizit dazu, Stereotype und Feindbilder zu verstärken und extreme Emotionen (wie Hass gegenüber Feinden) hervorzurufen, während die Held:innen als Verteidiger:innen des eigenen soziopolitischen Status Quo glorifiziert wurden (vgl. Pineda/Jiménez-Varea 2023, 600).

Nach einer anderen Deutung verdeutlicht der Kampf zwischen einem fundamental bösen Schurken und einem tugendhaften Helden die Auseinandersetzung zwischen verschiedenen Idealen (vgl. Coogan 2006, 67).¹⁵ Der Bösewicht repräsentiert dabei meist die „Inversion jener Werte, welche der Held vertritt, verfügt im Gegensatz zum Helden

¹⁴ Mittels „Othering“ (siehe Fußnote 12, S. 35) wird hier der deutliche Gegensatz zwischen einem „unschuldigen Wir“ – in Form der SH-Figuren und der zu beschützenden Bevölkerung – und einem „böartigen Anderen“ – in Form der Antagonist:innen und ihrer Anhänger:innen – konstruiert (vgl. Phillips 2010, 34).

¹⁵ Da das SH-Genre zutiefst US-amerikanisch geprägt ist, handelt es sich dabei meist um zentrale amerikanische Ideale, womit das Genre zur Konstruktion des „US-amerikanischen Monomythos“ beiträgt (vgl. Reinhard/Olson 2021, 706). Dieses Konzept geht auf Jewett und Lawrence zurück (1977) und stellt ein Gegenkonzept zum klassischen Heldenmythos dar. Im amerikanischen Monomythos lebt die Gesellschaft in einem friedvollen Paradis, das vom ultimativen Bösen bedroht wird. Herkömmliche Institutionen scheitern bei dessen Verteidigung, weshalb selbstlose, übermenschliche Superheld:innen auftreten müssen, um das Paradis wiederherstellen (vgl. Jewett/Lawrence 1977).

jedoch über die Fähigkeit, die Gesellschaft aus dem Gleichgewicht zu bringen und damit die:den Superheld:in zum Handeln zu zwingen (vgl. ebd., 61). Aus dieser Perspektive fungiert das SH-Genre als „moralische Erzählung“ (Reinhard/Olson 2021, 706). Insbesondere seit den Anschlägen des 11. Septembers 2001 ist diese Antagonisierung in den SH-Filmen zu beobachten: So wird der *War on Terror* in Filmen wie *The Dark Knight* (Nolan 2008) oder der *Avengers*-Reihe thematisiert (vgl. Phillips 2010; McSweeney 2018). Kellner bezeichnet die *Batman*-Filme der 2000er als Kritik an der konservativen Politik der Bush/Cheney-Ära, wobei der Antagonist Joker für Terrorismus und Anarchie stehe und damit die reaktive Gewalt des Regierungssystems scheinbar legitimiert: „If our enemy, the logic runs, is absolutely evil, anything we do to destroy him is good“ (Kellner 2020, 70).

Hier zeigt sich ein weiteres zentrales Motiv des Genres: Die Superheld:innen als Retter:innen des Allgemeinwohls *müssen*, in der Logik des Genres, außerhalb demokratischer Strukturen agieren. Welches Handeln hier legitim ist, hängt stark vom gesellschaftlichen Kontext ab (vgl. Reinhard/Olson 2021, 701; Coogan 2006, 236), die SH verletzen dabei jedoch oft jene Werte, die sie ursprünglich bewahren wollten (vgl. Phillips 2010, 33). Dieses Motiv trägt allgemein zu einer problematischen Darstellung der Demokratie bei: Es entsteht der Eindruck, dass demokratische Institutionen und Mechanismen unfähig sind bzw. scheitern, wenn sie mit dem „absolut Bösen“ konfrontiert werden (vgl. Jewett/Lawrence 2003, zit.n. Phillips 2010, 33). SH-Filme fungieren damit als Symbol für die Erosion individueller Autonomie im Kapitalismus und tragen dazu bei, dass Zuschauer:innen ihre Machtlosigkeit im Alltag akzeptieren und Handlungsmacht durch den Konsum von kulturellen Produkten ersetzen (vgl. Andrae 1980, 100ff, zit.n. Coogan 2006, 236). Dieser „Betäubungseffekt“ wird von Coogan (2006) folgendermaßen beschrieben:

American monomythic tales have a tranquilizing effect, repeatedly validating the notion of a spectator democracy and instilling a fantasy of Edenic resolution enacted by superhero redeemers whom the population passively observes saving them from outside evil (Jewett/Lawrence 1977, 178/213, zit.n. Coogan 2006, 236).

Dieses Gefühl der Machtlosigkeit und Resignation drückt sich letzten Endes in einer Pseudo-Akzeptanz des Status Quo aus (vgl. Coogan 2006, 237). Das Genre hat damit konservative Implikationen: Das „Normale“ und „Alltägliche“ wird in diesen Filmen stets heroisch verteidigt, gegen die ständigen Angriffe durch den „böartigen“ Willen, die Welt zu verändern (vgl. Reynolds 1994, 77, zit.n. Coogan 2006, 236f). Coogan (2006)

beschreibt Superheld:innen generell als reaktive Figuren, die primär auf Bedrohungen reagieren, anstatt aktiv gesellschaftliche Veränderungen herbeizuführen. Dieser narrative Mechanismus ermöglicht eine ständige Wiederholung der Geschichten (vgl. Coogan 2006, 112). Versuche, proaktive SH zu schaffen, führen schlussendlich dazu, dass sie zur Bedrohung oder gar zu Bösewichten mutieren: „The problem for the creator is that the proactive superhero runs into the trap [...]: he risks becoming a ruler, savior, or destroyer, essentially a villain“ (ebd., 114).

Diese konservative Erzählstruktur zeigt sich besonders in der Darstellung der Antagonist:innen. Während Held:innen den wie auch immer gearteten Status Quo verteidigen (vgl. Kellner/Ryan 1988, zit.n. Kellner 2020, 70), sind es die Bösewichte, die kreative, alternative Gesellschaftsentwürfe vorschlagen – oft jedoch in einer Weise, die mit Gewalt und Chaos einhergeht (vgl. Graeber 2016, 215ff). So werden Kreativität, gesellschaftspolitische Alternativen und der Wille zur Veränderung per se antagonisiert. Die Filme framen damit laut Graeber (2016) und Fisher (2008) den „Faschismus als einzige Alternative zum neoliberalen Status Quo“ (ebd.):

Superheroes resist this logic [of societal transformation, A.d.V.]. They do not wish to conquer the world [...]. As a result, they remain parasitical off the villains [...]: without them they had no reason to exist. They remain defenders of a legal and political order which itself seems to have come out of nowhere, and which, however faulty or degraded, must be defended, because the only alternative is so much worse (Graeber 2016, 217f).

Daran anschließend weist Steven Manicasteri (2021) darauf hin, dass insbesondere die *Avengers*-Filme die neoliberale Hegemonie festigen würden, indem die SH konservativ oder (neo)liberal ausgerichtet sind, während die Antagonist:innen die bestehende Ordnung in Frage stellen. Somit werden antagonistische Figuren aus der Arbeiter:innenklasse, die gegen Ausbeutung kämpfen, als Bedrohung inszeniert. Im Gegensatz dazu streben Helden aus derselben sozialen Schicht (z.B. Spider-Man) danach, Teil der besitzenden Klasse zu werden und üben keine Kritik an ausbeuterischen Verhältnissen (vgl. Manicasteri 2022, 3). Diese Dynamik macht die Antagonist:innen letztlich zu „agents of change“ (Fingerroth 2004, zit. n. Phillips 2018, 34). Sie thematisieren aktiv soziale Konflikte und formulieren Kritiken, während die Held:innen dies durch ihre passive Rolle nicht können (vgl. ebd.).

Im Gegensatz zu den bisher genannten Positionen, SH-Filme seien inhärent konservativ, neoliberal oder anti-demokratisch, kann aus Perspektive der Cultural Studies jedoch argumentiert werden, dass SH-Filme, wie jedes kulturelle Produkt, im Grunde ambivalent sind. Aufgrund der starken Abhängigkeit der Popkultur von Produktions- und Rezeptionsbedingungen, werden hier stets verschiedene Lesarten angeboten, welche von unterdrückend, einschränkend bis befreiend wirken können (vgl. Kellner 2020, 5). In diese Perspektive, welche bereits in Kapitel 3 ausgeführt wurde, reihen sich die folgenden Arbeiten zu den *Avengers*-Filmen ein.

Carnes und Goren (2023) argumentieren etwa, dass insbesondere die jüngeren *Avengers*-Filme komplexe gesellschaftliche Herausforderungen thematisieren, anstatt bloß den Status Quo zu „verherrlichen“:

Early MCU films more often seemed to foreground superheroics and focus on restoring the status quo from a novel outside threat; in contrast, Phase Three films more often grapple with the grand challenges facing the United States and the world, problems that seem to push audiences to think not just about saving the status quo from a villain but also to contemplate pressing real-world problems like racial injustice and political misinformation (Carnes/Goren 2023, 37).

Elizabeth Barringer (2023) liest die *Avengers*-Filme als Auseinandersetzung mit demokratischen Prozessen und nicht als reine Legitimation autoritärer Krisenbewältigung. Sie beschreibt das Konzept der „democratic monstrosity“ – d.h. die oftmals chaotische und notwendig konflikthafte Praxis demokratischen Handelns (vgl. Barringer 2023, 219). Die *Avengers*-Held:innen werden hier als demokratische Akteur:innen gelesen, die sich ambivalent, aber dennoch aktiv im Feld politischer Aushandlung positionieren (vgl. ebd., 231). Sie verkörpern unterschiedliche ideologische Positionen und Lösungsansätze, „ohne dass jemals festgelegt würde, welcher Weg der Beste ist“ (Hagley/Harrison 2014, 124, zit.n. Reinhard/Olson 2021, 708). Im Gegensatz dazu pochen die Antagonist:innen auf Ordnung und schlagen „apocalyptic ‚paths‘ of control and violence“ ein (Barringer 2023, 235). Diese wirken auf den ersten Blick unwiderstehlich, enden jedoch immer destruktiv (vgl. ebd.). Die Ambivalenz der SH-Filme bestehe darin, dass der Konflikt zwischen Ordnung und Veränderung, verfestigter Macht und lebendiger demokratischer Praxis nie eindeutig aufgelöst wird:

Rather than fomenting democratic passivity, the monstrosity of the MCU offers viewers a reminder of the unpredictable powers that even very flawed individuals have to act together and sometimes – even against the highest odds – to change the world (ebd., 237).

Dem fügt Musrifatun Nangimah (2021) hinzu, dass die *Avengers*-Filme aufgrund der ständigen Thematisierung der Fehler und Konflikte der Held:innen nicht mehr als reine Versinnbildlichung des „US-amerikanischen Monomythos“¹⁶ gelten können. Dennoch halten sie weiterhin US-Imperialismus, hegemoniale Männlichkeit und die klassische Dichotomie zwischen „Gut und Böse“ aufrecht (vgl. Nangimah 2021, 353). Die Rezeption dieser Darstellung hängt jedoch letztlich von den kulturellen Voraussetzungen (*cultural repertoires*) des Publikums ab (vgl. ebd., 366). Diese „moralische Doppeldeutigkeit“ erlaube dem Genre letztlich eine gewisse Flexibilität, die zu seiner Popularität beiträgt (vgl. Reinhard/Olsen 2021, 707). Auch dies schließt an die Cultural Studies an, wonach der Erfolg popkultureller Produkte maßgeblich von ihrer Anschlussfähigkeit an gesellschaftspolitische Kontexte abhängt (vgl. Hodenberg 2015, 286, zit.n. Maase 2019, 220f).

Coogan (2006) fasst diese ideologische Spannbreite des Genres folgendermaßen zusammen: Superheld:innen-Comics und -Filme können sowohl als Werkzeuge der Befreiung als auch der Unterdrückung gelesen werden, abhängig von ihrem jeweiligen politischen und kulturellen Kontext (vgl. Coogan 2006, 238).

Superheroes were created out of a vision of aiding the weak against the strong [...]. Ironically, they were ideologically turned [...] into a medium for disempowering ordinary people. The core brand of the superhero has remained constant, though. [...] the superhero brand has been concerned with power and justice – physical, economic, ideological – both within the narratives themselves and in scholarly analyses of them. As such, superheroes can be read as liberating or oppressing (Coogan 2006, 238).

5.4. Zwischenfazit: Kontexte & Forschungsstand

Bisherige Untersuchungen zum Superheld:innen-Genre konzentrieren sich auf die allgemeine ideologische Ausrichtung dieser Medienprodukte und weniger auf die von den Figuren repräsentierten Ideologien. Während zwar Analysen zur Ideologie der Held:innen existieren, finden sich in Bezug auf die Antagonist:innen nur grobe Einschätzungen, die nicht durch detaillierte, methodisch-angeleitete Filmanalysen gestützt sind. Hier setzt die vorliegende Arbeit an, um über den Weg der Filmanalyse Rückschlüsse über aktuelle politisch-ideologische Auseinandersetzungen und Positionen ziehen zu können.

¹⁶ Für den US-amerikanischen Monomythos, siehe Fußnote 15

Dies ist möglich, da das SH-Genre (wie auch seine Metagenre) stets gesellschaftspolitische Themen aufgreift und an historische, politische und ökonomische Kontexte anknüpft. Dabei werden aktuelle Konflikte verarbeitet und Feindbilder mitgeprägt. Aufgrund der besonderen Rolle der Antagonist:innen im SH-Genre ist eine Analyse dieser Figuren (und jener Themen, die sie repräsentieren) besonders aufschlussreich für eine „Filmanalyse als Gesellschaftsanalyse“ (siehe Kapitel 3). Superbösewichte verkörpern nicht einfach Feindbilder, sondern können auch jene Themen symbolisieren, welche die bestehende gesellschaftliche Ordnung besonders in Frage stellen oder bedrohen. Sie vertreten einerseits das als amoralisch bewertete Gegenbild der Ideale der Protagonist:innen, andererseits verfügen sie über die Fähigkeit, aktiv zu handeln, Kritik am Status Quo zu üben und gesellschaftliche Alternativen vorzuschlagen. Sie verkörpern darüber hinaus jene gesellschaftspolitischen Konflikte und Herausforderungen, die zum Zeitpunkt einer Filmproduktion besonders relevant sind. Andererseits haben diese Figuren in der narrativen Logik des Genres einen Hang zu Kontrolle und Gewalt, was die von ihnen vertretenen Themen in ein kritisches Licht rückt.

Eine Analyse der Antagonist:innen des SH-Genres eignet sich demnach besonders gut, um die mitunter widersprüchlichen Deutungsangebote popkultureller Produkte, wie der Filme IW und EG, herauszuarbeiten. Über diesen Weg soll im Zuge von Kapitel 8 (Interpretation & Kontextualisierung) gezeigt werden, welche politischen Ideologien im Kontext der letzten zehn Jahre besonders kritisiert und abgewertet wurden. Im Umkehrschluss soll dies Aufschluss darüber geben, welchen politischen Ideologien besonders starkes Kritik-, Veränderungs- und Emanzipationspotential zugeschrieben werden kann.

6. Methode, Forschungsprozess & Reflexion

Die Forschungsfragen der vorliegenden Arbeit lauten: *Welche politischen Ideologien (nach Freedon 1996) repräsentiert der Hauptantagonist der Filme Avengers: Infinity War (Russo/Feige 2018) und Avengers: Endgame (Russo/Feige 2019)? Welche Rückschlüsse lassen sich dadurch auf filmexterne, soziopolitische Kontexte im Zeitraum der Filmproduktion und -rezeption (2015-2025) ziehen?* Diese übergeordnete Fragestellung wird durch Analyse- und Diskussionsfragen konkretisiert (siehe unten). Die Fragen wurden mittels eines multimodalen Analyseverfahrens untersucht, das im Folgenden beschrieben wird, ergänzt durch die konkrete Anwendung. Zudem werden der Forschungsprozess und die Reflexion des Forschungsstandpunktes dargestellt.

6.1. Die Soziologische Film- und Fernsehanalyse (Peltzer/Keppler)

Im Rahmen dieser Masterarbeit kommt die *Soziologische Film- und Fernsehanalyse* (in Folge: FFA) von Anja Peltzer und Angela Keppler (2015) zum Einsatz. Diese Methode wurde gewählt, da sie den Zielen der vorliegenden Arbeit entspricht: Erstens dient sie der Untersuchung von Filmen als mediale Produkte (im Gegensatz zur Rezeptions- oder Produktionsanalyse), nimmt dabei zweitens ihre ganze Komplexität (als Konglomerat aus Bild, Ton, Zeit, Akteur:innen, Kontext etc.) in den Blick, arbeitet drittens interpretativ und versucht viertens die Bedeutung des Films für den „Wissensvorrat der Gesellschaft“ herauszuarbeiten (vgl. Peltzer/Keppler 2015, 15).

Die Filmanalyse als Produktanalyse ist ein qualitativ-hermeneutisches Verfahren, das dem interpretativen Paradigma der Sozialwissenschaften folgt (vgl. Peltzer/Keppler 2015, 17). Ziel dabei ist, zu verstehen, wie ein Film den Prozess und die Möglichkeiten des Verstehens formt, leitet und/oder einschränkt (vgl. Peltzer/Keppler 2015, 16; Faulstich 2008, 20). Peltzers und Kepplers Methode begründet ihre Relevanz für die Sozialwissenschaft aus dem Verständnis, dass mediale Produkte „Zugang zum gesellschaftlich geteilten Wissensvorrat“ geben, „indem sie selbst Wissen generieren, stabilisieren und auch verändern“ (Peltzer/Keppler 2015, 13). Die Untersuchung medialer Inhalte und Vermittlungsprozesse gibt also „Aufschluss über den Orientierungshaushalt der Gesellschaft“ (ebd., 14). Peltzer und Keppler selbst bezeichnen ihre Methode als „Gesellschaftsanalyse“ (ebd., 13). Dies entspricht auch dem Ansatz der Cultural Studies und insbesondere Douglas Kellners, der die Filmanalyse ebenso als

„Gesellschaftsanalyse“ versteht und sie im Sinne eines „close readings“ anwendet (vgl. Dörner 2006, 226f).

Da es sich bei Filmen um komplexe, multidimensionale Untersuchungsgegenstände handelt, wird im Rahmen der FFA methodisch auf einzelne Aspekte fokussiert. Dieser Fokus orientierte sich sowohl am Erkenntnisinteresse als auch an den Eigenheiten des Materials und wird im Laufe des zirkulären Forschungsprozesses ständig angepasst (vgl. Peltzer/Keppler 2015, 163; Schwender 2018, 88). Zur Strukturierung dieses Prozesses schlagen Keppler und Peltzer drei Analysephasen vor: Mikroanalyse (I), Makroanalyse (II) und Interpretation (III). Dabei geht es erstens um das Erfassen filmischer Details mittels eines Einstellungsprotokolls bzw. Transkripts (vgl. ebd., 58/101), zweitens um die Analyse der Entwicklungen im Filmverlauf (vgl. ebd. 58) und drittens werden die Zwischenergebnisse verglichen und validiert (vgl. ebd., 149ff). Peltzer und Keppler fassen dies folgendermaßen zusammen:

Wenn wir also sagen, dass das Dargestellte dadurch Bedeutung gewinnt, *wie* es dargestellt wird, dann zielt dieses *Wie* sowohl auf die klangbildliche Komposition in den filmischen Einstellungen ab (Mikroebene) als auch darauf, *wie* das Gezeigte stets einstellungsübergreifend kontextualisiert wird (Makroebene) [Herv.i.O.] (Peltzer/Keppler 2015, 111).

Im Folgenden werden diese drei Phasen kurz beschrieben und in Bezug auf ihre konkrete Anwendung in der vorliegenden Arbeit ausgeführt.

Analyseverfahren I: Mikroebene

Auf der ersten Analyseebene geht es darum, akustische und visuelle Elemente des Filmes sowie die Beziehung zwischen Bild und Ton gezielt in einem Einstellungsprotokoll¹⁷ (siehe Anhang) festzuhalten. Dies dient dazu, die konstitutiven Elemente des Films aufzudecken (vgl. Schwender 2018, 87f), ist jedoch immer nur eine Annäherung an das Material. Dennoch hilft das Protokoll, die Analyse zu systematisieren und nachvollziehbar zu gestalten (vgl. Peltzer/Keppler 2015, 101).

Aufgrund des konkreten Forschungsinteresses der vorliegenden Arbeit lag der Fokus hier nicht auf den Filmen als Ganzes, sondern auf einer bestimmten Filmfigur (Thanos) bzw. „aller vorwiegend auf sie bezogenen Aspekte fiktionaler Texte, Rezeptions- und Kommunikationsvorgänge“ (Eder 2008, 108). Da die Figur, welche im Zentrum der Analyse

¹⁷ Bei einer *Einstellung* handelt es sich um jene Ebene des Films, bei der die Kamera an einer Position bzw. zwischen zwei Schnitten verharrt (vgl. Iedema 2001, 188).

stand, insbesondere auf sprachlicher und visueller Ebene vermittelt wird, konzentrierte sich die Detailanalyse auf die Figurenrede und die Bildebene (Bildinhalte und Kamerahandlungen). Die Parameter, die im Rahmen des Einstellungsprotokolls dokumentiert wurden, orientieren sich v.a. an Peltzer und Keppler (2015) und wurden durch Ansätze Schwenders (2006/2018), Hickethiers (2012) und Bienks (2008) ergänzt. Folgende Parameter wurden im Einstellungsprotokoll tabellarisch festgehalten: 1. Nummer der Einstellung; 2. Zeitangaben; 3. Kurzbeschreibung des Inhalts; 4. Bildinhalte (Bildraum, Ausstattung, Figurenhandeln/-bewegungen/-position etc.); 5. Bildgestaltung/Kamerahandlungen (Perspektive, Einstellungsgröße, Kamerabewegung); 6. Figurenrede (Dialog und Monolog); 7. Geräusche und Musik; 8. außerfilmische Konnotationen (vgl. Peltzer/Keppler 2015, 64ff).

Analyseverfahren II: Makroebene

Der Fokus der zweiten Analyseebene liegt auf dem Wandel der untersuchten Dimensionen im Laufe der Filme. Es werden hier die Mittel des filmischen Erzählens bzw. der Narration untersucht. Diese Ebene macht Kausalitäten und Brüche in der Bedeutungskonstruktion erkennbar. Dabei werden die Analyseergebnisse der ersten Ebene um eine zeitliche Dimension ergänzt (vgl. Peltzer/Keppler 2015, 112f). Laut Peltzer und Keppler können auf dieser Ebene diverse Erzählmuster beobachtet werden (vgl. ebd.).

In der Betrachtung der beiden untersuchten Filme erwiesen sich v.a. Figuren, Erzählsituation und -perspektive sowie außerfilmische Konnotationen als wichtig. Aufgrund der Fragestellung der vorliegenden Arbeit lag der Fokus insbesondere auf der Analyse der Figur(en)-Entwicklung. Zudem wurden Konflikte und das Zusammenspiel mit anderen Figuren betrachtet (vgl. ebd. 125ff). Darüber hinaus wurde die Erzählsituation und -perspektive analysiert, welche maßgeblich die Involviertheit und (emotionale) Nähe/Distanz der Zusehenden zum Geschehen steuert und stark mit den Kamerahandlungen verbunden ist (vgl. ebd., 113ff). Zuletzt wurde auf außerfilmische Konnotationen geachtet. Diese entspringen außerfilmisch-existierenden Metaphern, Symbolen, Räumen, Kunstwerken oder kulturellem „Weltwissen“ und beeinflussen dementsprechend die Bedeutung des Films (vgl. Wulff 2011, 227, zit.n. Peltzer/Keppler 2015, 141f). Um die Nachvollziehbarkeit der Analyse zu erhöhen, wurden auch diese Konnotationen im Protokoll festgehalten. Im Anschluss an Peltzer und Keppler wurde auf

dieser Ebene laufend der Analysefokus an die Zwischenergebnisse angepasst (vgl. Peltzer/Keppler 2015, 145).

Analyseverfahren III: Interpretation

Der dritte Analyseschritt der FFA ist das Interpretieren. Dieser Schritt erfolgt im Sinne des zirkulären Forschens nicht am Ende, sondern abwechselnd zu Sampling, Transkription und Analyse neuer Szenen (siehe unten Abb. 1). Das Ziel dieses Schrittes ist es, „das kommunikative Potential von filmischen Produkten erkennbar zu machen“ (Peltzer/Keppler 2015, 149). Dabei wird sowohl das *Dargebotene* als auch die *Darbietung* beschrieben, wobei die Interpretation über die reine Deskription hinausgeht (vgl. ebd., 151f). Zentral ist hier die *komparative Analyse*: Dabei werden zuvor formulierte Deutungshypothesen durch den Vergleich der Szenen abgesichert oder korrigiert (vgl. ebd., 159ff). Der Fokus von Analyse und Interpretation sollte immer aus dem Material selbst entspringen, wird jedoch durch das Forschungsinteresse geleitet (vgl. ebd., 163).

Zu diesem Zweck wurden in der vorliegenden Arbeit Analysefragen formuliert, die, ähnlich einem leitfadengestützten Interview, der Orientierung und Fokussierung während des Analysierens und Interpretierens dienen. Im Sinne Peltzers und Kepplers (2015, 18/146) wurden sie im zirkulären Forschungsprozess laufend an die Zwischenergebnisse angepasst.

- Mit welchen filmischen Mitteln wird die Figur dargestellt?
- Welche Themen spricht die Figur (oder assoziierte Nebenfiguren) an? Was sind Werte, Ziele, Pläne der Figur? Was lehnt die Figur ab oder kritisiert sie?
- Welche Handlungen setzt die Figur?
- In welchem Kontext tritt die Figur auf?
- Mit wem, wann und wie spricht die Figur?
- Wie beschreiben andere Figuren die Figur, ihre Aussagen und Handlungen?
- Welche Positionen und Nähe/Distanz-Verhältnisse nimmt die Figur zu bestimmten Objekten, Figuren oder im Raum ein? Wie ist das Verhältnis der:s Zuseher:in dazu?
- Welche außerfilmischen Konnotationen treten auf?
- Welche Veränderungen, Brüche und Wiederholungen lassen sich im Laufe der Filme erkennen?

6.2. Forschungsprozess

Der Forschungsprozess der vorliegenden Masterarbeit orientiert sich an der Anleitung Peltzers und Kepplers (siehe Abb. 1), weicht jedoch an einigen Stellen davon ab, etwa im Umfang der Theoriearbeit und in einigen Begrifflichkeiten. Diese Anpassungen an spezielle Anforderungen einzelner Forschungsprojekte sind im Konzept der beiden Autor:innen (sowie im Sinne qualitativen Arbeitens allgemein) jedoch vorgesehen (vgl. Peltzer/Keppler 2015, 17ff). Die gesamte Forschung erfolgte zirkulär. Dadurch wurden Reflexionsgrad und Offenheit gestärkt sowie Qualität und Nachvollziehbarkeit erhöht (vgl. Cicourel 1969, zit.n. Wodak/Krzyzanowski 2008, 12). Im Folgenden wird der genaue Forschungsprozess der vorliegenden Arbeit beschrieben.

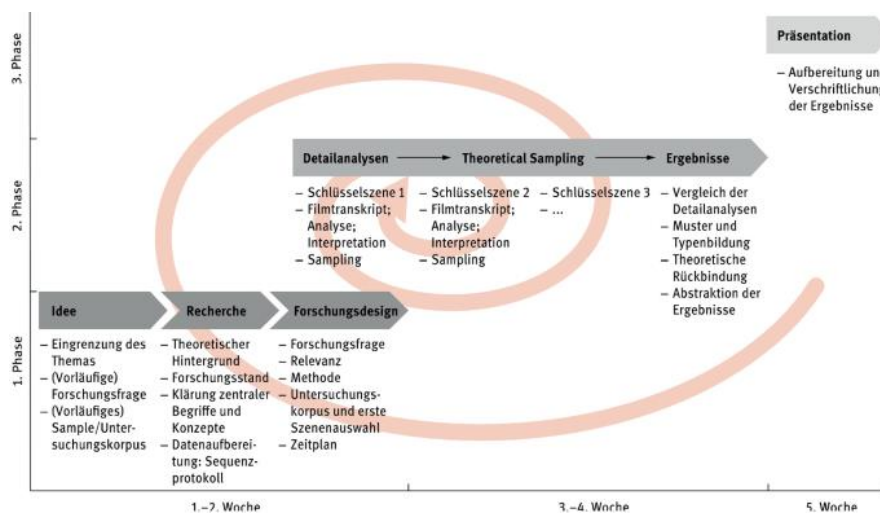


Abb. 1: Forschungsprozess der Soziologischen Filmanalyse (Peltzer/Keppler 2015, 19)

Vorbereitung & Eingrenzung des Forschungsgegenstandes

Das konkrete Erkenntnisinteresse der vorliegenden Arbeit entwickelte sich aus einer Reihe persönlicher und wissenschaftlicher Auseinandersetzungen zum Thema Popkultur. Dieses Grundinteresse wurde in der Phase der Erarbeitung des Forschungsdesigns durch eine erste Literaturrecherche vertieft: Aus theoretischen Ansätzen (Cultural Studies, Filmwissenschaft, Ideologieforschung) und aktuellen gesellschaftspolitischen Kontexten sowie der Reflexion eigener Erfahrungen mit dem Forschungsgegenstand (vgl. Kaiser-Belz et al. 2011, 359f) wurde ein erstes Forschungsinteresse formuliert: Der Fokus lag dabei auf der Rolle der Antagonist:innen im Marvel-Kinouniversum.

Dem folgte eine erste Sichtung der *Marvel*-Filme mit Fokus auf die *Avengers*-Reihe. Währenddessen wurde ein Ersteindrucksprotokoll erstellt, um das erste Seherleben festzuhalten. Aus dieser Vorarbeit wurde schließlich das Forschungsinteresse

konkretisiert und erste Fragestellungen formuliert. Diese bezogen sich auf die Ideologie der Antagonisten in den *Marvel-Avengers*-Filmen. Später wurde die Forschungsfrage auf die zwei meistgesehenen und inhaltlich abschließenden Filme der Reihe (*Avengers: Infinity War* & *Avengers: Endgame*) fokussiert, um die Masterarbeit einzugrenzen. Diese Filme wurden aufgrund ihrer hohen Bekanntheit, Beliebtheit und ihres kulturellen Einflusses ausgewählt, womit sich u.a. die Relevanz dieser Untersuchung begründet (vgl. Peltzer/Keppler 2015, 35f).

Dokumentation & Hilfsmittel

Im ersten Schritt wurden die beiden Filme in einem tabellarischen Filmprotokoll („Sequenzprotokoll“ bei Peltzer/Keppler) in Szenen und übergeordnete Kapitel bzw. inhaltliche Einheiten unterteilt (siehe Anhang). Dies dient einer ersten Orientierung und Fixierung des Filmmaterials, erhöht die Nachvollziehbarkeit der Analyse und ermöglicht es später, bestimmte Stellen zu zitieren (vgl. Peltzer/Keppler 2015, 40ff). Bereits in diesem Filmprotokoll wurden jene Szenen markiert, die für die spätere Analyse relevant erschienen (vgl. ebd., 44) – wobei der Fokus auf Szenen lag, in denen Thanos auftritt. Ergänzend zu diesem Protokoll wurde der Filminhalt schriftlich zusammengefasst (siehe Anhang C), wodurch die Analyse auch für Leser:innen nachvollziehbar wird, welche nicht mit den Filmen vertraut sind.

Digitale Hilfsmittel während des Forschungsprozesses war einerseits die Streamingplattform *Amazon Prime Video*, auf der die Filme gesichtet wurden. Die Film- und Einstellungsprotokolle wurden mittels *Google Tabellen (Excel)* erstellt und sind per Link auch in Zukunft einsehbar. Notizen zur Literatur und zum Forschungsprozess sowie erste Interpretationsansätze wurden auf der App *Obsidian* festgehalten und systematisiert. Der Chatbot von Open AI (Chat GPT) wurde sowohl als Unterstützung bei der Literaturrecherche genutzt als auch, um die Verschriftlichung der Arbeit grammatikalisch zu überarbeiten und zu korrigieren.

Kontext-, Begriffs- & Reflexionsarbeit

Keppler und Peltzer (2015) sehen für die *Soziologische Film- und Fernsehanalyse* zwar Begriffs- und Theoriearbeit vor, diese nimmt jedoch in der vorliegenden Arbeit einen größeren Teil ein als von den beiden vorgesehen. Damit wird an die Cultural Studies angeschlossen, welche die Kontextarbeit besonders betonen (vgl. Kellner 2020, 5;

Marchart 2018, 39). Weidinger (2012) empfiehlt zudem vor allem für die *politikwissenschaftliche* Filmanalyse eine besonders eingehende Begriffs- und Theoriearbeit (vgl. Weidinger 2012, 297ff).

Die Theoriearbeit erfolgte größtenteils vor der Analyse, aber auch parallel dazu: Grundlegende Theorien, Begriffe, der Forschungsstand sowie der Genrekontext wurden mittels Literaturrecherche (Primär- und Sekundärquellen) erarbeitet. Im Sinne der zirkulären Forschungsweise beeinflussten sich Theoriearbeit und Analysefokus jedoch auch gegenseitig und trugen gemeinsam zur Formierung des endgültigen Forschungsgegenstandes und der Ausformulierung des Forschungsdesigns bei (vgl. Peltzer/Keppler 2015, 33). Trotz des Vorwissens wurde versucht dem Material möglichst offen und unvoreingenommen zu begegnen. Gerade deshalb war die permanente Reflexion des eigenen Forschungsstandpunktes und auch das mehrmalige Ansehen des Materials besonders wichtig (vgl. ebd., 18/162).

Sampling & Kodierung

Keppler und Peltzer (2015) empfehlen, sich für die Detailanalyse auf *Schlüsselszenen* zu konzentrieren, um dem komplexen Inhalt des audiovisuellen Materials gerecht zu werden und zugleich mit den Forschungsressourcen hauszuhalten (vgl. Keppler/Peltzer 2021, 355). Die Auswahl der zu analysierenden Szenen erfolgte zirkulär im Sinne des *theoretischen Samplings* bzw. der Methode des *permanenten Vergleichs* (vgl. Dausien 1996, 93, zit.n. Kaiser-Belz 2011, 367; Peltzer/Keppler 2015, 18). Konkret kam dabei ein dreistufiges Sampling- und Kodiermodell zum Einsatz (vgl. Kaiser-Belz et al. 2011, 368f.; Coyen 1997, 626f), wobei sich die Analyseebenen in allen Phasen des theoretischen Samplings wiederfinden (siehe Abb. 1) (vgl. Peltzer/Keppler 2015, 19). Es wurden im Laufe dieses Prozesses neun Szenen im Detail analysiert, wobei fünf über den ersten Film verteilt sind und je zwei am Anfang und Ende des zweiten Films stehen (siehe Markierungen im Filmprotokoll, Anhang B). Mittels dieser Szenen wird im Ergebnisteil (Kapitel 7) exemplarisch argumentiert (vgl. Keppler/Peltzer 2021, 355).

Am Beginn wurden einige Szenen mittels *gezieltem Sampling* festgelegt, protokolliert und offen kodiert. Die ersten, sehr offen formulierten Analysefragen waren diesem Schritt zuträglich, da sie fokussierten und dennoch Sensibilität gegenüber den Eigenheiten des Materials ermöglichten (vgl. Kaiser-Belz et al. 2011, 357). Die Analyse während dieser Phase konzentrierte sich auf jene Szenen, die besonders reich an Informationen für die

Beantwortung der Fragestellung sind (vgl. Coyen 1997, 225). Dies betrifft v.a. Szenen, in denen der Antagonist eingeführt wird bzw. in denen es zu einem Handlungshöhepunkt, -abschluss oder -bruch kommt (vgl. Peltzer/Keppler 2015, 38). Diese ersten Erkenntnissen wurden kodiert und grob kategorisiert (vgl. Kaiser-Belz et al. 2011, 368; Coyen 1997, 626). Zudem wurden die Analysefragen im Laufe des Forschungsprozesses angepasst (um *Bildinhalte und außerfilmische Konnotationen*), da sich diese Elemente als wichtig herausstellten, um das Material vollständig erfassen zu können (vgl. Peltzer/Keppler 2015, 145).

Im Zuge des zweiten Schrittes, des *axialen Samplings und Kodierens*, stand das Sampling neuer Szenen im Vordergrund, um Beziehungen und Unterschiede zwischen bereits geformten Codes offenzulegen (vgl. Kaiser-Belz et al. 2011, 368; Coyen 1997, 626). Hauptkriterium war dabei, dass sich anhand der neuen Szenen die zuvor gewonnenen Erkenntnisse differenzieren lassen (vgl. Kaiser-Belz 2011, 366). Dabei lag der Fokus auf den folgenden Schlüsselkategorien: *Balance, Natur-Themen, Sakralisierung, Gewalthandlungen* und *Beziehungen der Figur*. Die Liste der Analysefragen wurde erweitert und abgeändert, um die entstehenden Kategorien verdichten zu können (vgl. Peltzer/Keppler 2015, 145).

Die Analysezyklen wurden mehrmals wiederholt. Nach einer erneuten vollständigen Sichtung der beiden Filme folgt das *selektive/diskriminierende Sampling und Kodieren*. Dabei stand im Vordergrund, bereits formulierte Theorien zu verifizieren und zu verdichten (vgl. Kaiser-Belz et al. 2011, 369; Coyen 1997, 627; Peltzer/Keppler 2015, 157ff). Dabei wurden Szenen gewählt, deren Analyse die Möglichkeit bot, Verbindungen zwischen den Kategorien herzustellen, unterentwickelte Kategorien zu verdichten und widersprüchliche Dimensionen aufzudecken (vgl. Strauss/Corbin 1990, 187, zit.n. Coyen 1997, 627). Nach diesem Schritt war die theoretische Sättigung erreicht, da die verbleibenden Szenen keinen weiteren Erkenntnisgewinn für die formulierten Kategorien und Hypothesen brachten (vgl. Glaser/Strauss 1998/1967, 69, zit.n. Kaiser-Belz 2011, 372). Hilfreich bei dieser Entscheidung war auch der Austausch mit Gesprächspartner:innen und die parallele theoretische Auseinandersetzung mit dem Forschungsgegenstand, um etwaige Lücken in meiner subjektiven Forschungsperspektive zu erkennen (vgl. Kaiser-Belz 2011, 376).

Interpretation & Kontextualisierung

Die Erkenntnisse aus dem Forschungsprozess lassen sich als materiale Theorie beschreiben, da sie Aussagen über einen konkreten Forschungsgegenstand (die beiden untersuchten Filme bzw. die Figur Thanos) zulassen (vgl. Kaiser-Belz 2011, 374). Dennoch können Vermutungen über ähnliche Filme und andere popkulturelle Phänomene aufgestellt werden, was durch eine Einbettung in die zuvor erarbeiteten Kontexte und die Gegenüberstellung mit Forschungsstand und Theorie erreicht werden soll.

Zu diesem Zweck wurde nach der Analyse der Filme eine erneute Literaturrecherche zu spezifischen ideologischen Familien (insbesondere dem Ökologismus) vollzogen. Die Ergebnisse (Kapitel 7), welche jene Themen umfassen, die in der Analyse der filmischen Kommunikationsangebote besonders relevant erscheinen, wurden in der Diskussion mit der Literatur zu politischen Ideologien zusammengeführt und interpretiert. Zur Strukturierung dieses Prozesses wurden Diskussionsfragen formuliert (siehe unten). Die Figur Thanos wurde hier als Symbol für bestimmte Themen gefasst, die als symptomatisch für bestimmte gesellschaftspolitische Kontexte gedeutet werden können (vgl. Eder 2008, 141). In der Zusammenführung der Ergebnisse mit den theoretischen Ansätzen und einer Einbettung in Forschungsstand und gesellschaftspolitische Kontexte konnten abschließend die Forschungsfragen beantwortet werden. Diskussionsfragen:

- Welche politischen Ideologien und Konzepte repräsentiert die Figur?
- Wie wird das in und durch die Filme dargestellt und bewertet?
- Wie fügt sich dies in den Forschungsstand ein?
- Welche Rückschlüsse können bezüglich des politischen und gesellschaftlichen Kontextes zur Zeit der Filmproduktion und -rezeption gezogen werden?
- Welche hegemonialen, ambivalenten und gegenhegemonialen Lesarten ergeben sich hieraus?

6.3. Reflexion des Forschungsstandpunktes

Methodisches Ziel der FFA ist es, die unterschiedlich angelegten Rezeptionsmöglichkeiten eines Films intersubjektiv nachvollziehbar aufzuzeigen (vgl. Peltzer/Keppler 2018, 745). Ein Rest an subjektiver Perspektive bleibt hier immer bestehen, der das Vorgehen und die Ergebnisse prägt. Im Sinne der interpretativen Sozialforschung ist es gerade dieser subjektive Standpunkt der Forschenden, der die wissenschaftliche Eigenleistung ausmacht (vgl. Lueger 2010, 19f).

Auch die kritische Auseinandersetzung mit Ideologien bedarf einer Reflexion des eigenen ideologischen Standpunktes. Es ist unmöglich, so Andrew Vincent (1995), sich gänzlich der eigenen ideologischen Prägung zu entziehen und Ideologien *neutral* als reines Untersuchungsobjekte zu betrachten: „We examine ideologies as fellow sufferers, not as neutral observers“ (Vincent 1995, 20). Im Rahmen der Cultural Studies ist es vorgesehen, diesen persönlichen Standpunkt aktiv in die Forschung miteinzubeziehen, anstatt (vergeblich) zu versuchen, ihn abzulegen (vgl. Marchart 2018, 40f). Besonders wichtiger Teil eines solchen Forschungszugangs ist die Offenlegung des persönlichen Standpunktes der Forschenden und des Forschungskontextes – dazu dient dieses Kapitel.

Allein durch die Wahl der Cultural Studies als theoretisch-methodologischer Rahmen meiner Arbeit positioniere ich mich im Kontext gesellschaftskritischer, postmarxistischer Ideologien. Auch viele sozialwissenschaftliche Arbeiten zu Marvel- bzw. Superheld:innen-Filmen lassen sich hier verorten. Zudem habe ich mich im Laufe des Studiums intensiv mit feministischen Theorien sowie den Themengebieten Ideengeschichte, Utopie und Revolution auseinandergesetzt – Perspektiven, die zumindest zwischen den Zeilen in diese Arbeit einfließen. All diese theoretischen Bezugspunkte prägten meinen Blick auf die beiden untersuchten Filme und die Interpretation der Ergebnisse. Sie haben dazu geführt, dass ich einerseits einen kritischen Blick auf gesellschaftspolitische Machtausübung innerhalb der Filme warf, andererseits nach Emanzipationspotenzialen und Kritik gegenüber dem neoliberalen Status Quo Ausschau hielt.

Bereits die Wahl der Forschungsfrage bzw. des Forschungsgegenstandes wurde dadurch geprägt. Die Auseinandersetzung und das Interesse an marginalisierten, antagonisierten oder emanzipativen Perspektiven in der Popkultur entspringt einerseits persönlichen Marginalisierungserfahrungen und dem Streben nach politischer Befreiung. Zum anderen ist die Auseinandersetzung mit Popkultur *an sich* ein marginalisiertes Unterfangen – allgemein, aber auch in der Disziplin der Politikwissenschaft. Die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Popkultur, v.a. einem Massenphänomen wie den Avengers-Filmen, war in meiner Erfahrung immer wieder mit Unverständnis konfrontiert. Ich habe mich im Rahmen dieser Arbeit immer wieder mit der Frage der Sinnhaftigkeit und des

Zwecks einer solchen Forschung auseinandergesetzt – Fragen, die insbesondere in Zeiten der Neoliberalisierung der Universität immer unausweichlicher werden.

Dies ist jedoch auch durch meine eigene Herkunft geprägt: Als Person aus einem bildungsnahen, wenn auch nicht wohlhabenden Milieu, war mein Zugang zu den Filmen im ersten Moment skeptisch – obwohl ich Science-Fiction-Filme mag, würde ich mich keineswegs als Fan des MKU bezeichnen. Zudem hatte ich als weibliche Forscherin in einer sehr männlich dominierten Disziplin oft das Gefühl, meine Forschungsinteressen gegen innere und äußere Widerstände verteidigen zu müssen. Diese „vorausseilende“ Abgrenzung vom Forschungsgegenstand ermöglichte mir zwar eine gewisse Distanz zum Untersuchungsmaterial, verwehrte mir jedoch im ersten Moment die Offenheit gegenüber Lesarten, die dem Klischee des „industriell produzierten, massentauglichen Blockbusters“ nicht entsprachen. Diese Einengung zu überwinden und eine Balance zwischen Skepsis und Offenheit zu finden, empfand ich als größte Herausforderung dieser Masterarbeit. Geholfen hat mir dabei die ständige Reflexion meines persönlichen Standpunktes, die theoretische Auseinandersetzung mit Popkultur, filmwissenschaftlichen Perspektiven und dem spezifischen Genre sowie kontinuierliche Gespräche mit Freund:innen und Studienkolleg:innen zu den Themen, Prozessen und vorläufigen Ergebnissen meiner Masterarbeit.

7. Ergebnisse

In der Analyse der Filme *Avengers: Infinity War* (Russo/Feige 2018) und *Avengers: Endgame* (Russo/Feige 2019) mit Fokus auf den Antagonisten Thanos und alle mit ihm verbundenen Filmelemente kristallisierten sich fünf Schlüsselkategorien heraus: *Gleichgewicht, Lebendigkeit & Naturverbundenheit, Sakralisierung, Macht & Gewalt* und *Vulnerabilität & emotionale Anteilnahme*. Diese Kategorien zeigten sich auf allen untersuchten Ebenen des audio-visuellen Materials (Bildinhalte, Filmformen und Figurenrede), wobei die Gewichtung je nach Kategorie variiert. Im Folgenden werden die Ergebnisse des Analyseprozesses vorgestellt. Dabei wird beispielhaft auf jene Schlüsselszenen und Einstellungen eingegangen, anhand derer die betreffenden Ergebnisse besonders gut erkennbar sind. Die Stills (Abbildungen) dienen dazu, die Ergebnisse für die Leser:innen deutlicher zu machen.

Pretty, isn't it? Perfectly balanced. As all things should be.
~ Thanos (SQ 1.6.1.27-29)

7.1. Gleichgewicht

In der multimodalen Analyse der Filme mit Fokus auf die Figur Thanos zeigte sich das Thema Gleichgewicht („balance“) als besonders wichtige Kategorie. Dies wurde in mehreren Schlüsselszenen der beiden untersuchten Filme deutlich und trat auf allen Ebenen der Filmanalyse zutage, sowohl auf Ebene der Figurenrede als auch in den Bildinhalten und Filmformen.

Thanos' oberstes Ideal und Ziel ist ein Universum im Gleichgewicht. Dies wurde bereits in der Analyse der ersten Szene (SZ 1.1.2) bzw. der ersten Figurenrede von *Avengers: Infinity War* (Russo/Feige 2018) deutlich: Thanos' Handlanger Ebony Maw spricht dabei zu den Passagieren eines Raumschiffs, das Thanos gerade angegriffen hat: „The universal scales tip toward balance because of your sacrifice“ (SQ 1.1.2.3). In dieser Aussage werden sowohl Ziele (Balance/Ausgewogenheit) als auch Forderungen (Opferbereitschaft) der Antagonisten deutlich. Die gleichzeitig zu sehenden Bildinhalte (eine zerstörte Umgebung und Verletzte) lassen auf Gewalt als Mittel zu diesem Zweck schließen (vgl. SQ 1.1.2.1-3).

Zudem wird das Thema Gleichgewicht in Szene 1.6.1 während der ersten Begegnung mit Thanos' Ziehtochter Gamora verdeutlicht. In der Figurenrede und in seinem Handeln nutzt Thanos die Metapher eines Dolchs (siehe Abb. 2), den er auf einem Finger balanciert, um der jungen Gamora seine Ideale zu erklären. Er bezeichnet den Dolch als

„pretty“ und fügt hinzu: „Perfectly balanced. As all things should be“ (SQ 1.6.1.27-29). Daraufhin schwenkt er den Dolch hin und her – mit den Worten „Too much to one side or the other...“ – bis der Dolch von seiner Fingerspitze kippt (vgl. SQ 1.6.1.30). In der Analyse dieser Szene wird deutlich, dass nicht nur das Streben nach Gleichgewicht ein wichtiges Thema der Figur ist, sondern auch die Warnung vor einem drohenden (oder bereits stattgefundenen) Zusammenbruch, Kippen oder Kollaps (vgl. SQ 1.9.1.16).



Abb.2: *Avengers: Infinity War* (Russo/Feige 2018), Min.00:43:46

Balance bzw. Zusammenbruch werden im Laufe der beiden Filme häufig als leere Phrasen von den Antagonisten genutzt, nach und nach jedoch mit konkreten Themen aufgeladen, was an einigen Stellen der Figurenrede deutlich wird: Der Kollaps wird laut Thanos durch ein Ungleichgewicht zwischen Ressourcen und Bevölkerungszahl ausgelöst. Thanos nennt als Beispiel hierfür seinen Heimatplaneten *Titan*, den er nicht retten konnte, da niemand auf seine Warnungen gehört habe: „Titan was like most planets. Too many mouths, not enough to go around. And we faced extinction“ (SQ 1.11.1.5). Auch auf Gamoras Heimatplaneten hätte es ähnliche Probleme gegeben – Thanos erwähnt hier erneut den Hunger der Bewohner:innen und die ungenügenden Ressourcen des Planeten. Nur durch sein Eingreifen – das Töten der halben Bevölkerung – sei der drohende Zusammenbruch verhindert worden (vgl. SQ 1.9.1.14-16).

Das Gleichgewicht zeigt sich auch auf Ebene der Bildinhalte und -formen und wird dadurch thematisch verdichtet. Insbesondere in jenen Szenen, in denen Thanos' Ziele und Ideale durch die Figurenrede verdeutlicht werden, wie etwa Szene 1.6.1, wirdameratechnisch auffällig oft mit Totale und Zentralperspektive gearbeitet und dadurch eine balancierte Bildkomposition erzeugt. In Abb. 3 etwa ist eine solche Einstellung zu sehen: In dieser Sequenz führt Thanos die junge Gamora in einen ostasiatisch anmutenden Tempel. Dort zeigt er ihr den bereits erwähnten Dolch und erzählt ihr von seinen Ideen. Der Tempel ist frontal zu sehen mit Thanos und Gamora in der Mitte,

während zu beiden Seiten Soldaten die Bevölkerung des Planeten in Schach halten (vgl. SQ 1.6.1.25).



LINKS: Abb. 3: *Avengers: Infinity War* (Russo/Feige 2018), Min. 00:43:34
RECHTS: Abb. 4: *Avengers: Infinity War* (Russo/Feige 2018), Min. 00:44:08

Abbildung 4 zeigt das Ende der Szene: Nachdem Thanos Gamora den Dolch gezeigt hat, wird eine Hälfte der Bevölkerung von Thanos' Soldaten erschossen (vgl. SZ 1.6.1.26-39). Durch diesen Bildinhalt (vgl. SQ 1.6.1.33) wird auf die Figurenrede des Handlangers am Anfang der Szene rekurriert: „Choose a side or die“ (SQ 1.6.1.15). Diesen Appell an die Entscheidung (choice) zwischen zwei Seiten und die Opferbereitschaft, um das Gleichgewicht des Universums wieder herzustellen, bringen die Antagonisten der beiden Filme immer wieder vor (vgl. u.a. SZ 1.1.2; SZ 1.6.1; SZ 2.3.4) – hier zeigt sich also eine Parallele zwischen Figurenrede und Bildinhalten.

Am Ende von EG vor der finalen Schlacht (vgl. SZ 2.13.13) wird auf dieses Thema – die Wahl zwischen zwei Seiten – erneut angespielt. Abermals wird hier (Abb. 5) mit totaler Kameraeinstellung und einer relativ langen Einstellungslänge gearbeitet. Zu sehen ist Captain America (links), der allein dem Heer Thanos' (rechts) gegenübersteht. Mittels starker Lichtkontraste werden die beiden Seiten visuell und symbolisch kontrastiert (vgl. SQ 2.13.13.14). Im Anschluss an diese Szene kehren die anderen Avengers zurück und schließen sich Captain America im Kampf gegen Thanos an (vgl. SZ 2.14.1). Diese Einstellung erinnert an den Appell der Antagonisten aus dem vorherigen Film („Choose a side“), wird hier jedoch nicht von den Antagonisten an die Nebencharaktere gerichtet, sondern der Appell richtet sich mittels der Filmformen direkt an die Zuseher:innen.



Abb. 5: Avengers: Endgame (Russo/Feige 2019), Min. 02:16:03

Zusammengefasst zeigt sich die Schlüsselkategorie des *Gleichgewichts* vor allem in der Analyse der Figurenrede, wird jedoch auch auf Bildebene transportiert und dadurch verdichtet. Insbesondere Szenen am Beginn von IW (vgl. SZ 1.1.2; SZ 1.6.1) thematisieren und verbildlichen das Gleichgewicht, wodurch dieses Thema von Anfang an einen zentralen Stellenwert in der Filmhandlung respektive der Analyse erhielt. Thanos' Ideal und Ziel der Balance im Universum, die Warnung vor dem Kollaps (ausgelöst durch ein Ungleichgewicht zwischen Bevölkerungszahl und Ressourcen) und die Wahl zwischen zwei Seiten bzw. der Appell an die Opferbereitschaft, um das Gleichgewicht aufrecht zu erhalten sind Themen dieser Kategorie, welche sich auf visueller und sprachlicher Ebene zeigen. Dies wird auf Bildebene ergänzt durch Gewalthandlungen der Antagonisten, welche illustrieren, auf welche Weise Thanos dieses Gleichgewicht im Universum herstellen will (dazu mehr in Kapitel 7.4).

The children born have known nothing but full bellies and clear skies. It's a paradise.
~ Thanos (SQ 1.9.1.17-18)

7.2. Lebendigkeit & Naturverbundenheit

Ein weitere Schlüsselkategorie, die sich während der Analyse deutlich herauskristallisierte, ist das Thema Lebendigkeit und Naturverbundenheit. Dies zeigte sich einerseits in der Analyse der Figurenrede, wurde jedoch insbesondere durch die Analyse der Bildinhalte und Filmformen deutlich. Auf visueller wie sprachlicher Ebene wird die Figur Thanos immer wieder in Verbindung mit Naturelementen und -Referenzen dargestellt.

Wie das vorherige Kapitel deutlich machte, strebt Thanos ein Universum im Gleichgewicht an. Dieses setzt er gleich mit einem lebendigen, natürlichen Universum. Dies zeigt sich auf Ebene der Figurenrede, wobei v.a. folgende Formulierungen hervorstachen: Thanos' Ziel ist ein Universum, das vor Leben „wimmelt“ („teeming with life“) (SQ 2.13.7.19), das „erblüht“ bzw. „gedeiht“ („thrive“) (SQ 2.13.7.8). Dieses Ziel nennt Thanos als Grund für sein gewaltsames Vorgehen: „I thought by eliminating half of life the other half would thrive“ (SQ 2.13.7.7-8).

Anspielungen auf Natur bzw. Naturzerstörung finden sich auch in jenen Passagen der Figurenrede, in denen die antagonistischen Figuren auf konkretere Beispiele eingehen: In Szene 1.9.1 beschreibt Thanos die positive Entwicklung eines Planeten nach seinem Eingreifen folgendermaßen: „Do you know what's happened since then? The children born have known nothing but full bellies and clear skies. It's a paradise“ (SQ 1.9.1.17-18). Hier wird auf eine lebendige, gedeihende, saubere Natur als Ideal angespielt.

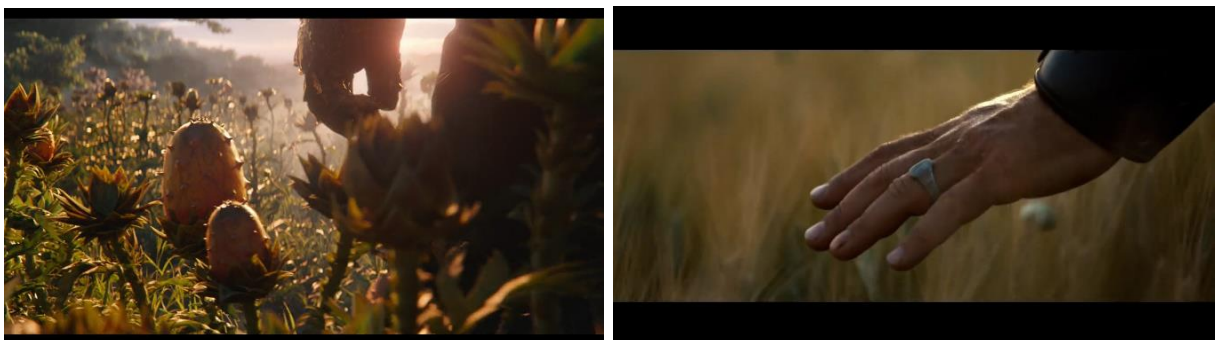
Diese sprachlichen Bilder werden auf visueller Ebene verdichtet. Thanos wird häufig in Verbindung mit Naturelementen, wie Pflanzen oder Tieren, gezeigt, insbesondere in jenen Szenen, in denen er seine Weltanschauungen beschreibt. Dies wird besonders deutlich durch die Analyse von Szene 1.11.1, in der Thanos von seinem Heimatplaneten *Titan* erzählt. Hier wird die Figurenrede durch die Bildinhalte untermalt: Thanos nutzt die Macht der *Infinity Stones*, um ein Bild von *Titan* in seinem früheren Zustand zu zeigen. Während er davon spricht, wie schön *Titan* war, erscheint eine begrünte, belebte Stadt mit klaren Gewässern und blauem Himmel (Abb. 6) (vgl. SQ 1.11.1.5). Dies steht im deutlichen Kontrast zum aktuellen Zustand von *Titan* – verwüstet und unwirtlich (siehe Abb. 7). Während dieses Bild erscheint, spricht Thanos davon, dass seine Vorhersagen über den

drohenden Zusammenbruch des Planeten nicht beachtet wurden (vgl. SQ 1.11.1.5/7). Ein solcher Kontrast zwischen Lebendigkeit versus Zerstörung zeigte sich während der beiden Filme immer wieder. Dabei ist die Figur Thanos stark mit jenen Bildern assoziiert, die die Lebendigkeit oder intakte Natur zeigen.



LINKS: Abb. 6: *Avengers: Infinity War* (Russo/Feige 2018), Min. 01:47:24
RECHTS: Abb. 7: *Avengers: Infinity War* (Russo/Feige 2018), Min. 01:47:30

Diese Verbindung zwischen der Figur und Lebendigkeit bzw. Natur wird intensiviert, indem sie eng mit paradiesischen Orten verknüpft ist. Dies zeigt sich in der Wahl jenes Ortes, an den sich Thanos zurückzieht, nachdem er seinen Plan umgesetzt hat: ein grüner, einsamer Planet, *The Garden* genannt. Dort setzt sich Thanos am Ende von IW in einer Holzhütte zur Ruhe (vgl. SZ 1.14.5) und erntet am Anfang von EG Früchte auf einem Feld (vgl. SZ 2.3.2). Die Analyse der Filmformen verdeutlicht hier, dass die Kameraführung, der Bildausschnitt und die Farbgebung der Einstellung 2.3.2.3 (siehe Abb. 8) Referenzen zur bekannten Eröffnungsszene von *Gladiator* (Scott 2000) (Abb. 9) herstellen, welche den Protagonisten im *Elysium* zeigt – das Paradies bzw. die Insel der Seligen in der griechischen Mythologie. Auch auf das biblische Paradies spielen die Avengers-Filme hier an, da der Name des Planeten *The Garden* an den *Garten Eden* erinnert.



LINKS: Abb. 8: *Avengers: Endgame* (Russo/Feige 2019), Min. 00:16:36
RECHTS: Abb. 9: *Gladiator* (Scott 2000), Min. 00:02:00

Sowohl Thanos' alte Heimat *Titan* als auch *The Garden* stehen visuell in starkem Kontrast zum Rest der Bildräume, in denen Thanos auftritt. Diese umfassen zerstörte Schachtfelder oder den kargen Innenraum seines Raumschiffs. Diese Bildräume sind durch dunkle, eintönige Farben und Zerstörung geprägt; oft sind Brände und Rauchschwaden zu sehen. Dabei handelt es sich meist um Szenen vor, nach oder während eines Kampfes. In einer End-Szene von IW wird die zuvor etablierte Verknüpfung der Figur Thanos mit Naturelementen/Lebendigkeit jedoch deutlich gebrochen: Dabei wird der grüne Wald, der einen Kampfschauplatz umgibt von Thanos' Armee mit riesigen Maschinen niedergerissen (vgl. SZ 1.12.1).

Die Schlüsselkategorie der *Lebendigkeit & Naturverbundenheit* bildet sich allgemein aus den häufigen Naturreferenzen auf Ebene der Figurenrede und der Bildinhalte. Thanos wird während der beiden Filme immer wieder positiv mit Naturelementen verbunden, insbesondere in jenen Bildräumen, die seine Heimat sind. Dies wird ergänzt durch Referenzen der Filmformen auf ikonische Bilder und Szenen, die mit Naturverbundenheit oder dem Paradies assoziiert werden. Hierbei kann auch eine Verknüpfung zur nachfolgenden Kategorie der *Sakralisierung* hergestellt werden (siehe Kapitel 7.3). Gebrochen wird Thanos' Naturverbundenheit allerdings durch die vielen Kampfszenen der Filme, die von Landschafts- und Naturzerstörung geprägt sind.

Hear me and rejoice. You've had the privilege of being saved by the Great Titan.
~ Ebony Maw (SQ 1.2.1-2)

7.3. Sakralisierung

Ein weiteres präsentenes Thema in der Darstellung der Figur Thanos ist die *Sakralisierung*, d.h. die Verknüpfung der Figur mit religiös-konnotierter Sprache und Bildern. Insbesondere Thanos' Handlanger Ebony Maw spricht (von Thanos) auf klerikale Weise, aber auch in Thanos' eigener Figurenrede finden sich solche Anspielungen und Metaphern. Dies wird ergänzt durch die Gestaltung der Bildinhalte und Filmformen, die religiöse Referenzen enthalten.

Auf Ebene der Figurenrede zeigte sich diese Schlüsselkategorie besonders deutlich. Thanos und sein Handlanger Ebony Maw nutzen eine sakralisierende Sprache, um über Thanos und dessen Handeln zu sprechen. Ausdrücke wie „rejoice“ (Freut euch), „sacrifice“ (Opfer bringen), „suffering“ (Leid) (vgl. SQ 1.1.2.2), „salvation“ (Errettung) (vgl. SQ 1.1.2.2; SQ 1.9.1.12/20) und „mercy“ (Erbarmen) (vgl. SQ 1.11.1.11) stellen klare Bezüge zu (christlich-)religiösen Texten her. Bereits die erste Figurenrede in IW greift all diese Themen auf – hier spricht Ebony Maw inmitten von Verletzten und Toten:

Hear me and rejoice. You've had the privilege of being saved by the Great Titan. You may think this is suffering. No. It is salvation. The universal scales tip toward balance because of your sacrifice. Smile. For even in death you have become Children of Thanos (SQ 1.1.2.2-5).

Besonders auffällig während der Analyse war, dass in jenen Szenen, in denen die Antagonisten eine sakralisierende Sprache verwenden, auf Bildebene Gewalthandlungen gesetzt werden. So wird z.B. während der eben zitierten Rede ein Verletzter durch einen Handlanger Thanos' erstochen (siehe rechts in Abb. 10) (vgl. SQ 1.1.2.4). Eine weitere Szene, in der diese Parallele von sakralisierender Sprache und Gewalthandlungen durch die Antagonist:innen beobachtet werden konnte, ist Szene 1.6.1, in der die Hälfte der Bevölkerung eines Planeten erschossen wird, während Ebony Maw sagt: „Now go in peace to meet your maker“ (SQ 1.6.1.32) (siehe oben Abb. 3).

Die Zitate der Sequenzen 1.6.1.32 und 1.1.2.2-5 verdeutlichen einen weiteren Aspekt der sakralisierenden Sprache: Thanos an sich wird von seinen Handlangern als gottgleich angesehen: Ebony Maw nennt ihn „your maker“ (vgl. SZ 1.6.1) oder „the Great Titan“ (SZ 1.1.2). Thanos selbst hingegen bezeichnet sich und sein Handeln als Schicksal („destiny“), was ebenso Allmacht bzw. Unausweichlichkeit impliziert. So endet sein erstes Auftreten in IW mit den Worten: „Dread it, run from it. Desteny arrives all the same. And now it is here. Or should I say... I am“ (vgl. SQ 1.1.2.10-11). Später bezeichnet er sich und sein Handeln als „inevitable“ („unvermeidbar“) (vgl. SQ 2.3.2.24-25). Dies wird kontrastiert durch den Protagonisten Dr. Strange, der Thanos sarkastisch als „Prophet“ bezeichnet (vgl. SQ 1.11.1.8).



Abb. 10: *Avengers: Infinity War* (Russo/Feige 2018), Min. 00:01:42

Auch auf visueller Ebene wurde eine sakralisierende Darstellungsweise der Figur erkannt. Dies wurde insbesondere beim Betrachten der Lichtgestaltung deutlich. Hier sticht das erste Auftreten der Figur in IW hervor: Am Beginn der Szene 1.1.2 sind nur Thanos' Handlanger sowie einige Nebenfiguren zu sehen. Thanos erscheint erst später mittig im Bild als schemenhafte Gestalt, die von hinten durch gleisendes Licht erleuchtet wird (siehe Abb. 10). Weiters war die Kategorie in den Bilträumen erkennbar. Hier fällt insbesondere Szene 1.6.1 auf, in der Thanos Gamora in ein Gebäude führt, das an einen ostasiatischen Tempel erinnert und ihr dort seine Ansichten mitteilt (siehe Kapitel 7.1, Abb. 2/3). Auch jener Ort, an den sich Thanos nach erreichtem Ziel zurückzieht, ist religiös konnotiert: *The Garden*, jener Planet, der bereits in Kapitel 7.2 (*Lebendigkeit & Naturverbundenheit*) erwähnt wurde, erinnert an ein Paradies – insbesondere im Kontrast

zu den sonstigen Schauplätzen der Filme, welche durch Verwüstung gekennzeichnet sind. Abb. 11 und 12 zeigen zwei Panorama-Aufnahmen dieses Ortes. Diese Paradies-Referenzen finden sich neben der Ebene der Bildinhalte auch auf sprachlicher Ebene und in den Filmformen (siehe Kap. 7.2).



LINKS: Abb. 11: *Avengers: Infinity War* (Russo/Feige 2018), Min. 02:16:48

RECHTS: Abb. 12: *Avengers: Endgame* (Russo/Feige 2019), Min. 00:16:22

Neben diesen visuellen und sprachlichen Elementen manifestiert sich die Sakralisierung zu guter Letzt auch auf narrativer Ebene im Figurenhandeln, das jedoch hauptsächlich mittels der Figurenrede transportiert wird. Thanos' Ziel ist es, ein gänzlich neues Universum zu erschaffen – insbesondere als sein ursprünglicher Plan scheitert, das Universum zu verbessern (vgl. SQ 2.13.7.18). Wenn dies gelingt, wolle er sich „zur Ruhe setzen“ (SQ 1.11.1.15). Hier werden durch die spezifische Formulierung deutliche Bezüge zu religiösen Texten hergestellt:

Dr. Strange: And then what? [nach Neuerschaffen des Universums, A.d.V.]
Thanos: I'd finally rest... and watch the sun rise on a grateful universe (SQ 1.11.1.11-12).

Zusammengefasst zeigt sich die Schlüsselkategorie der *Sakralisierung* auf allen drei Analyseebenen. Thanos wird sowohl durch die Ausdrucksweise seines Handlangers sowie eigene Aussprüche sprachlich vergöttlicht, wobei dies durch visuelle Darstellungen vertieft wird, insbesondere während seines ersten Auftritts. Auch narrativ stellen die Filme Bezüge zu religiösen Erzählungen her. Zudem erinnert jener Orte, der am deutlichsten mit Thanos assoziiert wird (*The Garden*), sprachlich sowie visuell an ein Paradies. Hier lässt sich eine Verbindung zur zweiten Schlüsselkategorie (*Lebendigkeit & Naturverbundenheit*) erkennen. In der Analyse der Kategorie Sakralisierung fällt zudem auf, dass parallel zur sakralisierenden Sprache der Figuren immer wieder Gewalthandlungen gezeigt werden. Dies wird im folgenden Kapitel weiter ausgeführt.

In all my years of conquest... violence... slaughter... it was never personal.
~ Thanos (SQ 2.13.13.3-4)

7.4. Macht & Gewalt

Macht und Gewalt sind weitere Themen, die eine Schlüsselrolle in der Darstellung der Figur Thanos spielen. Dabei handelt es sich um eine Sammelkategorie für gewaltvolle Figurenhandlungen, mit Gewalt assoziierte Bildinhalte sowie Aussagen und Bewertung zu diesem Handeln im Rahmen der Figurenrede. Zudem spielt hier eine Rolle, wie Thanos durch die Kamerahandlungen dargestellt wird.

Thanos selbst wird als übermächtig und bedrohlich inszeniert, was sich insbesondere in der Analyse der Kameraperspektive zeigte. Er wird meist aus Froschperspektive (Untersicht) dargestellt. Diese variiert zwischen leichter und starker Froschperspektive, wobei diese Variation verschiedene Zwecke erfüllt. So verstärkt sich die Froschperspektive immer dann, wenn Thanos eine Schlüsselaussage tätigt. Beispiele hierfür sind Thanos' Aussagen in Szene 1.11.1: „I'm a survivor“ (SQ 1.11.1.9) oder Szene 1.9.1: „This universe is finite, its resources finite“ (SQ 1.9.1.22). Mittels der Intensivierung der Perspektive wird das Gesagte betont und mit der Bedrohlichkeit Thanos' verknüpft. Die Intensivierung erfolgt jedoch auch am Ende einiger Szenen, wodurch das Publikum die Szene mit dem Eindruck verlässt, Thanos sei bedrohlich (vgl. SZ 1.1.2.; SZ 1.14.5; SZ 2.13.7). Ein anderer Zweck der Froschperspektive auf Thanos ist die Illustration seiner Beziehung zu Gamora (dazu mehr in Kapitel 7.5).

Im Gegensatz zu Thanos werden Protagonist:innen meist nicht aus der Froschperspektive gezeigt; wenn dann treten sie in Vogel- oder Normalperspektive auf. Dies wird gebrochen in Momenten, in denen Protagonist:innen Thanos angreifen, wie etwa in Szene 2.13.13, als Captain America sich bereit zum Kampf macht (vgl. SQ 2.13.13.13). Dies lässt darauf schließen, dass die Froschperspektive in diesen Filmen allgemein mit Entschlossenheit, Angriffslust und Stärke assoziiert werden soll.

Die Bedrohlichkeit Thanos' wird auf (bild-)inhaltlicher Ebene durch Gewalthandlungen verstärkt, insbesondere seiner Handlanger:innen und Armee. In den analysierten Szenen kommen diese Gewalthandlungen, wie das Töten anderer Figuren, eher im Hintergrund vor, d.h. während andere Bildinhalte oder die Figurenrede im Fokus der Aufmerksamkeit stehen. Ein Beispiel hierfür ist die erste Einstellung, in der Thanos in IW zu sehen ist (siehe Kap. 7.3, Abb. 10): Hier liegt der Fokus auf dem Erscheinen Thanos und der

sakralisierenden Figurenrede Ebony Maws, während „nebenbei“ eine unbekannte Figur von einem Handlanger ermordet wird (vgl. SQ 1.1.2.4). Ähnlich zeigte sich dieses Nebeneinander von Gewalthandlungen und Figurenrede in Szene 1.6.1, in der Thanos Gamora sein Weltbild über das Gleichgewicht erklärt, während im Hintergrund die Hälfte der Bevölkerung von Thanos' Armee erschossen wird (vgl. SQ 1.6.1.33) (siehe Kap. 7.1, Abb. 3).

In der Analyse der Figurenrede zeigten sich unterschiedliche Bewertungen dieser Gewalthandlungen. Thanos selbst und sein Handlanger Ebony Maw sprechen selten (erst am Ende des zweiten Films) ausdrücklich von „Mord“ oder „Gewalt“, während mehrere Protagonist:innen immer wieder deutliche Worte finden (vgl. SQ 1.9.1.19; SQ 1.11.1.10; SQ 2.3.4.14). Dr. Strange spricht im Zusammenhang mit Thanos' Plänen sogar von „Genozid“ (SQ 1.11.1.5):

Thanos: And we faced extinction, I offered a solution.

Dr. Strange: Genocide.

Thanos: But random, dispassionate. Fair to rich and poor alike. They called me a madman (SQ 1.11.1.5-6).

Dieses Zitat zeigt eine weitere Komponente der Bewertung von Thanos' Vorgehen. Thanos wird an mehreren Stellen als „verrückt“ bezeichnet, wobei er selbst zeitgleich rational argumentiert. So führen Gamora und Thanos den folgenden Dialog, nach seiner Begründung, weshalb er die Hälfte ihres Heimatplaneten getötet hat (vgl. SZ 1.9.1):

Gamora: You're insane.

Thanos: Little one, it's a simple calculus. The universe is finite, its resources finite. If life is left unchecked, life will cease to exist. It needs correction.

Gamora: You don't know that!

Thanos: I'm the only one who knows that. At least... I'm the only one with the will to act on it (SQ 1.9.1.21-28).

Hier wird deutlich, dass Thanos sein Handeln im Laufe von IW rational bzw. utilitaristisch argumentiert. Dem entspricht auch seine Begründung für den Einsatz der *Infinity Stones*: „With all six stones, I could simply snap my fingers. They would all cease to exist. I call that mercy“ (SQ 1.11.1.11). Dabei scheint ihm sein Vorgehen auch durchaus schwer zu fallen – so sagt er am Ende der Szene 1.11.1, kurz vor dem finalen Kampf des ersten Films: „The hardest choices require the strongest wills“ (SQ 1.11.1.14). Nach Umsetzen seines Plans am Ende des ersten Films legt er seine Rüstung ab, setzt sich zur Ruhe (siehe unten Abb.13 & Abb.14) und zerstört die *Infinity Stones*, da sie nun in seinen Augen keinen Zweck mehr erfüllen (vgl. SQ 2.3.4.13/18). Gewaltvolles Handeln wird von der Figur also als

objektive Notwendigkeit geframt, die dem Erreichen ehrbarer Ziele dient, jedoch ohne diesen Zweck nicht erstrebenswert ist.

Diese Haltung der Figur wandelt sich jedoch im zweiten Film. Thanos wird zunehmend durch Rücksichtslosigkeit, Härte und autoritäres Handeln charakterisiert. In einer Konfrontation mit den Avengers begründet Thanos seinen Plan, erst das gesamte Universum zu zerstören und dann ein gänzlich Neues zu erschaffen, folgendermaßen: „And as long as there are those that remember what was, there will always be those that are unable to accept what can be. They will resist“ (SQ 2.13.7.11). Gegen Ende des Films bezeichnet er sein Vorgehen auch zum ersten und einzigen Mal als „Mord“ und „Gewalt“. Dabei handelt es sich um die letzten Worte, die Thanos in den Filmen jemals direkt zu den Protagonist:innen spricht: „In all my years of conquest... violence... slaughter... it was never personal. But I tell you now, what I'm about to do to your stubborn, annoying little planet... I'm gonna enjoy it... very, very much“ (SQ 2.13.13.3-5). Hier legt die Figur ihre zuvor rationale Argumentation ab und wird schlussendlich als offen grausam und rachsüchtig dargestellt.

Diese Wandlung zeigt sich auch auf visueller Ebene. Thanos wird gegen Ende von EG immer düsterer und bedrohlicher gezeichnet, was sich insbesondere in der Beobachtung der Bildinhalte zeigte. Dies wird in der Gegenüberstellung der untenstehenden Abbildungen deutlich: Abbildung 13 und 14 zeigen Szenen auf dem Planeten *The Garden* am Beginn von EG, während Abbildung 15 und 16 Thanos vor der finalen Schlacht am Ende des Films zeigen. Diese Einstellungen veranschaulichen den Wandel der Figur bzw. ihrer Haltung im Laufe der beiden Filme – von einem rational-argumentierenden Antagonisten, für den Gewalt nur Mittel zu einem ehrbaren Zweck ist, hin zu immer mehr Grausamkeit, Gewaltbereitschaft und Bedrohlichkeit.



LINKS: Abb. 13: *Avengers: Endgame* (Russo/Feige 2019), Min. 00:16:29
 RECHTS: Abb. 14: *Avengers: Endgame* (Russo/Feige 2019), Min. 00:17:09



LINKS: Abb. 15: *Avengers: Endgame* (Russo/Feige 2019), Min. 02:09:18
 RECHTS.: Abb. 16: *Avengers: Endgame* (Russo/Feige 2019), Min. 02:09:12



Die Schlüsselkategorie *Macht & Gewalt* konnte zusammenfassend auf unterschiedlichen Ebenen analysiert werden. Zum einen wird die Figur durch ihr vorrangiges Auftreten in Froschperspektive als mächtig und bedrohlich, aber auch entschlossen charakterisiert. Gewalthandlungen (der Antagonist:innen) finden eher im Hintergrund statt, während die Figurenrede im Fokus der Aufmerksamkeit steht. Hier zeigten sich interessante Parallelen zwischen mehreren Kategorien. Eine zentrale Erkenntnis war zudem, dass sich Thanos' Einstellung zu seinem gewaltsamen Eingreifen im Laufe der Filme stark wandelt: während er am Anfang (im Gegensatz zu den Protagonist:innen) nicht von Gewalt spricht und versucht auf die Gründe für sein Handeln hinzuweisen, wird er gegen Ende der Filme als grausam, rachsüchtig und skrupellos gezeichnet. Die Gewalttätigkeit der Figur wird jedoch immer wieder gebrochen durch seine Beziehungen und emotionale Anteilnahme mit der Figur. Diese Kategorie wird im folgenden Kapitel erläutert.

I know what it's like to loose. To feel so desperately that you're right, yet to fail nonetheless.
~ Thanos (SQ 1.1.2.7)

7.5. Vulnerabilität & emotionale Anteilnahme

Thanos ist kein Antagonist, der nur als gewalttätig dargestellt wird. Während der Analyse der Filme wurde deutlich, dass die Figur auch als emotional, vulnerabel und sogar liebevoll gezeichnet wird. Insbesondere durch die Filmformen wird die Anteilnahme und das Verständnis des Publikums für die Figur begünstigt. Wie alle anderen Schlüsselkategorien zeigt sich auch diese Kategorie auf allen Analyseebenen.

In der Figurenrede kommen Themen wie Angst, Verlust oder Scheitern immer wieder zur Sprache (vgl. u.a. SQ 2.13.7.3). Die erste Rede Thanos' in IW greift all das auf: „I know what it's like to loose. To feel so desperately that you're right, yet to fail nonetheless. It's frightening. Turns the legs to jelly“ (SQ 1.1.2.7-9). Vor allem der Verlust seines Heimatplaneten scheint Thanos' Handeln zu motivieren (vgl. SQ 1.11.1.4-5). In diesem Zusammenhang bezeichnet er sich als „survivor“ („Überlebender“) (SQ 1.11.1.9). Hier zeigt sich, dass Thanos sein Handeln mit seinen persönlichen Erfahrungen von Verlust und Zerstörung begründet. Diese Erfahrung des Verlusts möchte er anderen ersparen. So formuliert er gegen Ende EG das Anliegen, ein Universum zu schaffen, dass nicht weiß, was es *verloren* hat, sondern nur das kennt, was es *gewinnt* (vgl. SQ 2.13.7.17).

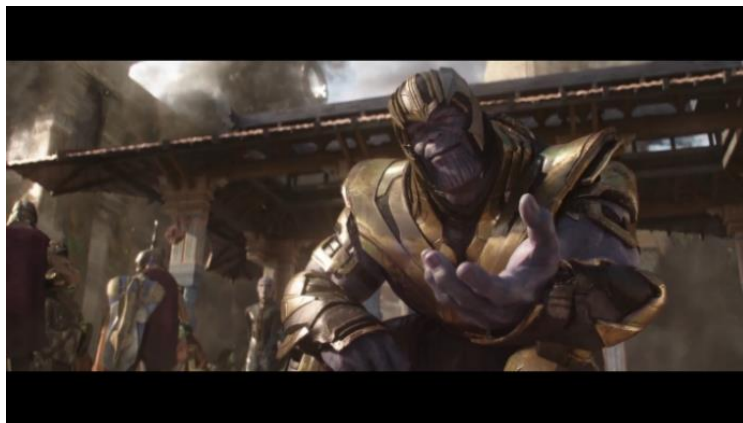


Abb.17: *Avengers: Infinity War* (Russo/Feige 2018), Min. 00:43:23

Thanos zeichnet sich zudem durch die Beziehung zu seiner Ziehtochter Gamora aus, der gegenüber er zugewandt, hilfsbereit und liebevoll auftritt. Abbildung 17 etwa zeigt Thanos während der ersten Begegnung mit Gamora (vgl. SZ 1.6.1). Ihre Begegnungen sind v.a. durch die Kameraperspektive geprägt: Thanos wird meist von unten gezeigt, Gamora von oben (Frosch- und Vogelperspektive). Dadurch nimmt die Kamera abwechselnd die persönliche Perspektive der beiden Figuren ein (vgl. SZ 1.6.1; SZ 1.9.1). Somit kann das

Publikum unmittelbar Anteil an der Beziehung Gamoras und Thanos' nehmen, was die emotionale Nähe zu beiden erhöht. Dies steht im Kontrast zum sonstigen Effekt dieser Kameraperspektive, die Thanos eher bedrohlich und übermächtig wirken lässt (siehe Kap. 7.4).

In der Analyse der Kamerahandlungen ließ sich zudem ein Näheverhältnis der Kamera zu Thanos beobachten. Sowohl Kamerabewegung und -position als auch die Einstellungsgröße erzeugen in bestimmten Szenen emotionale Nähe zur Figur. Indem die Kamera nahe an Thanos herantritt beziehungsweise eine nahe Einstellungsgröße gewählt wurde, um sein Gesicht zu zeigen, ist seine Mimik und damit Emotionalität leichter lesbar (vgl. SQ 1.14.5.3; SQ 2.3.2.9). Dadurch wird der:die Zuseher:in dazu angeregt, Anteil an den Emotionen der Figur zu nehmen und über ihre Beweggründe nachzudenken. Ein Beispiel hierfür ist Abb. 18, die Thanos zufrieden am Ende des ersten Films zeigt, nachdem er die Hälfte aller Lebewesen im Universum ausgelöscht hat – es handelt sich dabei um die letzte Einstellung des Films (vgl. SQ 1.14.5.3). Abb. 19 zeigt Thanos im zweiten Film am selben Ort, einsam, verletzt und geschwächt, da er die *Infinity Stones* zerstört hat – kurz danach wird er von den SH angegriffen und getötet (vgl. SQ 2.3.2.9).



LINKS: Abb. 18: Avengers: Infinity War (Russo/Feige 2018), Min. 02:17:25.

RECHTS.: Abb. 19: Avengers: Endgame (Russo/Feige 2019), Min. 00:17:13

Zusammenfassend wird die Figur durchaus als vulnerabel dargestellt, wobei die Darstellungsweise emotionale Anteilnahme beim Publikum auslöst. Themen wie Angst, Scheitern und insbesondere Verlust motivieren sein Handeln. Zentrales Thema der Filme ist auch die Beziehung zwischen Thanos und Gamora. Die Kameraperspektive ihrer gemeinsamen Szenen erzeugt emotionale Nähe zu beiden Figuren, wobei dies in anderen Momenten durch Nahaufnahmen von Thanos' Gesicht verstärkt wird und seine Emotionen für das Publikum erfahrbar macht.

8. Interpretation & Kontextualisierung

In Kapitel 7 wurden die Ergebnisse der Filmanalyse vorgestellt, wobei der Fokus auf Themen lag, die aus den Filmen selbst hervorgehen. Im Folgenden werden diese Ergebnisse mit Blick auf die Forschungsfragen zusammengefasst. Danach erfolgt die Interpretation und Kontextualisierung der Ergebnisse durch eine Gegenüberstellung mit den Theoriegrundlagen (Kapitel 2-5).

Die Schlüsselkategorien, die sich in der Filmanalyse herauskristallisierten, sind *Gleichgewicht, Lebendigkeit & Naturverbundenheit, Sakralisierung, Macht & Gewalt* sowie *Vulnerabilität & emotionale Anteilnahme*. Diese Themen zeigten sich auf allen Untersuchungsebenen und umfassen sowohl das „Dargebotene“ als auch die „Art der Darbietung“ (Peltzer/Keppler 2015, 151). Zwei Themen werden in den beiden Filmen besonders zentral für die Figur Thanos inszeniert: die (Wieder-) Herstellung des *Gleichgewichts* im Universum und das Thema *Lebendigkeit & Naturverbundenheit*, die von Thanos und seinem Handlanger ständig thematisiert werden. Die Figuren warnen vor dem Zusammenbruch des aus dem Gleichgewicht geratenen Universums und kritisieren, dass andere diese Warnung missachten. Erklärt wird der Zusammenbruch durch Ressourcenknappheit und Überbevölkerung. Als Lösungsweg will Thanos die Hälfte aller Lebewesen im Universum auslöschen (und erreicht dieses Ziel zwischenzeitlich). Vertieft werden diese Themen durch die visuelle Darstellung der Figur in Verbindung mit naturbelassenen, paradiesischen Orten, wobei ein Kontrast zu verwüsteten Schauplätzen entsteht. Als weitere Schlüsselkategorie zeigte sich das Thema *Macht & Gewalt*. Thanos wird durch die Kamerahandlungen allgemein als bedrohlich inszeniert. Gewalthandlungen der Antagonist:innen finden hauptsächlich im Hintergrund statt und werden in der Figurenrede nur von Protagonist:innen direkt als Gewalt bezeichnet und kritisiert. Thanos hingegen bezeichnet sein Vorgehen als rational, notwendig oder barmherzig. Erst am Ende des zweiten Films spricht er offen von Gewalt und wird zeitgleich als immer grausamer und bedrohlicher inszeniert. Ein weiteres Thema ist die *Sakralisierung*: Thanos wird von seinen Handlangern vergöttert, was insbesondere in der Figurenrede zu beobachten ist, jedoch auch durch Bildelemente unterstrichen wird. Dabei stellen die Filme Bezüge zu christlichen und ostasiatischen Religionen her. Auf visueller Ebene ist hier eine Parallele zum Thema der Naturverbundenheit hervorzuheben: So erinnert z.B. Thanos' Rückzugsplanet *The Garden* in mehreren

Punkten an ein Paradies. In der Analyse der Figurenrede hingegen war zu beobachten, dass die klerikale Ausdrucksweise der Antagonisten oft mit Gewalthandlungen auf Bildebene einhergeht. Zu guter Letzt zeigte die Analyse, dass die Kamerahandlungen Nähe zu und Empathie für Thanos beim Publikum erzeugen. Dies wird durch wiederkehrende Nahaufnahmen seines Gesichts oder die Einnahme seines Blickwinkels ausgelöst. Dadurch werden narrative Elemente, die mittels Figurenrede des Antagonisten transportiert werden, für das Publikum zugänglicher – wie etwa Thanos' persönliche Verlusterfahrungen, seine Beziehung zu seiner Ziehtochter Gamora oder seine allgemeinen Beweggründe.

Diese Analyseergebnisse werden im Folgenden mit dem theoretischen Rahmen dieser Arbeit zusammengeführt. Dies wird ergänzt durch Literatur zu spezifischen ideologischen Familien, die erst nach der Analyse gesichtet wurde, um die Interpretation fundiert und intersubjektiv nachvollziehbar zu gestalten. Zudem wird die Interpretation in aktuelle soziopolitische Kontexte eingeordnet. Damit sollen die forschungsleitenden Fragen beantwortet werden, welche politischen Ideologie(n) der Antagonist Thanos in den beiden untersuchten Filmen repräsentiert und welche Rückschlüsse dies für die Zeit der Filmproduktion und -rezeption (2015-2025) zulässt. Aus diesen Überlegungen werden zu guter Letzt vier Lesarten der beiden Filme abgeleitet. Damit sollen zum einen die einschränkenden, macht-ausübenden Tendenzen der beiden Filme offengelegt werden, welche den politischen Status Quo unterstützen und gesellschaftspolitische Gewalt zementieren. Zum anderen werden die gegen-hegemonialen und emanzipativen Potenziale der Filme, die sich gerade in deren Ambivalenzen finden (vgl. Kellner 2003, 11), erarbeitet.

8.1. Ökologismus

Aus der Gegenüberstellung der Analyseergebnisse mit den Theorien zu politischer Ideologie geht hervor, dass Thanos verschiedene politische Konzepte thematisiert und als Vertreter einer politischen Ideologie inszeniert wird. In der Analyse der „Darstellungsweise und des Dargestellten“ (Peltzer/Keppler 2015) in Zusammenhang mit der Figur zeigen sich im Sinne Freedens (1996) Ideen, Glaubenssätze, Meinungen und Werte, welche in wiederkehrenden Mustern geäußert werden. Dabei formuliert die Figur Kritik an der Verfasstheit der Gesellschaft und es werden Pläne und Visionen für ihre Gestaltung gefasst (vgl. Freedom 1996, 32).

Die Ergebnisse der Kategorien *Gleichgewicht* (Kapitel 7.1.) und *Lebendigkeit & Naturverbundenheit* (Kapitel 7.2) weisen Parallelen zu Kernkonzepten des Ökologismus bzw. sogenannter „grüner Ideologien“ auf. Freedon definiert die zentralen Konzepte dieser ideologischen Familie folgendermaßen: 1. steht im Zentrum jedes Ökologismus ein spezifisches Konzept der Mensch-Natur-Beziehung, wonach die Natur und ihre (wie auch immer formulierten) Gesetze als maßgeblich für die Gestaltung menschlichen Lebens gefasst werden; 2. haben Ökologismen das Ziel, Natur zu erhalten und zu schützen, wobei meist auf die Begrenztheit der Ressourcen hingewiesen wird und (zerstörerische) Eingriffe in die Natur kritisiert werden; 3. haben sie ein holistisches Ideal, womit die Harmonie zwischen allen Lebensformen gemeint ist; 4. ist es das Ziel von Ökologismen, ein qualitatives Leben zu implementieren, womit 5. auf die Wichtigkeit aktiven Handelns und Gestaltens hingewiesen wird (vgl. Freedon 1996, 527).

In Bezug auf die Figur Thanos in den Filmen IW und EG sind insbesondere die oben genannten Ökologismus-Konzepte 1, 3 und 4 zentral: Erstens kann die Wiederherstellung des Gleichgewichts im Universum als Kernkonzept der Weltanschauung Thanos‘ bezeichnet werden (siehe Kapitel 7.1. *Gleichgewicht*). Diese Balance ist zugleich Ziel und Ideal der Figur und begründet ihr Handeln. Unter einem Universum im Gleichgewicht, wie es von Thanos herbeigesehnt wird, kann ein naturbelassenes, paradiesisches Universum verstanden werden, in dem alle Lebewesen ein gutes Leben mit ausreichenden Ressourcen führen (siehe Kapitel 7.2. *Lebendigkeit & Naturverbundenheit*). Dies zeigt sich in der immer wiederkehrenden positiven Bewertung eines solchen Zustandes durch die Figur, als auch in den Bildräumen, die mit der Figur assoziiert werden. Hier werden drei Kernmerkmale des Ökologismus nach Freedon (1996, 527) deutlich: Zentral für Thanos‘ Weltanschauung ist der Holismus, also das Gleichgewicht zwischen allen Lebensformen und ein qualitatives Leben für alle, wozu ein Leben im Einklang mit der Natur zählt.

Zudem formuliert Thanos Warnungen und Kritik an der Zerstörung des Universums. Das Gleichgewicht im Universum ist laut ihm aus dem Lot, wofür er Ressourcenknappheit und Überbevölkerung verantwortlich macht. Integraler Bestandteil von Ökologismen sind Kritik und Erklärungen von Naturzerstörung und übermäßigem Ressourcenverbrauch (vgl. Humphrey 2013, 424; Freedon 1996, 528f). Thanos kritisiert hier vor allem die fehlende Handlungsfähigkeit bzw. den fehlenden Handlungswillen der Menschheit im Angesicht eines drohenden Zusammenbruchs. Er hingegen sei der Einzige, der davon wisse und

dem entgegenwirken wolle. Diese apokalyptischen Warnungen mit einer gleichzeitigen Formulierung utopischer Visionen ist wiederkehrendes Element ökologistischer Ideologien (vgl. Schneider 2021, 29ff).

In Bezug auf diese Themen stellen die Filme mittels der Kamerahandlungen Nähe zur Figur, ihren Positionen und Argumenten her. Die Kritik scheint mitunter berechtigt, die Erklärungen nachvollziehbar, die Vision attraktiv. Wie in Kapitel 7.5. *Vulnerabilität & emotionale Anteilnahme* erläutert, geschieht dies insbesondere durch die Bildgestaltung: Thanos wird in IW und in der ersten Hälfte von EG nicht nur bedrohlich, sondern auch nahbar, vulnerabel und fürsorglich gezeigt. Das Publikum kann an seinen Emotionen teilnehmen, wodurch Verständnis für seine Ansichten aufgebaut wird.

Dem steht gegenüber, dass die Protagonist:innen Thanos' Ansichten von Beginn an als „verrückt“ bezeichnet oder ihn ironisch als „Prophet“ belächeln. Sie lehnen Thanos vor allem wegen seinen Lösungsvorschlägen und Plänen ab – erst in diesem Zusammenhang wird Thanos tatsächlich zum „Bösewicht“ stilisiert (siehe Kapitel 7.4. *Macht & Gewalt*). Im Sinne des oben genannten fünften Merkmals des Ökologismus (aktives Handeln und Gestalten) schlägt Thanos Lösungen vor, um den Zusammenbruch des Universums zu verhindern bzw. eine ideale Ordnung (wieder-) herzustellen (vgl. Humphrey 2013, 424; Freeden 1996, 529). Im ökologistischen Spektrum hängt die Art der Umsetzung jedoch von verbundenen Konzepten ab, worüber sich erst die spezifische Version einer Ideologie bildet (vgl. Freeden 1996, 529). Im Falle Thanos' ist dieses verbundene Konzept der Vorschlag (bzw. die vorübergehende Umsetzung), die Hälfte aller Lebewesen im Universum auszulöschen. Dieser Ansatz kann als ökozentristisch (im Gegensatz zu anthropozentristisch) bezeichnet werden – bzw. als „deep ecology“ (Freeden 1996, 531) oder auch „anti-human chauvinism“ (Humphrey 2013, 426). Im Rahmen solcher Ökologismen steht die Natur über allem, was zu einer spezifischen Moral führt: Menschenbezogene Rechte (wie auch das Recht auf Leben) müssen sich dem „Recht der Natur“ unterordnen (vgl. Bookchin 1994, 3 zit.n. Freeden 1996, 531).¹⁸ So soll sich laut Thanos die Hälfte aller Lebewesen opfern bzw. wird von ihm geopfert, um das Universum wieder ins Lot zu bringen. Hier zeigen sich zudem konservative, autoritäre bis

¹⁸ Anmerkung: Thanos und viele anderen Figuren im MKU sind zwar keine Menschen, jedoch handelt es sich stets um humanoide Figuren, die mit *menschlichen* Eigenschaften ausgestattet sind und als Identifikationsfläche für das *menschliche* Publikum dienen. Daher kann an dieser Stelle eine Verbindung zu den *meschenbezogenen* Konzepten („menschenbezogene Rechte“, „Mensch-Natur-Beziehung“, „anti-human-chavinism“ etc.) hergestellt werden.

faschistische Elemente des Ökozentrismus, welche zumindest konzeptuell in dieser Ideologie angelegt sind (vgl. Humphrey 2013, 428). Die Filme betonen insbesondere diese Aspekte des Ökologismus-Spektrums und schreiben Thanos damit eine bestimmte Variante des Ökologismus zu, wie im Folgenden ausgeführt wird.

8.2. Konservative & religionsbezogene Elemente

Erst in der Verknüpfung mit „verbundenen Konzepten“ (Freedon 1996) zeigt sich die tatsächliche, spezifische Ausgestaltung einer Ideologie. Insbesondere bei Ökologismen handelt es sich laut Freedon um „dünne Ideologien“, welche leicht Verknüpfungen zu anderen ideologischen Familien ermöglichen (vgl. Freedon 1996, 529; Humphrey 2013, 504 zit.n. Lubarda 2020, 717). Dieser Umstand zeigt sich vor allem in der Kategorie der *Sakralisierung* (Kap. 7.3), welche Verbindungen zu den oben ausgeführten Konzepten des Ökologismus erkennen lässt.

Konzepte, die Ökologismus und Konservatismus verbinden, sind z.B. Natur-Romantik, Nostalgie, Anti-Urbanismus und die Orientierung an höheren Idealen abseits menschlicher Entscheidungsspielräume – wobei es sich bei Letzterem um eine Kernkategorie konservativer Ideologien handelt (vgl. Sale 1991, 79, zit.n. Freedon 1996, 536). Die Figur Thanos und ihre Weltanschauung wird in ihrer Darstellung mit diesen Elementen aufgeladen, wodurch die zuvor dargestellten Kernelemente des Ökologismus in ein bestimmtes Licht gerückt werden. Thanos wird assoziiert mit naturbelassenen, „einfachen“ Orten, die natur-romantisch inszeniert werden. Zudem formuliert Thanos den Verlust seiner Heimat als prägende Erfahrung und Motivation für sein Handeln. Diese Natur-Romantik und Nostalgie bzw. das Herbei-Sehnen verlorengegangener, idealer Zustände sind Elemente eines konservativen Ökologismus (vgl. Sale 1991, 79, zit.n. Freedon 1996, 536).

Zudem orientiert sich Thanos an einem höheren Ideal – dem Gleichgewicht im Universum – dem er und alle anderen unhinterfragt zu folgen haben. Dieses Element birgt an sich konservative Vorstellungen, da hier ein höheres Ideal über die menschliche Freiheit bzw. Handlungsmacht gestellt wird (vgl. Freedon 1996, 334; Sale 1991, 79, zit.n. Freedon 1996, 536). Im Rahmen einer solchen Argumentation kann Gewalt zur Durchsetzung dieses Ideals gerechtfertigt werden. Hier finden sich Anknüpfungspunkte zwischen Konservatismus und Autoritarismus oder auch Faschismus (vgl. Funkschmidt 2024, 187), wie im nächsten Kapitel weiter ausgeführt wird. Ein weiteres konservativ-ökologistisches

Leitbild ist die idealisierte, vorzivilisatorische Wildnis als „gute Natur“, welche wiederhergestellt werden soll, wobei alles im weitesten Sinne „Menschengemachte“ abgelehnt wird (vgl. Funkschmidt 2024, 181ff). Insbesondere die idealisierten, naturnahen Bildräume, die mit Thanos assoziiert werden, knüpfen hier an, wie etwa seine Hütte und das Feld auf dem Planeten *The Garden*. Hier wird Thanos als jemand inszeniert, der nach getaner Arbeit ein einfaches Leben im Einklang mit der Natur führt – ein Bild, das als Thanos' Ideal und Ziel beschrieben werden kann. Hier treffen sich Ökologismus, Konservatismus und religiöse Konzepte.

Darüber hinaus zeigen sich in der Darstellung der Figur religiöse Bezüge, die Teil von Ökologismen sein können. Hier wird an Naturkonzepte unterschiedlicher Religionen angeknüpft. In ostasiatischen Religionen etwa ist die Balance zwischen allen Naturelementen zentral, wobei der Mensch als gleichwertiger Teil unter allen Lebewesen gedacht wird (vgl. Khazaie et al. 2020, 437ff). Dieser Fokus auf das Gleichgewicht findet sich in Thanos' ideologischen Vorstellungen wieder. Zudem wird dieser Religionsbezug durch Bildelemente, wie den Tempel, der immer wieder als Bildraum Thanos' auftaucht, gestützt. Dem stehen christliche Naturkonzepte gegenüber, die sich ebenfalls in der Darstellung der Figur finden. Hier nimmt der Mensch eine übergeordnete Rolle ein. Als Abbild Gottes soll er sich um den Erhalt der Schöpfung kümmern und in diese eingreifen, was mitunter gewaltvolles Handeln gegenüber anderen Lebewesen rechtfertigt (vgl. Lubarda 2020, 714; Khazaie et al. 2020, 437ff). Thanos ist auf Handlungsebene an dieses Konzept angelehnt. Er und seine Gefolgsleute fassen ihn als gottgleiche Figur auf, die in die Abläufe des Universums eingreifen muss, um die Natur zu schützen bzw. die höhere Ordnung wiederherzustellen. Hier entsteht eine Diskrepanz in der Konzeption der Figur: Während Thanos' Ideologie im Kern Einheit, Gleichwertigkeit und Gleichgewicht von Mensch und Natur bzw. aller Lebewesen propagiert, wird sein Handeln mit Konzepten verknüpft, in denen der „Mensch“ als übergeordneter – mitunter gewaltvoller – Entscheidungsträger über Leben und Tod auftritt.

In der Analyse zeigte sich zudem, dass Thanos' Gefolgschaft als religiöse Bewegung inszeniert wird. In der Literatur wird Ökologismus in seiner „radikale[n] und apokalyptisch argumentierende[n] Form“ (Funkschmidt 2024, 186) als *Parareligion* beschrieben. Thanos und seine Gefolgschaft sind in den beiden Filmen mit den folgenden Merkmalen eines „Ökologismus als Parareligion“ aufgeladen: „die apokalyptische Warnung vor dem

Untergang [d.h. in IW & EG: vor dem Zusammenbruch des Universums]; der Glaube an ein vergangenes Paradies [z.B. Thanos' zerstörte Heimat *Titan*]; das Ausmachen von Schuldigen [d.h. all jene, die Thanos' Warnungen nicht glauben wollten]; die Aussicht auf Rettung durch Verzicht [...] [der Verzicht auf das Leben der Hälfte aller Wesen]; das Auftreten charismatischer Führergestalten [...] [d.h. Thanos selbst]; die Existenz extremistischer Flügel [in dem Fall Thanos' gesamte Bewegung]; die moralische Aufladung [...] [welche sich in den Forderungen Ebony Maws' gegenüber den anderen Figuren immer wieder zeigt] [A.d.V.]“ (Funkschmidt 2024, 186).

Diese Darstellungsweise Thanos' und seiner Gefolgsleute als religiöse Bewegung ist insbesondere interessant, da sie, wie in der Ergebnisdarstellung ausformuliert, oft parallel zu Gewalthandlungen zu beobachten ist (siehe Kapitel 7.3. *Sakralisierung* & 7.4. *Macht & Gewalt*). Die Gewalt wird von den Antagonisten nie (bzw. erst am Ende) aktiv als solche benannt und stattdessen als „Erlösung“ bezeichnet. Damit werden die antagonistischen Figuren als fanatisch und verblendet dargestellt, was auch die von ihnen vertretenen Ideen in ein solches Licht rückt. Hier knüpfen die Filme an einen Mechanismus an, der filmextern in Bezug auf die mediale Kommunikation über Umweltbewegungen beobachtet werden kann: So stellten etwa Liemann und Riess (2024) in einer Studie zur Kommunikation rechter YouTuber:innen über ökologistische Bewegungen fest, dass der Vorwurf der Religiosität (bzw. des vermeintlich Sektenhaften, des Fanatismus, der Inszenierung und Moralisierung) aktiv genutzt wird, um diese Bewegungen sowie ihre Argumente zu diskreditieren und zu delegitimieren (vgl. Liemann/Riess 2024, 306ff).

Auf theoretisch-konzeptioneller Ebene finden sich in der Verknüpfung von Ökologismen mit Konservatismus oder Religion durchaus gewisse Gewaltpotenziale sowie anti-humanistische Tendenzen (vgl. Funkschmidt 2024, 187; Iossifidis 2024, 59f), was auch liberale Ökologismus-Interpretationen beeinflussen kann (vgl. Iossifidis 2024, 60). Die Filme stellen diese Verbindung zu totalitären, autoritären und extremistischen Tendenzen im Ökologismus aktiv her und legen ihren Fokus darauf. Auf dies wird im Folgenden genauer eingegangen.

8.3. Autoritärer Ökologismus, rechtsextremer Ökologismus & Ökofaschismus

Thanos wird in den beiden Filmen explizit als gewalttätig und bedrohlich inszeniert (siehe Kapitel 7.4), was vorerst nicht überrascht, schließlich ist er der Antagonist der Filme. Interessant ist jedoch, in welchen Momenten und in Bezug auf welche Themen die Figur als besonders bedrohlich dargestellt wird. Weniger die Ideale und Visionen der Figur (hier eröffnen die Filme sogar Identifikationsräume), sondern vielmehr ihre Lösungsvorschläge und ihr Handeln werden als bedrohlich inszeniert. Hier greifen die Filme Elemente des Ökofaschismus oder rechtsextremer Ökologismen auf. Dies führt dazu, dass Thanos in der Literatur gemeinhin als „Ökofaschist“ bezeichnet wird (vgl. Anti-Creep Climate Initiative 2022, 13) und damit im Sinne einer kritischen, antifaschistischen Haltung per se abgelehnt werden müsste. Bei genauerer Betrachtung der vorliegenden Analyseergebnisse muss dieser Befund jedoch differenziert werden.

Es können zwei Elemente des Ökofaschismus in Thanos' Weltbild erkannt werden: Thanos bezeichnet die Überbevölkerung als ausschlaggebenden Faktor für das Ungleichgewicht im Universum – hier knüpfen die Filme an neo-malthusianische¹⁹ Argumente an, welche Teil rechter bis faschistischer Ökologie-Diskurse sind und auf Desinformation sowie rassistisch-imperialistischen Mythen beruhen (vgl. Gottschlich 2023, 7f; Iossifidis 2024, 61ff). Zum anderen findet sich die Nekropolitik²⁰ rechtsextremer Ansätze (vgl. Iossifidis 2024, 61) in Thanos' Lösungsvorschlag, die Hälfte aller Lebewesen gewaltsam auszulöschen und damit das Universum wieder ins Lot zu bringen. Für eine Einordnung dieser Ansätze bzw. der Filmfigur als „faschistisch“ oder „rechtsextrem“ wäre es zentral, dass die Figur mit diesen Ansätzen nationalistische bzw. rassistische Ziele verfolgt (vgl. Forchtner/Kolvraa 2015, 204f zit.n. Lubarda 2020, 716), die mit ökologistischen Konzepten verknüpft werden, um so zu mehr Breitenwirksamkeit zu gelangen (vgl. Lubarda 2020, 717; Iossifidis 2024, 62). Betrachtet man die Argumente der Figur jedoch im Detail, zeigt sich, dass Thanos' Weltanschauung genau umgekehrt strukturiert ist. Thanos' Ideologie ist im Kern ökologistisch und bedient sich der

¹⁹ Das Konzept des „Malthusianismus“ geht auf Thomas R. Malthus zurück, der Ende des 18. Jahrhunderts erstmals das Bevölkerungswachstum in Verbindung mit Ressourcenknappheit und Umweltzerstörung problematisierte. „Neo-Malthusianismus“ bezeichnet jene Konzepte, Texte und Bewegungen, die diese Argumentationsweise heute fortführen und bis ins Faschistische tradieren, wobei rassistische, sexistische, eugenische „Lösungsstrategien“ vorgeschlagen werden (vgl. Iossifidis 2024, 61f).

²⁰ Als „Nekropolitik“ werden Konzepte bezeichnet, die (Massen)mord und Anti-Natalismus als politische Lösungsstrategien denken. Dies steht in Verbindung mit rassistischen, nationalistischen, imperialistischen sowie eugenischen Motiven (vgl. Gottschlich 2023, 7).

autoritären bzw. gewaltsamen Mittel in erster Linie zum Erreichen dieser Ziele. Nationalistische oder rassistische Ziele spielen dabei keine Rolle – im Gegenteil bezeichnet die Figur ihr Vorgehen sogar als „random, dispassionate, fair“.

Zudem wird Thanos in IW und bis zur Hälfte von EG so dargestellt, dass Gewalt und Macht für ihn nicht das eigentliche Ziel sind, sondern bloß Mittel, um seine ökologistischen Ziele zu erreichen. In seinem Verständnis gilt es diese Macht abzulegen, sobald sein Ziel erreicht ist. Dies zeigt sich am Ende von IW bzw. am Beginn von EG, als Thanos die Infinity Stones (d.h. die Quelle seiner Macht) nach dem Erreichen seines Ziels zerstört und sich zurückzieht. Ein solches Machtverständnis wird von Seiten der Protagonist:innen skeptisch betrachtet – eine Skepsis, die sich gegen Ende von EG zu bestätigen scheint. Hier entpuppt sich Thanos als autoritärer Anführer, der gewalttätig und grausam wird, sobald er mit Widerstand konfrontiert ist. Auch die positive visuelle Verknüpfung mit Naturräumen wird aufgehoben, was den Eindruck erweckt, Thanos habe seine Kernziele letzten Endes doch für den Machterhalt aufgegeben (siehe Kapitel 7.4).

Konzeptionell sind Machtanspruch und Machtausübung im Ökologismus zwar angelegt²¹ (vgl. Humphrey 2013, 427f) – gerade in dieser narrativen Entwicklung der Figur zeigt sich jedoch eine der Kernaussagen der Filme. Ökologismus wird hier als letzten Endes gefährliche Ideologie dargestellt, die in Gewalt und Autoritarismus enden *muss*, auch wenn ihre Ziele und Ideale noch so nachvollziehbar oder vielversprechend erscheinen. Hier nehmen die Filme die Argumentationsweise von Gegner:innen des Ökologismus auf: Gewaltbereitschaft und damit einhergehende Begriffe wie „Ökofaschismus“, „Ökoterrorismus“ oder „Ökotypyrannismus“ werden von Gegener:innen des Ökologismus als Rechtfertigung genutzt, um ökologistische Konzepte und Gruppen zu delegitimieren (vgl. Freeden 1996, 543). In der empirischen Forschung zeigt sich jedoch, dass Gewalt von ökologistischen Bewegungen meist vermieden und abgelehnt wird, und im Gegenteil Konzepte wie radikale Demokratisierung, Partizipation und Dezentralisierung integraler Bestandteil des grünen Ideologie-Spektrums sind (vgl. Humphrey 2013, 427f).

²¹ Aktives Handeln und ein gewisser Machtanspruch sind notwendig für Ökologismen, da diese mehr oder weniger grobe Einschnitte in das Leben und die individuellen Freiheitsansprüche von Menschen durchsetzen müssen, um ihre Ziele zu erreichen. Zudem könne die Dringlichkeit des Themas zu einem Zurückdrängen von Konzepten wie Gleichheit oder Demokratie führen, was ein Einfallstor für autoritäre Ansätze bietet (vgl. Freeden 1996, 543; Humphrey 2013, 428).

8.4. Vier Lesarten & ihre Bedeutung im filmexternen Kontext

Die Figur Thanos kann im Zuge der oben dargestellten Interpretation als „Symbol“ (Eder 2008) für ökologistische Ideologien gelesen werden. Im Zuge ihrer spezifischen Darstellung ist die Figur zudem ein „Symptom“ (ebd.) für filmexterne Kontexte – d.h. die Filme greifen diese Kontexte mittels der Figur auf und prägen sie umgekehrt mit. Hier eröffnen sich mehrere Lesarten, welche sich aus dem narrativen Aufbau der Filme sowie ihrem Fokus auf neo-malthusianische und nekropolitische, aber auch konservative und religionsbezogene Ansätzen ergeben. Es wird in Folge zwischen vier Lesarten unterschieden. Hier sollen Brüche in den Rezeptionsangeboten der Filme aufgezeigt werden, da insbesondere solche Ambivalenzen großes Potential für eine emanzipative Filmanalyse innehaben (vgl. Kellner 2003, 11).

Lesart A: Warnung vor Autoritarismus & Terror

Erstens können die beiden Filme als kritische Positionierung gegen autoritäre, gewaltbereite Varianten des Ökologismus gelesen werden und als Hinweis auf die allgemeinen Gefahren menschenverachtender sowie fanatischer ideologischer Strömungen. Innerhalb dieser *Lesart A* werden die ideologischen Positionen des Antagonisten als das klassisch „Böse“ im Sinne einer Bedrohung der gesellschaftlichen Werte (vgl. Phillips 2010, 33) gefasst. Dies schließt an Barringer (2023) an, die Antagonist:innen in Superheld:innen-Filmen als Vertreter:innen eines autoritären, vereinfachenden Weltbildes fasst, das, auch wenn es noch so verlockend erscheinen mag, als anti-demokratisch abgelehnt werden muss (vgl. Barringer 2023, 235). Wird Thanos in diesem Sinne als Symbol für autoritäre, gewaltbereite oder fanatische Tendenzen im Ökologismus gelesen, so bedeutet dies in einer hegemonialen Lesart, dass die Filme IW und EG vor eben solchen Tendenzen in der filmexternen Welt warnen. Hier fügen sich die Filme in den Forschungsstand zum SH-Genre, das Faschismus und Terrorismus in seiner Geschichte immer wieder kritisch aufgreift (vgl. Phillips 2010; McSweeney 2018; Kellner 2020, 70) und damit an realpolitische Kontexte anknüpft (vgl. Reinhard/Olson 2021, 700). Dies kann auch für die vergangenen zehn Jahre (also den Produktions- und Rezeptionszeitraum der beiden Filme) festgestellt werden, in denen der Globale Norden mit dem Erstarken autoritärer bis neo-faschistischer Ideologien konfrontiert war (vgl. Tareke 2021, 144; Mounk 2020, 25; Brown 2019, 1). Es ist naheliegend, dass popkulturelle Filme wie IW und EG diese Themen sowie die

Verunsicherungen des Publikums aufgreifen und mittels einer klaren Darstellung von „Gut und Böse“ versuchen zu einer Aufarbeitung dieser Krisen beizutragen (vgl. Phillips 2010, 31ff).

Lesart B: Othering & Abwertung des Ökologismus

Die Interpretation der vorliegenden Filme lässt jedoch noch weitere Lesarten zu, welche die eben formulierte in Frage stellen. In *Lesart B* wird ein konservativer Bias der Filme deutlich. IW und EG greifen mittels ihrer spezifischen Darstellung des Antagonisten als Vertreter einer ökologistischen Ideologie eher konservative Interpretationen dieser ideologischen Familie auf und erklären sie zum Feindbild (vgl. Pineda/Jiménez-Varea 2023). Das trägt zu einer verzerrten Wahrnehmung ökologistischer Bewegungen und Konzepte im Allgemeinen bei (vgl. Brown et al. 2021, 144, zit.n. Iossifidis 2024, 58). Das anfängliche Verständnis, welches das Publikum für die Ideen des Antagonisten aufbringt, wird durch den narrativen Aufbau der Filme zurückgewiesen. Anstatt die vom Antagonisten angesprochenen Probleme ernst zu nehmen, werden Ökologismen am Ende der Filme als inhärent gewalttätig und autoritär dargestellt. Damit nehmen die Filme eine „Komplizenrolle“ in der realpolitisch existierenden Desinformation über Klimakrise und Ökologiebewegung ein. In den vergangenen zehn Jahren ist zu beobachten, dass die Ablehnung von umweltpolitischen Maßnahmen weniger über die Leugnung der Klimakrise an sich funktioniert, sondern vielmehr über die aktive Diskreditierung von Klima-Aktivist:innen und -Forscher:innen als fanatisch, gewaltbereit oder faschistoid. Die Dekontestierung ökologistischer Konzepte sowie das Othering ökologistischer Gruppierungen spielen dabei gleichermaßen eine Rolle und werden sowohl von liberalen, konservativen als auch rechten Kräften praktiziert (vgl. Liemann/Riess 2024, 307f; Struck/Kemme 2024, 362ff; Sturm 2020, 79).²² Die Darstellung des Bösen in diesen beiden Filmen trägt zur Konstruktion des Ökologismus als das politisch „Andere“ bei, das abgelehnt und ausgeschlossen wird, wodurch die Gruppenzugehörigkeit des übergeordneten „Wir“ verstärkt wird (vgl. Sondheimer 2021, 186). Die Filme IW und EG untermauern mit diesem Othering den neoliberalen Status Quo, für den Ökologismen eine Bedrohung darstellen. Die beiden untersuchten Filme lassen sich damit in den Forschungsstand einordnen, wonach im SH-Genre Antagonist:innen meist als

²² Beispiel hierfür ist die mediale Berichterstattung über die klimaaktivistische Gruppe *Letzte Generation*, die in den vergangenen Jahren zunehmend zum Feindbild stilisiert und kriminalisiert wurde, obwohl sich die Gruppe vorrangig nicht-gewalttätigen Protestformen bedient (vgl. Struck/Kemme 2024, 363).

Bedrohung des aktuell politischen Status Quo bzw. hegemonialer politischer Ideologien interpretiert werden können. Dabei ist es insbesondere ihre Fähigkeit zum aktiven politischen Handeln, die als Gefahr dargestellt wird (vgl. Graeber 2016, 215ff). Diese kann in einer neoliberalen Weltordnung nicht toleriert werden und muss aus diesem Grund abgewertet werden (vgl. Graeber 2016; Fisher 2008). Daher wird im SH-Genre bzw. in den meisten *Marvel*-Filmen jegliche Alternative zum neoliberalen Status Quo als Faschismus dargestellt, da der Wille zu aktivem gesellschaftspolitischem Wandel aus einer konservativen Perspektive *an sich* mit Gewalt und Zwang einhergeht (vgl. Graeber 2016, 215ff). Die Ergebnisse der vorliegenden Arbeit fügen sich in dieses Bild: Die beiden analysierten Filme problematisieren v.a. die *Handlungspläne* und Vorgehensweisen des Antagonisten und verorten gerade hier die eigentlichen Gefahren seiner ideologischen Ausrichtung. Hier offenbart sich die konservative, d.h. Veränderungs-skeptische (vgl. Freedon 1996, 332) Haltung der beiden Filme: der Ökologismus *kann* nicht (wie es die Forschung zu diesen Bewegungen nahelegen würde) als grundsätzlich demokratische, gewaltfreie Ideologie, die um einen positiven Wandel bemüht ist, gedacht werden, da dies den politischen Status Quo zu sehr in Frage stellen würde.

Lesart C: Beitrag zum ökofaschistischen „political myth making“

Lesart A und *Lesart B* offenbaren die kritische Haltung der Filme gegenüber dem ökologistischen Ideologie-Spektrum sowie autoritärer Tendenzen. *Lesart C* legt einen weiteren Aspekt offen. Mit dem Fokus der Filme auf neo-malthusianische und nekropolitische Aspekte beteiligen sich die Filme an einem Diskurs über Ökologismen, in dem rechtsextreme bis faschistische Ideen immer präsenter werden. Iossifidis (2024) spricht in diesem Zusammenhang vom „political myth making“ des Ökofaschismus: Faschismen schleusen über den Weg des Ökologie-Diskurses menschenverachtende Narrative in den politischen Alltag ein. Dies führt, neben der stetigen Normalisierung rechtsextremer bis faschistischer Ideen, zu Desinformation über ökologiebezogene Themen im Allgemeinen (wie etwa i.B.a. die Überbevölkerung) (vgl. Anti-Creep Climate Initiative Collective 2022, 12, zit.n. Iossifidis 2024, 66). Die beiden Filme legen den Fokus auf Konzepte, welche als rechtsextrem bis faschistisch bezeichnet werden müssen. Statt hier zu differenzieren, werden diese Konzepte und „Lösungen“ als Standardmodus einer ökologistisch orientierten Figur dargestellt. Damit zeichnen die Filme ökologistische Ideologien nicht nur als Feindbild (wie in *Lesart A & B*), sondern beteiligen sich aktiv am

„political myth making“ des Ökofaschismus. Das heißt, sie tragen zu einer immer stärkeren Verbreitung dieser Ideen im medialen – und in weiterer Folge politischen – Diskurs bei. Im Sinne Freedens kann auch hier von Dekontestierung gesprochen werden (vgl. Freedom 2013, 118; Freedom 1996, 77): Die beiden Filme nehmen rechtsextreme bis faschistische Interpretationen ökologistischer Konzepte auf und tragen damit zur Verfestigung dieser Interpretationen bei, wodurch auch die Legitimität rechtsextremer bis faschistischer Ideologien im politischen Alltagsdiskurs steigt (vgl. Starth 2013, 11). Damit werden ökologistische Kernkonzepte letzten Endes aber geschwächt, während Faschismus und Rechtsextremismus gestärkt werden. Dieser Effekt steht einer gesellschaftspolitischen Stabilisierungs- oder Differenzierungsfunktion und der Kritik an autoritären, gewaltbereiten ideologischer Strömungen – wie sie in *Lesart A* wünschenswert erscheint – entgegen.

Lesart D: Emanzipative & kritische Aspekte der Figur

Zu guter Letzt ermöglicht die Analyse der Figur Thanos auch eine gegen-hegemoniale *Lesart D*. Legt man den Finger auf jene Themen, welche im Rahmen der hegemonialen Lesarten aktiv untergraben und antagonisiert werden, eröffnet sich das kritische, emanzipative Potential der Figur. Thanos kann hier als „agent of change“ (Fingeroth 2004, zit. n. Phillips 2018, 34) gelesen werden. Dies knüpft an jene Theorien an, die Antagonist:innen als Symbol der brennendsten gesellschaftspolitischen Konflikte, Krisen sowie Kritikpunkte lesen. Indem Thanos als Vertreter einer ökologistischen Ideologie geframt wird, eröffnen die Filme das Erkenntnispotential beim Publikum, dass die Klimakrise eine drängende – wenn nicht die dringlichste – Krise der heutigen Zeit ist. Wie bereits erläutert, ermöglicht die Darstellungsweise der Figur Nähe und Verständnis beim Publikum: Thanos' Grundideale, die von ihm geäußerte Kritik sowie seine Zukunftsvisionen können beim Publikum auf Resonanz stoßen und als emanzipative Ideen verinnerlicht werden. Die Filme anerkennen damit – zumindest prinzipiell – das konstruktive Veränderungs- und Gestaltungspotential des Ökologismus. Denkt man diese emanzipative Lesart weiter und verinnerlicht ein „kritisches Verständnis des Bösen“ nach Noller (2017, 166), kann Thanos auch als „Symbol und Symptom“ (Eder 2008) für den Kampf ökologistischer Bewegungen gegen Abwertungs- und Marginalisierungstendenzen gelesen werden. Wie das Böse im Film allgemein (vgl. Sondheimer 2021, 188f) inspiriert auch die Figur Thanos zu einer kritischen Reflexion

wichtiger politischer Fragen und Auseinandersetzungen: der Klimakrise und ihrer potenziellen Lösungen, des Ökologismus und seiner verschiedenen Ausprägungen sowie der Widerstände gegen ökologistische Bewegungen im Allgemeinen. Die Analyse und Interpretation der Filme *Avengers: Infinity War* (Russo/Feige 2018) und *Avengers: Endgame* (Russo/Feige 2019) bzw. der Figur Thanos zeigt somit zentrale Mechanismen der Dekontestierung, des Otherings und der Antagonisierung, welche den politischen Status Quo zementieren und die Überwindung der Vielfachkrise verhindern. Diese verdrängten, problematischen Tendenzen des „eigenen Ordnungssystems“ (Sondtheimer 2021, 186) treten in *Lesart D* besonders zu Tage.

9. Fazit

Die vorliegende Masterarbeit geht von einer gesellschaftspolitischen Situation aus, in der die multiplen Krisen des Neoliberalismus und der liberalen Demokratie immer stärker zutage treten. Um diesen Krisen zu begegnen, bedarf es kritischer Perspektiven sowie grundlegender Veränderungs- und Lösungsansätze, welche im Rahmen politischer Ideologien verortet werden können. Jedoch erfahren solche kritischen Konzepte und Ideologien laufend Angriffe bzw. „Dekontestierungen“ (Freeden 1996) durch hegemoniale politische Ideologien, um den politischen Status Quo weiter aufrechtzuerhalten. Dies verunmöglicht zunehmend die Befreiung aus diesen Machtverhältnissen sowie eine grundlegende soziopolitische Transformation (vgl. Fisher 2008). Es ist die Aufgabe einer kritischen Politikwissenschaft, diese Machtbeziehungen nicht nur zu beobachten und zu beschreiben, sondern darüber hinaus aktiv emanzipative Alternativen zum politischen Status Quo aufzuzeigen und so zur Befreiung von Machtverhältnissen beizutragen.

Zu diesem Zweck wurde in der vorliegenden Masterarbeit die Filmanalyse als kritische Gesellschaftsanalyse operationalisiert. Hierbei wird die Film- und Medienkultur als Instrument politischer Machtausübung verstanden, weshalb die Analyse von Filmen Aufschluss über Machtbeziehungen und Mechanismen der Machtausübung bietet (vgl. Kellner 2003/2020). Dazu wurden die beiden populären Filme *Avengers: Infinity War* (Russo/Feige 2018) und *Avengers: Endgame* (Russo/Feige 2019) mittels der *Soziologischen Film- und Fernsehanalyse* (Peltzer/Keppler 2015) untersucht. Der Fokus lag dabei auf dem Antagonisten Thanos, da sich in der Darstellung von Antagonist:innen besonders stark konflikthafte Auseinandersetzungen mit politischen Ideologien zeigen. Entsprechend den Theorien zur Filmfigur (Kapitel 4) und dem Forschungsstand zum Superheld:innen-Genre (Kapitel 5) wurde davon ausgegangen, dass Antagonist:innen jene Themen repräsentieren, die gesellschaftspolitisch besonders marginalisiert bzw. antagonisiert werden. Jedoch können sie im Umkehrschluss auch als krisen- und konfliktbezogen gelesen werden beziehungsweise als kritisch bis emanzipativ gegenüber ihrem soziopolitischen Kontext. Das Ziel der Filmanalyse war es eben diese ambivalenten Lesarten der beiden Filme aufzudecken und somit sowohl die unterdrückenden wie auch emanzipativen Potenziale der Figur Thanos offenzulegen.

Die erste Forschungsfrage – welche politischen Ideologien Thanos repräsentiert – konnte ausführlich beantwortet werden. In der Zusammenführung der Analyseergebnisse mit theoretischen Ansätzen wurde gezeigt, dass der Antagonist vor allem als Vertreter einer ökologistischen Ideologie dargestellt wird. Es überlagern sich hier unterschiedliche Konzepte dieser ideologischen Familie. Besonders interessant ist dabei, dass die Filme den Fokus auf konservative, religionsbezogene, autoritäre bis faschistische Konzepte legen, welche sie an das ökologistische Ideologie-Spektrum anknüpfen. Im Anschluss daran konnten über den konkreten Forschungsgegenstand hinaus Beziehungen zwischen Popkultur und realpolitischen Kontexten hergestellt werden, was sich in die theoretischen Annahmen der Cultural Studies einfügt. Damit wurde die zweite Forschungsfrage beantwortet: Hier zeigte sich, dass die Darstellung der Figur Thanos an realpolitische Diskurse zu Ökologismen anknüpft und diese weiterspinnt. Dies wurde im Rahmen unterschiedlicher Lesarten differenziert: Die Filme nehmen einerseits eine kritische Haltung gegenüber autoritären Strömungen im Allgemeinen, wie auch im Ökologismus ein (*Lesart A*). Andererseits stellen sie Ökologismen grundlegend als gewaltbereit dar – eine Position, die als konservativ im veränderungskritischen Sinn zu lesen ist (*Lesart B*). Darüber hinaus beteiligen sich die Filme am „political myth making“ des Ökofaschismus, indem sie den Fokus auf nekropolitische und neo-malthusianische Konzepte legen (*Lesart C*). Diese Lesarten werden durch eine vierte, gegen-hegemoniale Lesart kontrastiert, in der die Figur Thanos als emanzipatives Filmelement verstanden wird. Als Vertreter einer ökologistischen Ideologie eröffnet Thanos dem Publikum Zugang zu den Kritikpunkten des Ökologismus gegenüber dem politischen Status Quo sowie zu positiven Zukunftsvisionen (*Lesart D*).

Im Anschluss an *Lesart D* wird deutlich, dass Ökologismen angesichts der Vielfachkrise des Neoliberalismus das größte Kritik- und Veränderungspotential gegenüber dem politischen Status Quo innehaben. Gerade deshalb werden sie von Seiten hegemonialer politischer Ideologien auch im Rahmen der Popkultur angegriffen. Die vorliegende Forschungsarbeit legt diese gesellschaftspolitischen Machtbeziehungen offen. Gerade das Herausarbeiten verschiedener Lesarten, ihrer Widersprüche und Kontraste war in diesem Zusammenhang aufschlussreich. Hier wurde besonders deutlich, dass die Popkultur nicht nur bereits vorab existierende Machtbeziehungen widerspiegelt, sondern diese weiter verfestigt und sogar übersteigert. Insbesondere *Lesart B* und *C* offenbaren

die Verstrickungen des neoliberalen Status Quo mit konservativen bis neofaschistischen Argumentationsmustern. Die vorliegende Filmanalyse verdeutlicht somit, dass hegemoniale politische Ideologien – in diesem Fall der Neoliberalismus – nicht nur von der Abwertung emanzipativer Ideologien wie des Ökologismus abhängig sind, sondern darüber hinaus aktiv Anknüpfungspunkte zu regressiven und auch menschenverachtenden Ideologien suchen, um ihre Macht zu festigen. Hier sei jedoch angemerkt, dass dies letzten Endes nur zu einer Stärkung konservativer und neofaschistischer Konzepte führt und neue Abhängigkeiten des neoliberalen Gesellschaftsmodells von diesen schafft. Die vorliegende Masterarbeit verweist somit, über den Weg eines hochspezifischen Forschungsgegenstandes auf einen breiteren politischen Kontext und entschlüsselt gesellschaftspolitische Machtbeziehungen auf differenzierte Weise.

Dies war durch das spezifische Forschungsdesign der vorliegenden Arbeit möglich. Die Filmanalyse war transdisziplinär, multiperspektivisch und kontextsensibel angelegt. Das so gestaltete Forschungsdesign eröffnete den Blick auf Lücken in der Forschung, welche ohne ein Zusammendenken unterschiedlicher Perspektiven verschleiert geblieben wären. Sowohl detaillierte inhaltliche Analysen politischer Ideologien (im Gegensatz zu funktionalen Analysen), als auch kritische Analysen antagonistischer Filmfiguren im Superheld:innen-Genre (im Gegensatz zu Protagonist:innen oder ganzer Filme) – aber vor allem die Kombination aus beidem – sind bisher in der Sozial- und Politikwissenschaft selten. Das Forschungsdesign der vorliegenden Arbeit entstand durch das kreative Zusammendenken eben dieser Perspektiven: Klassisch politikwissenschaftliche Theorien (zu politischen Ideologien) wurden mit Theorien der Kultur- und Medienwissenschaft (zu Film, Filmfiguren, Genre) zusammengeführt, was schließlich die fruchtbare Diskussion der Ergebnisse ermöglichte. Wichtige Schnittstellen waren dabei Konzepte wie Dekontestierung, Antagonisierung und Othering, welche in allen behandelten Theoriefeldern unabhängig voneinander zentral sind und dadurch Verknüpfungen möglich machten. Weitere Anknüpfungspunkte zeigten sich auf Ebene des historischen Kontexts: Vor allem mit Blick auf die Begriffsgeschichte politischer Ideologien sowie die historische Entwicklung von Film(figuren) oder des Superheld:innen-Genres konnten deutliche Parallelen erkannt und die Phänomene dementsprechend zusammengedacht werden. Hier zeigte sich einmal mehr die Wichtigkeit

kontextsensiblen Forschens, das in den Cultural Studies aber auch im Ideologiekonzept Freedens (1996) betont wird. Gerade das Einordnen der Ergebnisse in Forschungsstand und soziopolitische Kontexte war notwendig, um von einem hochspezifischen Forschungsgegenstand auf politische Zusammenhänge schließen zu können und somit zu politikwissenschaftlich relevanten Ergebnissen zu gelangen.

Dieser transdisziplinäre, multiperspektivische und kontextsensible Zugang ging jedoch auch mit Hürden einher: Die Forschung bedurfte intensiver theoretischer Vorarbeit in verschiedenen Wissensfeldern. Hier war es eine besondere Herausforderung einerseits ein breites Repertoire an sozial-, politik-, kultur- und filmwissenschaftlichen sowie historischen Perspektiven miteinzubeziehen und andererseits ein ausreichendes Maß an theoretischer Tiefe in den einzelnen Gebieten zu erreichen. Ähnlich verhielt es sich in Bezug auf die Methode: Eine Filmanalyse verlangt ständige Entscheidungen darüber, welche Szenen, Einstellungen, Stills, Modi, Kontexte etc. für die spezifische Untersuchung relevant sind. Hierbei galt es das audio-visuelle Material vollumfassend zu betrachten und zugleich in jedem Aspekt über betreffendes Hintergrundwissen zu verfügen, ohne dabei den Fokus auf das Kernthema der Forschung zu verlieren. Besonders in diesem Zusammenhang war es herausfordernd, allein zu forschen. Diese Erfahrung zeigt, dass eine Filmanalyse in der Gruppe empfehlenswert ist, um sich über Ergebnisse, Interpretationsansätze und Fragen austauschen zu können und so zu mehr theoretischer Tiefe zu gelangen.

Ausgehend von diesen Herausforderungen und Limitationen eröffnen sich vielfältige Möglichkeiten für weitere Forschungsvorhaben. Auf methodischer Ebene könnte ein stärkerer Fokus auf die Rezeption hilfreich sein, etwa im Rahmen einer wissenschaftlichen Gruppendiskussion. Dies würde von der Perspektive einzelner Forscher:innen abstrahieren und die Interpretation der Filme weiter verdichten. Auf thematischer Ebene könnten Vergleiche mit Filmen anderer historischer Perioden oder inhaltlicher Genres erkenntnisbringend sein. Ein zeitübergreifender Vergleich etwa würde Aufschluss darüber geben, wie sich die Darstellung (bestimmter) politischer Ideologien im Laufe der (Film-) Geschichte verändert hat und was dies im jeweiligen filmexternen, politischen Kontext bedeutet. Das Superheld:innen-Genre eignet sich hierfür besonders gut, da Figuren und Erzählmuster im Laufe der Geschichte des Genres relativ gleichbleibend sind. Zudem könnte der thematische Fokus der vorliegenden Arbeit

erweitert werden: Einerseits wäre es interessant, stärker auf Umweltdiskurse bzw. ökologistische Ideologien einzugehen, da sich dieses Thema als so zentral in der vorliegenden Arbeit herausstellte. Hierbei ist z.B. an den Film *Avatar* (Cameron 2009) zu denken, der noch vor *Avengers: Endgame* (Russo/Feige 2018) an der Spitze internationaler Boxoffice-Ranglisten steht und sich ebenso mit Umweltzerstörung auseinandersetzt. Ein Vergleich zwischen diesen Filmen könnte zu mehr analytischer Tiefe beitragen und neue Ambivalenzen des Themas offenlegen. Andererseits zeigten sich im Zuge der vorliegenden Arbeit auch Aspekte des Filmmaterials, deren genauere Betrachtung aus einer gendersensiblen Perspektive interessant sein könnte. Hier bietet sich eine Auseinandersetzung mit der Repräsentation von Männlichkeit des Antagonisten im Gegensatz zu den Protagonisten an oder auch die Frage, welche Rolle maskulinistische Grundhaltungen in den Filmen spielen. Darüber hinaus könnte untersucht werden, inwiefern die Filme anti-feministische oder queer-feindliche Tendenzen aufgreifen, die im filmexternen politischen Diskurs immer präsenter werden. Solche Untersuchungen könnten an bereits existierende Forschungen zu Gender in popkulturellen Filmen anschließen und zugleich den inhaltlichen Fokus auf politische Ideologien, der in dieser Arbeit vorgeschlagen wurde, weiter ausbauen.

Literatur- & Quellenverzeichnis

a. Literatur

Abrahams, Frederik (2021): Umweltschutz von rechts. Antidemokratische Deutungsmuster in Ökologischen Diskursen. In: Indes, 2021-12, Vol.9 (4), Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 91-102.

Arzheimer, Kai / Rothmund, Tobias (2015): Politische Ideologien. In: Zmerli, Sonja / Feldman, Ofer (Hg.): Politische Psychologie. Handbuch für Studium und Wissenschaft. Baden-Baden, Nomos, 123-143.

Austermühl, Frank (2009): The Strategic Use of „Evil“ in Political Discourse. In: Achilles, Jochen / Bergmann, Ina (Eds.): Representations of Evil in Fiction and Film. Trier, WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier, 261-274.

Barringer, Elizabeth (2023): Democratic Monstrosity: Marvel's Avengers and Extraordinary Politics. In: Carnes, Nicholas / Goren, Lilly J. (Eds.): The Politics of the Marvel Cinematic Universe. Politics and Popular Culture. Lawrence, University Press of Kansas, Kindle-Version (ebook), 218-240.

Bienk, Alice (2008): Filmsprache: Einführung in die interaktive Filmanalyse. Marburg, Schüren, 3. Auflage.

Brown, Wendy (2019): In the Ruins of Neoliberalism. The Rise of Antidemocratic Politics in the West. New York City, Colombia University Press.

Buzgalin, Alexander (2022): The End of the “End of History”: A new Wave of Conflict in the World between a Liberalism that is becoming conservative and a Socialism that is seeking renewal. In: International Critical Thought, 12:4, 556-574.

Carnes, Nicholas / Goren, Lilly J. (2023): The Politics of the Marvel Cinematic Universe. Politics and Popular Culture. Lawrence, University Press of Kansas, Kindle-Version (ebook).

Coogan, Peter (2006): Superhero: The Secret Origin of a Genre. Austin Texas, Monkey Brain Books Publication.

Costello, Matthew J. / Worcester, Kent (2014): The politics of the superhero. Introduction. In: American Political Science Association: Political Science and Politics, 47(1), 85–89.

Coyen, Imelda (1997): Sampling in Qualitative Research. Purposeful and Theoretical Sampling; Merging or Clear Boundaries? In: Journal of Advanced Nursing, 1997, 26, 623-630.

Dörner, Andreas (2006): Medienkultur und politische Öffentlichkeit. Perspektiven und Probleme der Cultural Studies aus politikwissenschaftlicher Sicht. In: Hepp, A. / Winter, R. (Hg.): Kultur-Medien-Macht. Cultural Studies und Medienanalyse. Wiesbaden, Verlag für Sozialwissenschaften, 219-236.

Eder, Jens (2008): Die Figur im Film. Grundlagen der Figurenanalyse. Marburg, Schüren Verlag.

Eder, Jens (2014): Die Figur im Film. Grundlagen der Figurenanalyse. Marburg, Schüren Verlag, 2. Auflage.

Faulstich, Walter (2008): Grundkurs Filmanalyse. Paderborn, Wilhelm Fink Verlag, 2. Auflage.

Fisher, Mark (2008): Capitalist Realism: Is There No Alternative? Alresford/Hampshire, Zero Books, 2. Edition (2022).

Fraser, Nancy (2022): Der Allesfresser. Wie der Kapitalismus seine eigenen Grundlagen verschlingt. Berlin, Suhrkamp Verlag. Deutsche Erstausgabe, aus dem Englischen übersetzt von Andreas Wirthensohn (2023).

Freeden, Michael (1996): Ideologies and Political Theory: A Conceptual Approach. Oxford, Clarendon Press.

Freeden, Michael (2003): Ideology: A Very Short Introduction. Oxford, OUP Oxford.

Freedden, Michael (2013): The Morphological Analysis of Ideology. In: Freedden, M. / Sargent Tower, L. / Stears, M. (Eds.): Oxford Handbook of Political Ideologies. Oxford, Oxford University Press, 115-137.

Fukuyama, Francis (1989): The End of History? In: Center for the National Interest (Hg.), The National Interest, No. 16 (Summer 1989), 3-18.

Funkschmidt, Kai (2024): Naturspiritualität / Ökologismus. In: Utsch, M. (Hrsg.): ABC der Weltanschauungen. Baden-Baden, Nomos, 2. Auflage, 181-190.

Gottschlich, Daniela (2023): Rechtsextremer Ökologismus, Klimakrise und Bevölkerungswachstum. In: Ökologisches Wirtschaften, Online-Ausgabe 01.2023 (38), 7-9.

Graeber, David (2016): The Utopia of Rules. On Technology, Stupidity, and the Secret Joys of Bureaucracy. Brooklyn/London, Melville House, First Melville House paperback printing.

Hall, Stuart (1981): Notes on deconstructing the popular. In: Samuel, R. (Ed.): People's History and Socialist Theory. London/Boston/Henley: Routledge & Kegan Paul, 227-40.

Hayward, Susan (1996): Key concepts in cinema studies. London, Routledge.

Hecken, Thomas (2017): Populäre Kultur, Massenkultur, hohe Kultur, Popkultur. In: Hecken, T. / Kleiner, M. S. (Hg.): Handbuch Popkultur. Stuttgart, J.B. Metzler & Springer Verlag, 256-264.

Heidbrink, Henriette (2010): Formen der Filmfigur. In: Leschke, R. / Heidbrink, H. (Hg.): Formen der Figur. Figurenkonzepte in den Künsten und Medien. Konstanz, UKV Verlagsgesellschaft. 249-274.

Heidbrink, Henriette (2010a): Fictional Characters in Literary and Media Studies. A Survey of the Research. In: Eder, J. / Jannidis, F. / Schneider, R. (Eds.): Characters in Fictional Worlds. Understanding Imaginary Beings in Literature, Film, and Other Media. Berlin/New York, De Gruyter, 67-110.

Heinze, Rüdiger (2009): Charm and Persuasion of Evil Characters in Contemporary American Fiction and Film. In: Representations of Evil in Fiction and Film. Trier, WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier, 213-224.

Hepp, Andreas / Krotz, Friedrich / Thomas, Tanja (2009): Einleitung. In: Hepp, A. / Krotz, F. / Thomas, T. (Hrsg.): Schlüsselwerke der Cultural Studies. Wiesbaden, VS Verlag für Sozialwissenschaften / GWV Fachverlage GmbH, 7-17.

Hickethier, Knut (2003): Genretheorie und Genreanalyse. In: Felix, J. (Hg.): Moderne Film Theorie. Mainz, Theo Bender Verlag, 2. Auflage, 62-96.

Humphrey, Mathew (2013): Green Ideology. In: Freedden, M. / Sargent Tower, L. / Stears, M. (Ed.): Oxford Handbook of Political Ideologies. Oxford, Oxford University Press, 422-438.

Iedema, Rick (2001): Analysing Film and Television: A Social Semiotic Account of Hospital: An Unhealthy Business. In: Van Leewen, T. / Jewitt, C. (Eds.): The Handbook of Visual Analysis. London, Sage, 183-206.

Iossifidis, Miranda Jeanne Marie (2024): Ecofascism, far-right ecologism, and neo-Malthusianism. In: Vaughan, A. / Braune, J. / Tinsley, M. / Mondon, A. (Eds.): The ethics of researching the far right. Critical approaches and reflections. Manchester, Manchester University Press, 57-72.

Jewett, Robert / Lawrence, John Shelton (1977): The American Monomyth. Garden City/New York, Anchor Press/Doubleday.

Kaiser-Belz, Manuela / Truschkat, Inga / Volkmann, Vera (2011): Theoretisches Sampling in Qualifikationsarbeiten: Die Grounded-Theory-Methodologie zwischen Programmatik und Forschungspraxis. In: Mey, G. / Mruck, K. (Hrsg.): Grounded Theory Reader. Wiesbaden, VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2., aktualisierte und erweiterte Auflage, 353-379.

Kellner, Douglas (2003): Media Spectacle. London/New York, Routledge.

Kellner, Douglas (2020): Media Culture. Cultural Studies, Identity, and Politics in the Contemporary Moment. London/New York, Routledge, Second Edition, 25th Anniversary Edition.

Khazaie, Giti Razieh / Riazi, Seyed Abolhasan / Azadarmaki, Taghi (2020): Religious Ecologism, A comparative Review of Abrahamian, East Asian and Ancient Iranian Religious traditions. In: *Pertanika J. Soc. Sci. & Hum.*, 28 (1), 425-440.

Kleiner, Marcus S. (2017): Populär und Pop. In: Hecken, T. / Kleiner, M.S. (Hg.): *Handbuch Popkultur*. Stuttgart, J.B. Metzler & Springer Verlag, 246-251.

Koebner, Thomas (2003): Vorbemerkungen. In: Koebner, T. (Hg.): *Filmgenres. Science Fiction*. Stuttgart, Reclam, 9-14.

Lacina, Bethany (2023): Who Watches The Marvel Cinematic Universe? Race, Sex, and the Audience for Onscreen Diversity. In: Carnes, N. / Goren, L. J. (Eds.): *The Politics of the Marvel Cinematic Universe. Politics and Popular Culture*. Lawrence, University Press of Kansas, Kindle-Version (ebook), 498-523.

Leader Maynard, Jonathan / Haas, Mark L. (2023): Introduction. Ideology and the Study of World Politics. In: Leader Maynard, J. / Haas, M. L. (Eds.): *The Routledge Handbook of Ideology and International Relations*. London/New York, Routledge Taylor & Francis, 1-19.

Lenz, Carsten / Nicole, Ruchlak (2001): *Kleines Politik-Lexikon*. München/Wien, R. Oldenbourg Verlag.

Leschke, Rainer (2010): Einleitung. In: Leschke, R. / Heidbrink, H. (Hg.): *Formen der Figur. Figurenkonzepte in Künsten und Medien*. Konstanz, UVK Verlagsgesellschaft, 11-26.

Liemann, Christina / Riess, Christine (2024): Von „Alarmsirenen“ und „Gretarismus“ – Der Klimadiskurs in rechts-alternativen YouTube-Videos als Beispiel für multimodale (und) personalisierte Argumentationspraktiken. In: *Aptum. Zeitschrift für Sprachkritik und Sprachkultur*. 20. Jahrgang, 2024, Heft 03, 295–312.

Loeb, Jeph / Morris, Tom (2005): Heroes and Superheroes. In: Morris, T.; Morris, M. (Ed.): *Superheroes and Philosophy: Truth, Justice, and the Socratic Way*. Chicago, Carus Publishing Company, 11–20.

Lubarda, Balša (2020): Beyond Ecofascism? Far-Right Ecologism (FRE) as a Framework for Future Inquiries. In: *Environmental Values*, 29 (6), December 2020, 713–732.

Lueger, Manfred (2010): *Interpretative Sozialforschung: Die Methoden*. Wien, Facultas Verlags- und Buchhandels AG.

Maase, Kaspar (2019): *Populärkulturforschung. Eine Einführung*. Band 190, Edition Kulturwissenschaft. Bielefeld, transcript Verlag.

Manicasteri, Steven (2021): “Whatever It Takes”: How the MCU Avenges Neoliberal Hegemony. Connecticut, University of Connecticut.

Manicasteri, Steven (2022): Pop Culture and Class Conflict in the Marvel Cinematic Universe. In: “A Better Tomorrow” Research & Reflections on the Past, Present, and Future of Workers. 75th Anniversary White Paper Series, New Jersey, Rutgers School of Management and Labor Relations.

Mannheim, Karl (2015): *Ideologie und Utopie*. Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann GmbH. 9., um eine Einleitung erweiterte Auflage (1985).

Marchart, Oliver (2018): *Cultural Studies*. München, UKV Verlag, 2., aktualisierte Auflage.

McSweeney, Terence (2018): *Avengers Assemble! Critical Perspectives on the Marvel Cinematic Universe*. New York/Chichester/West Sussex, Columbia University Press.

Meyer, Petra Maria (2010): Figur, Figuration, Transfiguration. Figurenkonzepte im Theater. In: Leschke, R. / Heidbrink, H. (Hg.): Formen der Figur. Figurenkonzepte in Künsten und Medien. Konstanz, UVK Verlagsgesellschaft, 87-108.

Morton, Drew (2014): Foreword: The industrial and economic history of the superhero blockbuster. In: Gilmore, J. N. / Stork, M. (Eds.): Superhero synergies: Comic book characters go digital. Lanham, Rowman & Littlefield, ix-xii.

Mounk, Yascha (2020): The End of History Revisited. In: Journal of Democracy, Volume 31, Number 1, January 2020, 22-35.

Nangimah, Musrifatun (2021): The cultural repertoire of recontextualized superhero in the Avengers sequels. In: EduLite Journal of English Education, Literature, and Culture. Vol. 6, No. 2, August 2021, 353-368.

Noller, Jörg (2017): Theorien des Bösen zur Einführung. Hamburg, Junius.

Packer, Sharon / Pennington, Jody (2014): A History of Evil in Popular Culture: What Hannibal Lecter, Stephen King, and Vampires Reveal About America. Volume 1: Evil in Film, Television, and Music. Santa Barbara/Denver/Oxford, Praeger.

Peltzer, Anja / Keppler, Angela (2015): Die Soziologische Film- und Fernsehanalyse. Eine Einführung. Berlin/Boston, De Gruyter Oldenbourg.

Peltzer, Anja / Keppler, Angela (2018): Film- und Fernsehanalyse. In: Akremi, L. / Baur, N. / Knoblauch, H. / Traue, B. (Hrsg.): Handbuch Interpretativ forschen. Weinheim Basel, Beltz Juventa, 741-774.

Peltzer, Anja / Keppler, Angela (2021): Die soziologische Filmanalyse – Relevanz, Vorgehen und Ziel. In: Geimer, A. / Heinze, C. / Winter R. (Hrsg.): Handbuch Filmsoziologie. Wiesbaden, Springer Fachmedien Wiesbaden, 349-366.

Pethes, Nicolas (2010): Helden, Hunde, Eigenschaften. Figurenkonzepte in der literarischen Narration. In: Leschke, R. / Heidbrink, H. (Hg.): Formen der Figur. Figurenkonzepte in Künsten und Medien. Konstanz, UVK Verlagsgesellschaft, 87-108.

Phillips, Nickie D. (2010): The Dark Knight: Constructing images of good vs. evil in an age of anxiety. In: Deflem, M. (Ed.): Popular culture, crime and social control. Bingley, Emerald Group Publishing Limited, 25-44.

Pineda, Antonio / Jiménez-Varea, Jesús (2023): Popular media, war propaganda and retroactive continuity: The construction of the enemy in Marvel comics (1942–1981). In: Media, War & Conflict, 2023, Vol. 16(4), 599-621.

Reicher, Maria E. (2010): The Ontology of Fictional Characters. In: Eder, J. / Jannidis, F. / Schneider, R. (Eds.): Characters in Fictional Worlds. Understanding Imaginary Beings in Literature, Film, and Other Media. Berlin/New York, De Gruyter, 111-133.

Reinhard, Carrie Lynn D. / Olson, Christopher J. (2021): Superhelden. In: Geimer, A. / Heinze, C. / Winter, R. (Hg.): Handbuch Filmsoziologie. Wiesbaden, Springer VS, 697-712.

Said, Edward W. (1978): Orientalism. New York, Vintage Books/Random House.

Schneider, Birgit (2021): Welche Bilder für welche Welt? Zukunftsvorstellungen in Zeiten des Klimawandels zwischen Kollaps, Techno Fix und Transformation. In: Indes, 2021-12, Vol.9 (4), p.23-38. Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht.

Schwender, Clemens (2006): Medien und Emotionen. Evolutionspsychologische Bausteine einer Medientheorie. Wiesbaden, Deutscher Universitäts-Verlag/GWV Fachverlage GmbH, 2., aktualisiert Auflage.

Schwender, Clemens (2018): Bewegtbildanalyse. In: Peterson, T. / Schwender, C. (Hg.): Die Entschlüsselung der Bilder. Köln, Herbert von Halem Verlag, 87-101.

Sontheimer, Sabrina (2021): Ästhetische Funktionen des Bösen im zeitgenössischen Film. In: Noller, J. (Hg.): Über das Böse. Interdisziplinäre Perspektiven. Band 3. Freiburg/München, Verlag Karl Alber, 171-190.

Strath, Bo (2013): Ideology and Conceptual History. In: Freedon, M. / Sargent Tower, L. / Stears, M. (Eds.): Oxford Handbook of Political Ideologies. Oxford UK, Oxford University Press, 3-19.

Street, John (1997): Politics and popular culture. Cambridge, Polity Press.

Struck, Jens / Kemme, Stefanie (2024): Abweichendes Verhalten und Kriminalisierung im Kontext der Klimabewegung. Ein systematischer Literaturüberblick. In: De Gruyter, MschrKrim 2024; 107(4), 355–372.

Sturm, Georg (2020): Populismus und Klimaschutz. Der Afd-Klimadiskurs. In: Soziologie Magazin, 2-2020, 69-92.

Tareke, Sibuh Gebeyaw (2021): From the End of History to the End of Neo-liberalism: From Fukuyama to Fukuyama. In: African Journal of Political Science and International Relations. Vol. 15(4), October-December 2021, 139-147.

Van Dijk, Teun A. (2013): Ideology and Discourse. In: Freedon, M. / Sargent Tower, L. / Stears, M. (Eds.): Oxford Handbook of Political Ideologies. Oxford UK, Oxford University Press, 175-196.

Venus, Jochen (2010): Die Formen der Figur und die Semiotik des Subjekts. In: Leschke, R. / Heidbrink, H. (Hg.): Formen der Figur. Figurenkonzepte in Künsten und Medien. Konstanz, UVK Verlagsgesellschaft, 375-405.

Vincent, Andrew (1995): Modern Political Ideologies. Oxford/Cambridge, Backwell Publishers, Second Edition.

Weidinger, Martin (2012): Politikwissenschaftliche Filmanalyse. Überlegungen zur Entwicklung eines Theorieansatzes. In: Kreisky, E. / Löffler, M. / Spitaler, G. (Hg.innen): Theoriearbeit in der Politikwissenschaft. Wien, Facultas, 295-306.

White, Jonathan (2023): Ideology, Europe, and the European Union. In: Leader Maynard, J. / Haas Mark L. (Eds.): The Routledge Handbook of Ideology and International Relations. London/New York, Routledge Taylor & Francis, 421-433.

Wodak, Ruth / Krzyzanowski, Michal (2008): Qualitative Discourse Analysis in the Social Sciences. Hampshire/New York, Palgrave Macmillan.

b. Online-Quellen

Fandango (2024): Rotten Tomatoes: Avengers: Endgame. Zugriff: https://www.rottentomatoes.com/m/avengers_endgame [zuletzt geöffnet: 07.03.2024].

Fandango (2024a): Rotten Tomatoes: Avengers: Infinity War. Zugriff: https://www.rottentomatoes.com/m/avengers_infinity_war [zuletzt geöffnet: 07.03.2024].

Fandango (2025): Rotten Tomatoes: Your full list of all upcoming marvel movies — with key details! Zugriff: <https://editorial.rottentomatoes.com/article/full-list-of-all-upcoming-marvel-movies/> [zuletzt geöffnet: 30.04.2025].

IMDb (2025): Box Office Mojo by IMDbPro: Top Lifetime Grosses. Zugriff: https://www.boxofficemojo.com/chart/top_lifetime_gross/?area=XWW [zuletzt geöffnet: 30.04.2025].

Like Stories of Old (2023): The Marvelization of Cinema. In: YouTube. Zugriff: <https://www.youtube.com/watch?v=5tmxfVWDgMM> [zuletzt geöffnet: 12.11.2024].

Marvel (2025): Movies. In: Marvel.com Zugriff: <https://www.marvel.com/movies> [zuletzt geöffnet: 25.07.2025].

Nash Information Services (2024): The Numbers: Avengers: Infinity War (2018). Zugriff: <https://www.the-numbers.com/movie/Avengers-Infinity-War#tab=summary> [zuletzt geöffnet: 07.03.2024]

Nash Information Services (2024a): The Numbers: Avengers: Endgame (2019). Zugriff: [https://www.the-numbers.com/movie/Avengers-Endgame-\(2019\)#tab=summary](https://www.the-numbers.com/movie/Avengers-Endgame-(2019)#tab=summary) [zuletzt geöffnet: 07.03.2024].

Oziewicz, Marek (2017): Speculative Fiction. In: Oxford Research Encyclopedia of Literature. Zugriff: <https://oxfordre-com.uaccess.univie.ac.at/literature/display/10.1093/acrefore/9780190201098.001.0001/acrefore-9780190201098-e-78?rsk=5nDZgo&result=1#acrefore-9780190201098-e-78-div1-2> [zuletzt geöffnet: 13.03.2024].

Ward-Jackson, Guy (2021): The ‘Marvelisation’ of Cinema. In: The Oxford Blue (December 2, 2021). Zugriff: <https://theoxfordblue.co.uk/the-marvelisation-of-cinema/> [zuletzt geöffnet: 12.11.2024].

Watts, Steve (2014): Avengers: Infinity War Announced as 2-Part Film. In: IGN.com (posted Oct 28, 2014; updated May 1, 2017). Zugriff: <https://www.ign.com/articles/2014/10/28/avengers-infinity-war-announced-as-2-part-film> [zuletzt geöffnet: 04.08.2025]

c. Filmverzeichnis

Russo, Anthony; Russo, Joe (R.); Feige, Kevin (P.) (2018): Avengers: Infinity War. USA: Marvel Studios, LLC/Walt Disney Studios. Zugriff: Amazon Prime Video https://www.amazon.de/-/en/gp/video/detail/B07CNTGQ6N/ref=atv_hm_mys_c_uJQOV1_2_2 [zuletzt geöffnet: 04.08.2025].

Russo, Anthony; Russo, Joe (R.); Feige, Kevin (P.) (2019): Avengers: Endgame. USA: Marvel Studios, LLC/Walt Disney Studios. Zugriff: Amazon Prime Video https://www.amazon.de/gp/video/detail/B07QZJ89D/ref=atv_hm_mys_c_uJQOV1_2_1 [zuletzt geöffnet: 04.08.2025].

d. Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Peltzer, Anja / Keppler, Angela (2015): Die Soziologische Film- und Fernsehanalyse. Eine Einführung. Berlin/Boston, De Gruyter Oldenbourg. S. 19.

Abb. 2: Russo, Anthony / Russo, Joe (R.) / Feige, Kevin (P.) (2018): Avengers: Infinity War. Minute 00:43:46. USA, Marvel Studios/Walt Disney Studios. Zugriff: Amazon Prime Video.

Abb. 3: Russo, Anthony / Russo, Joe (R.) / Feige, Kevin (P.) (2018): Avengers: Infinity War. Minute 00:43:34. USA, Marvel Studios/Walt Disney Studios. Zugriff: Amazon Prime Video.

Abb. 4: Russo, Anthony / Russo, Joe (R.) / Feige, Kevin (P.) (2018): Avengers: Infinity War. Minute 00:44:08. USA, Marvel Studios/Walt Disney Studios. Zugriff: Amazon Prime Video.

Abb. 5: Russo, Anthony / Russo, Joe (R.) / Feige, Kevin (P.) (2019): Avengers: Endgame. Minute 02:16:03. USA, Marvel Studios/Walt Disney Studios. Zugriff: Amazon Prime Video.

Abb. 6: Russo, Anthony / Russo, Joe (R.) / Feige, Kevin (P.) (2018): Avengers: Infinity War. Minute 01:47:24. USA, Marvel Studios/Walt Disney Studios. Zugriff: Amazon Prime Video.

Abb. 7: Russo, Anthony / Russo, Joe (R.) / Feige, Kevin (P.) (2018): Avengers: Infinity War. Minute 01:47:30. USA, Marvel Studios/Walt Disney Studios. Zugriff: Amazon Prime Video.

Abb. 8: Russo, Anthony / Russo, Joe (R.) / Feige, Kevin (P.) (2019): Avengers: Endgame. Minute 00:16:36. USA, Marvel Studios/Walt Disney Studios. Zugriff: Amazon Prime Video.

Abb. 9: Scott, Ridley (R.) (2000): Gladiator. Minute 00:02:00. UK/USA, DreamWorks Pictures/Universal Pictures/Scott Free Productions/Red Wagon Entertainment. Zugriff: Amazon Prime Video.

Abb. 10: Russo, Anthony / Russo, Joe (R.) / Feige, Kevin (P.) (2018): Avengers: Infinity War. Minute 00:01:42. USA, Marvel Studios/Walt Disney Studios. Zugriff: Amazon Prime Video.

Abb. 11: Russo, Anthony / Russo, Joe (R.) / Feige, Kevin (P.) (2018): Avengers: Infinity War. Minute 02:16:48. USA, Marvel Studios/Walt Disney Studios. Zugriff: Amazon Prime Video.

Abb. 12: Russo, Anthony / Russo, Joe (R.) / Feige, Kevin (P.) (2019): Avengers: Endgame. Minute 00:16:22. USA, Marvel Studios/Walt Disney Studios. Zugriff: Amazon Prime Video.

Abb. 13: Russo, Anthony / Russo, Joe (R.) / Feige, Kevin (P.) (2019): Avengers: Endgame. Minute 00:16:29. USA, Marvel Studios/Walt Disney Studios. Zugriff: Amazon Prime Video.

Abb. 14: Russo, Anthony / Russo, Joe (R.) / Feige, Kevin (P.) (2019): Avengers: Endgame. Minute 00:17:09. USA, Marvel Studios/Walt Disney Studios. Zugriff: Amazon Prime Video.

Abb. 15: Russo, Anthony / Russo, Joe (R.) / Feige, Kevin (P.) (2019): Avengers: Endgame. Minute 02:09:18. USA, Marvel Studios/Walt Disney Studios. Zugriff: Amazon Prime Video.

Abb. 16: Russo, Anthony / Russo, Joe (R.) / Feige, Kevin (P.) (2019): Avengers: Endgame. Minute 02:09:12. USA, Marvel Studios/Walt Disney Studios. Zugriff: Amazon Prime Video.

Abb. 17: Russo, Anthony / Russo, Joe (R.) / Feige, Kevin (P.) (2018): Avengers: Infinity War. Minute 00:43:23. USA, Marvel Studios/Walt Disney Studios. Zugriff: Amazon Prime Video.

Abb. 18: Russo, Anthony / Russo, Joe (R.) / Feige, Kevin (P.) (2018): Avengers: Infinity War. Minute 02:17:25. USA, Marvel Studios/Walt Disney Studios. Zugriff: Amazon Prime Video.

Abb. 19: Russo, Anthony / Russo, Joe (R.) / Feige, Kevin (P.) (2019): Avengers: Endgame. Minute 00:17:13. USA, Marvel Studios/Walt Disney Studios. Zugriff: Amazon Prime Video.

Anhang

A. Abkürzungen

CS	Cultural Studies
EG	Avengers: Endgame (Russo/Feige 2019)
EH	Einheit (eines Films im Filmprotokoll)
FFA	Film- und Fernsehanalyse (nach Peltzer/Keppler)
IW	Avengers: Infinity War (Russo/Feige 2018)
MKU	Marvel-Kinouniversum (engl. Original: Marvel Cinematic Universe)
SH	Superheld:in(nen)
SQ	Sequenz (bzw. Einstellung eines Films)
SZ	Szene eines Films

B. Film- & Einstellungsprotokolle

Die Protokolle der vorliegenden Arbeit sind per Link einsehbar, auch in Zukunft.

- **Filmprotokolle:**

<https://docs.google.com/spreadsheets/d/10xMd-VUkJuXr8zyUIRhoCDVBsGtY3iyLHRod4e5T94w/edit?usp=sharing>

Beispiel für das Filmprotokoll:

A	B	C	D	E	F	G
EINHEIT 1.1: Intro – Th & L vs T	EINHEIT 1.2: Rekrutierung von DS & TS	EINHEIT 1.3: Kampf in NYC – Av. Vs Ts & HL	EINHEIT 1.4: GoG treffen Thor	EINHEIT 1.5: Angriff auf Vision & Wanda	EINHEIT 1.6: Aufeinandertreffen Thanos & Gamora	EINHEIT 1.7: ...
1.1.1 Intro Signatur: Beschuss auf asgardisches Raumschiff (00:00-00:01:06)	1.2.1 BB warnt DS in NYC vor T (0:11:17)	1.3.1 Hören Geräusche von Draußen, betreten Straße (0:18:13)	1.4.1 GoG Regen durch Weltraum & finden zerstörtes F (0:29:28)	1.5.1 V & W in Schottland: sprechen über ihre Beziehung (0:37:31)	1.6.1 Rückblick auf G's Vergangenheit: erstes Treffen mit Avengers (0:44:25)	1.7.1 Avengers (0:55:36)
1.1.2 Monolog T & EM (0:02:50)	1.2.2 Thesequenz (0:11:27)	1.3.2 P schließt sich dem Kampf an (0:18:58)	1.4.2 Begrüßten Th & wecken ihn auf (0:30:49)	1.5.2 Werden auf Nachrichten von Kampf in NYC aufmerksam (0:38:00)	1.6.2 Zurück im Jetzt: G bittet PG sie zu töten, falls T sie (0:47:06)	1.7.2 Begrüßung (0:56:26)
1.1.3 T verlangt Stein von L, mit Th als Geisel (0:04:14)	1.2.3 TS & PP unterhalten sich (0:12:49)	1.3.3 Aufeinandertreffen Av. mit HUEM (0:20:51)	1.4.3 G erklärt Ts Mission & ihre Beziehung zu ihm; sd (0:35:47)	1.5.3 Werden von HL angegriffen; Kampf (0:40:34)	1.6.3 GoG kommen auf Planeten Knowhere an; entdecken (0:45:19)	1.7.3 Spreche (0:58:31)
1.1.4 Kampf (0:06:09)	1.2.4 DS & BB erscheinen, um TS zu rekrutieren (0:13:11)	1.3.4 Kampf zw. Av und HL: DS wird wegen Stein entführt (0:13:11)		1.5.4 SR, NR & ST tauchen auf und kämpfen gegen HL (0:41:42)	1.6.4 T entdeckt sie; Kampf zw. G & T; sie entführt ihn (0:50:50)	1.7.4 Wahand (0:59:36)
1.1.5 T bekommt Stein, L versucht T zu überlisten, wird (0:14:06)	1.2.5 Erklärung Infinity Stones (0:14:06)	1.3.5 P & TS erreichen Raumschiff & dringen separat ein (0:26:51)		1.5.5 SR, NR & ST nehmen W+V mit auf ihr Schiff (0:42:20)	1.6.5 echter T taucht auf; entführt G (0:54:04)	
1.1.6 T & HL verschwinden; Schiff explodiert (0:10:16)	1.2.6 Erklärung T & Av (0:16:52)	1.3.6 BB findet Handy & ruft SR an (0:27:25)				

- **Einstellungsprotokolle der analysierten Schlüsselszenen:**

<https://docs.google.com/spreadsheets/d/1bz9c15bkeWslKNVEY0G0EZBJvjVj-ZCeeMroUCAI7d0/edit?usp=sharing>

Beispiel für das Einstellungsprotokoll:

A	B	C	D	E	F	G	H
Nr.	Zeitangabe	Kurzbeschreibung Inhalt	Bildinhalt	Kamerahandlungen (Perspektive)	Figurenrede	Geräusche, Musik	Außerfilmische Konnotationen
1.1.1.-	bis 00:01:05	Vorherige Szene: Intro Signatur; Beschuss eines asgardischen Raumschiffs					
1.1.2.1.	bis 00:01:10	Rede Ebony Maw (EM)	verletzter Mann liegt am Boden auf Normal, Halbnah, Stand		EM: "Here me, and rejoice."	leise, dramatische Musik; Feuerknistern	
2	-32		von rechts kommen Beine ins Bild Normal, Nah, Fahrt (folgt Schritten)		EM: You've had the	leise, dram. Musik; Feuerknistern; Schritte	
3	-39		EM kommt ganz ins Bild, Fingersp FP, Halbnah, Fahrt (nach oben)		EM: The universal scales tip toward	leise, dram. Musik; Feuerknistern; Schritte	
4	-42		versch. Figuren stehen mit Rücken leichte FP, Totale, Stand/Fahrt		EM: Smile. (Verletzter stöhnt)	leise, dram. Musik; Feuerknistern	
5	-48		EM geht durch Raum während er: FP, Nah, Schwenk		EM: For even in death you have been	leise, dram. Musik; Feuerknistern	
6 bis 00:02:00			L beobachtet erst EM, blickt dann Normal, Groß, Schwenk			Musik schwillt an	
7	-18	Rede Thanos (T)	T steht mit Rücken zur Kamera; w leichte FP, Halbtotale, Handcam		T: I know what it's like to lose. To	leise, dram. Musik; Feuerknistern	
8	-29		T hebt verletzten Th am Kragen auf Normal, Amerik., Stand		(Th stöhnt) T: It's frightening. Turns	leise, dram. Musik; Feuerknistern	
9	-36		Schwenk zu Ls Gesicht Normal, Groß, Schwenk (auf L)		T: But I ask you, to what end? Dre: bedrohliche Musik wird stärker (bei Fokus auf T)		
10	-40		L steht umzingelt von HL VP, Totale, Stand		T: Desteiny arrives all the same.	leise, dram. Musik; Feuerknistern	
11	-50		T geht auf L zu; ballt Faust FP (zuerst leicht, dann am Ende s		T: And now it is here. Or should I s	Musik schwillt an; Surren von Infinity Stones	
1.1.3.-	ab 00:02:51	Nächste Szene: T verlangt Stein von L, mit Th als Geisel					

Anmerkungen zu den Protokollen:

- Die **analysierten Schlüsselszenen** sind im Filmprotokoll gelb hervorgehoben.
- Die **Nummerierung** zeigt Film, Einheit/Kapitel, Szene, Sequenz/Einstellung an: z.B. SQ 1.5.3.2. ist die 2. Sequenz der 3. Szene des 5. Kapitels des 1. Films (IW); SZ 2.3.7. ist die 7. Szene des 3. Kapitels des 2. Films (EG). EH 2.1. ist das 1. Kapitel/die 1. inhaltliche Einheit des 2. Films.
- Filminterne **Ortsnamen & Jahreszahlen** sind kursiv geschrieben.
- **Figuren** werden i.d.R. abgekürzt: Avengers als Gruppe (Av), Ancient One (AO), Bruce Banner/Hulk (BB), Captain Marvel (CM), Clint Barton (CB), Dr. Strange (DS), Ebony Maw (EM), Gamora (G), Guardians of the Galaxy als Gruppe (GoG), James Buchanan „Bucky“ Barnes/Winter Soldier (WS), James Rhodes/War Machine (JR), Loki (L), Natasha Romanoff/Black Widow (NR), Nebula (N), Pepper Potts (PP), Peter Parker/Spider Man (P), Peter Quill/Star-Lord (PQ), Rocket (R), Samuel Thomas/The Falcon (ST), T'Challa Uduku/Black Panther (TC), Scott Lang/Ant Man (SL), Thanos (T), Thanos' Handlanger:innen (HL), Thor (Th), Tony Stark/Iron Man (TS), Steve Rogers/Captain America (SR), Valkyrie (Va), Vision (V), Wanda/Scarlet Witch (W)

C. Zusammenfassung des Filminhalts

Avengers: Infinity War (Russo/Feige 2018) zeigt den Kampf um die sogenannten Infinity Stones, die der:m Träger:in uneingeschränkte Macht über Raum, Zeit, Materie und Wahrnehmung verleihen. Während sich die sechs Steine zu Beginn noch im Besitz einzelner Held:innen (den Avengers und Guardians of the Galaxy) befinden, gelangen sie in der ersten Hälfte des Films aufgrund unterschiedlicher Umstände und Kämpfe in den Besitz des Antagonisten Thanos bzw. dessen Handlanger. Thanos plant mittels der Kraft der Steine die Hälfte allen Lebens im Universum auszulöschen, um die „Balance im Universum“ wiederherzustellen. Ziel der Superheld:innen ist es, ihn aufzuhalten (siehe Filmprotokoll EH 1.1. bis 1.9.).

Während einer Schlacht in der zweiten Hälfte des Films, die sich sowohl auf der Erde als auch auf dem zerstörten Heimatplaneten Thanos' (*Titan*) abspielt (siehe EH 1.10. bis 1.12.), gelingt es Thanos, seinen Plan umzusetzen: Er bekommt den letzten Infinity Stone und mit dem Schnippen eines Fingers verschwindet die Hälfte aller Lebewesen im Universum – darunter auch einige Hauptfiguren. Die überlebenden Held:innen bleiben verzweifelt zurück und Thanos setzt sich auf einem unbewohnten Planeten (*The Garden*) zur Ruhe (siehe EH 1.13. bis 1.14.).

Avengers: Endgame (Russo/Feige 2019) schließt direkt an die Ereignisse von *Avengers: Infinity War* (Russo/Feige 2018) an. Die verbliebenen Held:innen versammeln sich und finden den geschwächten Thanos in einer Hütte auf dem Planeten *The Garden*, wo sie ihn verhören und schließlich töten, jedoch ohne die Geschehnisse aus IW rückgängig machen zu können (siehe EH 2.1. bis 2.3.).

Fünf Jahre später treffen die Avengers wieder aufeinander und beschließen, die verschwundenen Menschen zurückzuholen und Thanos (aus der Vergangenheit) ein für alle Mal zu besiegen. Sie planen eine Zeitreise-Mission (siehe EH 2.5. bis 2.8.), um wieder an die Infinity Stones zu gelangen. Nicht ohne ungeplante Zwischenfälle und Komplote durch Thanos und dessen Handlanger, können sie die Mission erfolgreich durchführen und nun selbst mit dem Schnippen eines Fingers wieder alle zuvor verschwundenen Lebewesen zurückholen (siehe EH 2.9. bis 2.12.).

Im letzten Drittel des Films kommt es zur finalen Schlacht der Superheld:innen und ihrer Verbündeten gegen Thanos und dessen Armee, die damit endet, dass Thanos besiegt wird. Tony Stark/Iron Man nutzt die Macht der Infinity Stones, um Thanos und seine Anhänger:innen verschwinden zu lassen (siehe EH 2.13. bis 2.14.). Geschwächt durch diesen Einsatz stirbt Tony Stark und der Film endet mit seinem Begräbnis, bei dem alle Protagonist:innen noch einmal aufeinandertreffen (siehe EH 2.15.).