



universität
wien

MAGISTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Magisterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Die scheinbar emanzipierte Frau“
Weibliche Sidekicks in Marvel-Filmen

Verfasst von / submitted by

Valerie Gaber, BA Bakk. Phil.

angestrebter akademischer Grad /

in partial fulfilment of the requirements for the degree of

Magistra der Philosophie (Mag. Phil.)

Wien, 2018 / Vienna 2018

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

066/ 841

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Magisterstudium Publizistik- und
Kommunikationswissenschaft

Betreut von / Supervisor:

Univ.-Prof. Dr. Wolfgang Duchkowitsch

Eidesstattliche Erklärung

Ich erkläre hiermit an Eides statt, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig und ohne Benutzung anderer als der angegebenen Hilfsmittel angefertigt habe. Die aus fremden Quellen direkt oder indirekt übernommenen Gedanken sind als solche kenntlich gemacht. Die Arbeit wurde bisher in gleicher oder ähnlicher Form keiner anderen Prüfungsbehörde vorgelegt und auch noch nicht veröffentlicht.

Wien, Oktober 2018

Valerie Gaber, BA Bakk. phil.

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	4
Theoretische Herleitung	6
<i>Gender Studies</i>	6
<i>(Feministische) Filmtheorie</i>	11
<i>Cultural Studies</i>	13
<i>Stereotype</i>	15
<i>Exkurs: Vorurteil</i>	20
<i>Stereotype im Film</i>	22
<i>Exkurs: Filmgattungen</i>	27
Forschungsfrage & Methode	29
Analyse	32
<i>Iron Man – Inhalt</i>	32
<i>Iron Man – Pepper Potts Plot</i>	33
<i>Iron Man – Pepper Potts entscheidende Szenen</i>	39
<i>Iron Man – Zusammenfassung</i>	45
<i>Thor – Inhalt</i>	46
<i>Thor – Jane Fosters Plot</i>	47
<i>Thor – Jane Fosters entscheidende Szenen</i>	56
<i>Thor – Zusammenfassung</i>	66
<i>Spiderman Homecoming – Inhalt</i>	68
<i>Spiderman Homecoming – Liz Allans Plot</i>	69
<i>Spiderman Homecoming – Liz Allans entscheidende Szenen</i>	72
<i>Spiderman Homecoming – Zusammenfassung</i>	80
<i>Black Panther – Inhalt</i>	83
<i>Black Panther – Nakias Plot</i>	84
<i>Black Panther – Nakias entscheidende Szenen</i>	91
<i>Black Panther – Zusammenfassung</i>	97
Ergebnisse & Ausblick	99
<i>Vergleichende Analyse</i>	99
<i>Ausblick</i>	108
Bibliographie	110
Abstract	117
<i>Deutsch</i>	117
<i>Englisch</i>	118
Lebenslauf	119

Einleitung

In Zeiten, in denen Filme wie „Frozen“ oder „Wonder Woman“ für ihre starken, weiblichen Hauptrollen gelobt werden, als würden sie ein neues Kapitel für weibliche Rollen im Film aufschlagen, bleibt dennoch die Frage offen, ob tatsächlich eine neue Darstellung des weiblichen Geschlechts erfolgt (vgl. Kurier, 15.07.2017/ Der Standard, 20.06.2017).

Die Untersuchung von zwei Fernsehserien -, „The Mentalist“ und „Castle“ - mit einem Ermittlerteam, welches aus einem Mann und einer Frau besteht, zeigte, dass, obwohl beide Frauen als tough, sehr kompetente und fähige Agentinnen etabliert werden, im Zusammenspiel mit ihrem männlichen Part doch stets eine passive, weniger erfolgreiche Rolle einnehmen (vgl. Gaber, Bachelorarbeit SoSe 2016).

Daraus ergibt sich das weitere Forschungsinteresse, wie solche Begleiterinnen in Blockbuster Filmen dargestellt und eingesetzt werden. Denn Foucault schreibt, dass Mainstream-Medien populäres Wissen vermitteln und sich die Wahrheit dieses Wissens aus Regeln, die die Wahrheit von der Lüge unterscheiden, zusammensetzt. Dieses Wissen ist zudem mit Macht ausgestattet (vgl. Foucault, 1978: 53). Weiter definiert Foucault den Diskurs als eine institutionalisierte Weise des Sprechens, welche gleichzeitig das Objekt hervorbringt, über welches gesprochen wird (vgl. Foucault, 1981). So kommt es jedoch nicht unbedingt zu einer Vervielfältigung der Themen, sondern zu einer Vielfalt des Wissens über ganz bestimmte Dinge. Dadurch entsteht schließlich auch kein breiter ausgelegtes Bild von Weiblichkeit und Männlichkeit, sondern im Gegenteil eine Verdichtung der Stereotype.

Diskurs meint dabei nicht nur den Akt des Sprechens, sondern inkludiert auch Bilder und andere Zeichensysteme. Geertz (2005) beschreibt es so, dass Menschen innerhalb eines Netzes leben, welches Kultur genannt wird. In diesem Netz identifizieren sie sich selbst als Subjekte, da sie sich von einer Alterität unterscheiden können. Dieser Prozess erfolgt durch Medien, wobei ein Medium alles sein kann, was von einem Subjekt zu eben diesem Zweck verwendet wird. Ein Diskurs über Geschlecht kann demnach auch in Filmen geführt werden, es wird dabei nicht nur in ihm

wiedergegeben, sondern verhandelt, und die dort entstehenden Bilder können auf die Realität zurückwirken und diese verändern.

Damit ist die Untersuchung von Geschlecht und Geschlechterrollen in populären Filmen nach wie vor ein wichtiges Thema, da eine vollkommene Gleichberechtigung noch nicht erreicht wurde. Nach wie vor existiert ein Machtgefälle zwischen den Geschlechtern - in der Realität, wie im Film.

Um das Thema einzugrenzen, sollen nur folgende Filme von Marvel untersucht werden, nämlich: „Iron Man“, „Thor“, „Spiderman Homecoming“ und „Black Panther“. Mit Iron Man wird der allererste Film des mittlerweile etablierten Marvel-Universums untersucht. Der Film also, der richtungsweisend wurde und den Grundstein für alles Kommende legte. Thor bringt Fantasy Elemente und nordische Götter mit in die Geschichte und damit auch ein Machtgefälle zwischen Gott und Mensch. Beide Filme drehen sich um erwachsene Figuren, somit deckt Spiderman den Bereich der Jugendlichen ab, da der Protagonist erst 15 Jahre alt ist. Mit Black Panther kann der Aspekt der kulturellen Unterschiede und die Behandlung des Themas bei einem rein afro-amerikanischen Cast und afrikanischem Setting untersucht werden, sodass auch die Ethnizität als Aspekt in die Überlegung mit einbezogen werden kann. In dieser Arbeit liegt der Fokus auf den Begleiterinnen der Superhelden, also den Frauen, welche direkt an der Seite des Helden auftauchen und meist auch das Objekt der Liebe des Protagonisten darstellen.

Die Filme sind weltweit bekannt und auf allen gängigen Formaten wie DVD, Blu-ray und Onlineplattformen, anzusehen. Damit erreichen die ausgesuchten Filme und ihre dort getroffenen Aussagen eine Vielzahl an Menschen und bilden bestimmte Ansichten mit aus - auch Geschlechterrollen und Stereotype.

Theoretische Herleitung

Für diese Arbeit bilden die Gender Studies die Grundlage, vor allen Dingen die Theorien, die sich mit dem (De-)Konstruktivismus auseinandersetzen und darauf aufbauen. Schlagworte wie „doing gender“ und „Technologie des Geschlechts“ spielen dabei eine Rolle, genauso wie die Theorien über Körperpraktiken, die Foucault und Goffman als Ausgangspunkt haben.

Weiter stützt sich diese Arbeit auf die feministische Filmtheorie, mit den Fragen danach, wer Filme produziert und für welche Zielgruppe, wer diese rezipiert, welcher Blickpunkt eingenommen wird und welche Machtstrukturen dadurch aufgebaut werden.

Als dritter theoretischer Schwerpunkt spielen die Cultural Studies eine Rolle. Hier liegt der Fokus auf den Überlegungen zu Bedeutungs- und Identitätskonstruktion.

Zuletzt werden Theorien zu Stereotypen und deren Erforschung hinzugezogen, um den theoretischen Rahmen für die kommende Untersuchung zu bilden. Im Folgenden werden diese theoretischen Schwerpunkte näher beleuchtet.

Gender Studies

Nachdem die Gender Studies in den 60er Jahren ihren Anfang nahmen, indem sich WissenschaftlerInnen aus anderen Disziplinen mit kommunikationswissenschaftlichen Fragen beschäftigten, fand in den 80er Jahren eine Weiterentwicklung statt. Denn nun wurde die Geschlechterforschung auch von KommunikationswissenschaftlerInnen betrieben. Erst in den 90er Jahren entwickelte sich die Geschlechterforschung zu einer eigenständigen Teildisziplin. Im Allgemeinen fasst man diese drei Phasen unter den Begriffen „Gleichheitsansatz“, „Differenzansatz“ und „Konstruktivismus“ zusammen (vgl. Dorer, 2002: 22 f.). Für die kommende Untersuchung ist allerdings lediglich der Konstruktivismus von Bedeutung.

Geschlecht wird in dieser Phase als nicht mehr von der Natur gegeben angesehen, sondern als konstruiert. Denn die Natur sei erst dann wahrnehmbar, wenn sie kulturell gedeutet wurde, so Gildemeister. Weiter sagt sie, dass Genitalien nicht das Geschlecht

bestimmen, sondern ebenfalls mit einer Bedeutung, die Geschlechtszeichen auf die Genitalien projizieren, aufgeladen würden (vgl. Gildemeister, 2008: 171).

„Das bedeutet, dass nun davon ausgegangen wird, dass der Geschlechterdualismus ein Ergebnis sozialer und historischer Prozesse darstellt und die Geschlechterdifferenz somit ein soziokulturelles Konstrukt und nicht ein Effekt eines natürlichen Unterschieds ist.“ (Dorer/ Klaus, 2008: 94)

Geschlecht als Konstruktion führt zum „doing gender“, welches Geschlecht, dessen Identität und Zugehörigkeit, als einen andauernden, sich im Wechsel befindlichen Prozess versteht.

Butler (1991) beschreibt das Frausein und Mannsein als eine „kulturelle Performanz und Inszenierung“ (9). Diese findet immer dann statt, wenn sich mindestens zwei Menschen miteinander auseinandersetzen. Denn die Individuen hätten den Drang, eine kategoriale und individuelle Identifikation vorzunehmen, die in diesem Moment eine Geschlechterzugehörigkeit innerhalb eines interaktiven Prozesses erschaffen kann, der auch Veränderungen zulässt.

Zu dieser Theorie gehört ebenfalls die Entwicklung der Unterscheidung von „sex“, „sex-category“ und „gender“ (vgl. West/ Zimmerman, 1987: 127 ff.). „Sex“ meint das biologische Geschlecht, während sich „gender“ auf das bezieht, was sich innerhalb einer Interaktion durch bestimmtes Verhalten ergibt. „Sex-category“ beschreibt eine soziale Zuordnung zu einem Geschlecht, weil eine Zugehörigkeit zu einer Kategorie gefordert wird. Diese muss aber nicht mit dem körperlichen Geschlecht übereinstimmen und kann sich im Verlauf des Lebens wandeln.

Geschlecht wird hierbei als Herrschafts- und Unterdrückungskategorie verstanden, wobei sich die feministische Forschung selbst nie ganz dem Vorwurf erwehren konnte, selbst die Festschreibungen von Weiblichkeit und Männlichkeit fortzuführen, anstatt an einer Multidimensionalität des Geschlechts zu arbeiten, wie es Mary Hawkesworth vorschlägt (vgl. Ernst, 2002: 33 f.). So sollte zwischen diesen Kategorien unterschieden werden, um das Geschlecht besser fassen zu können:

Geschlechteridentitäten: Ein Verständnis der Personen von sich selbst als geschlechtliches Wesen. Dieses muss die hierarchischen und binären Deutungsmuster nicht vollkommen widerspiegeln, muss aber allein als behördliche Existenz vorhanden sein (ebd.: 34).

Geschlechterpraxen: Meint nicht nur sexuelle Praktiken, sondern alle sozialen Praxen und Interaktionsmuster, wie durch Medizin, staatliche Behörden, Eltern, Bekannte, Fremde und das Selbst initiiert. Diese Deutungen, die angestellt werden, müssen nicht immer übereinstimmen und können sich im Laufe des Lebens verändern (vgl. Ernst, 2002: 34).

Geschlechterstrukturen: Fassen die sozialen Institutionen, die Geschlechterverhältnisse regeln - nicht nur Gesetze, sondern auch Traditionen, Familienformen und andere kulturelle Produktionen, die das Leben der Personen in vorgegebene Bahnen leiten - zusammen. Sie werden auch durch historische und lokale Partikularitäten gekennzeichnet und determinieren den Einzelnen nie vollständig (ebd.: 34).

Geschlecht als soziale Konstruktion: Geschlecht wird nicht als metaphysisch vorgegebene menschliche Differenz verstanden, sondern als durch Mythen, Schöpfungsgeschichten, Literatur etc. entstandene Kategorie, die als soziokulturell situierte Produktion untersucht wird. Ein Lokalisierungsprozess findet statt, wodurch das Geschlecht von seiner Rolle als universelle Grundlage für soziale Organisation enthoben wird. Somit kann sie als soziale Deutung neben anderen untersucht werden. Auf eine essentielle, biologische Geschlechterkategorie wird verzichtet. Geschlecht wird nicht mehr in soziale, biologische und kulturelle Kategorien unterteilt, dadurch werden alle Aspekte dem Diskurs und der Untersuchung zugänglich (ebd.: 35).

Diese Kategorien sind instabil und veränderlich, sie verstärken sich zudem wechselseitig (ebd.: 37).

Der Körper wird innerhalb des Diskurses immer wichtiger, denn nun muss auch dieser soziokulturell gedeutet gedacht werden, denn auch der Körper existiert nicht außerhalb von Interpretation (ebd.: 36). Dabei ist Körperpraxis, also körperliches Tun, ein soziologisches und kulturelles Phänomen, welches soziologisch betrachtet werden kann und muss. Der Körper ist nun mehr nicht als biologische Entität zu verstehen, sondern als Etwas, das auf eine Sozialität bezogen ist (vgl. Hubrich, 2013: 11). Auch die Praktiken des Körpers sind nur unter Berücksichtigung des Sozialen zu verstehen (vgl. Gugutzer, 2010: 5). So ist das körperliche Individuum sowohl Objekt als auch Subjekt seiner Geschichte, da die Körperpraxis gerade die Möglichkeitsbedingung sozialer Entwicklung darstellt (ebd.: 28).

Wie andere Aspekte des Lebens sind auch Körpertechniken zu verstehen „als körperliche Präsentation des Selbst“ (Hubrich, 2013: 69), historisch, durch Tradition und soziales Umfeld gewachsen (vgl. Mauss, 2010: 205). Wobei hier eine Abschwächung des Determinismus vorgenommen werden muss, denn durchaus sind Geschlecht und Körper im kulturellen Kontext vorgegeben, aber sie werden durch die Mitwirkung des Individuums selbst ausgebildet und vollzogen (vgl. Gebauer/ Wulf, 1998: 35). So ist der Mensch nicht nur Produkt der Umstände, sondern kann diese auch verändern (vgl. Marx, 1969: 5/ Bourdieu, 2001: 175). Wobei Marx (1970: 226) diese Möglichkeiten wiederum einschränkt, indem er die Freiwilligkeit dieser Handlung zurücknimmt und feststellt, dass Menschen nicht frei wählen würden, sondern lediglich in den vorgefundenen und überlieferten Umständen agieren könnten.

In der Forschung entsteht durch die Opposition von Subjektivismus und Objektivismus ein Dualismus zwischen Individuum und Gesellschaft, welcher wiederum unterstellt, dass diese beiden sich gegenüberstehen würden, obwohl sich Individuum und Gesellschaft gegenseitig bedingen (vgl. Schwingel, 2009: 42). In der neueren Forschung entwickelten sich schließlich zwei Seiten, die sich mit dem Körper auseinandersetzten. Zunächst diese, die sich an Foucault orientiert und den Körper als Produkt der Sozialität ansieht, mit dem Fokus auf Körperformung und Wirkung von Körperdiskursen. Die andere Seite entwickelte sich in Anlehnung an Goffmans Theorien. Hierbei wird der Körper als Produzent von Gesellschaft untersucht (vgl. Steuerwald, 2010: 15).

Butler äußert sich ebenfalls zum Körper. Auch sie nimmt die Position ein, dass dieser einem Prozess unterworfen wird. Einer Norm nämlich, die erzwungenermaßen wiederholt werden würde, sodass Handeln stets auch als körperliche Dimension wirksam, und somit Geschlecht körperlich präsent, wird. Dazu nimmt sie eine ähnliche Position ein, wie Marx. Denn auch Butler spricht davon, dass diese Geschlechterkörper und -identitäten entlang der vorgegebenen Strukturen gelebt werden müssten, wobei es möglich sei, mehr oder weniger frei diese Muster zu überschreiten und zu definieren (vgl. Ernst, 2002: 36 f.).

„Die Konstruktion von Geschlecht ist Produkt und Prozess von Repräsentation und Selbstrepräsentation.“ (Lauretis, 1996: 68)

Teresa de Lauretis (1996: 68) entwickelt mit dem Begriff „Technologie des Geschlechts“ ein Konzept kultureller Prozesse, die in einem interaktiven

Zusammenhang zwischen Repräsentation und Konstruktion, sowie der individuellen Dimension, Geschlecht entwickeln. Auch sie nimmt die Position ein, dass Geschlecht keine natürliche Eigenschaft des Körpers sein könne, sondern dieses eben als Produkt von kulturellen, sozialen und medialen Prozessen und Repräsentationen zu verstehen sein müsse. Sie meint aber auch, dass „doing gender“ die Möglichkeit eröffnen würde, Geschlecht auf vielfältige Art und Weise zu bilden und auf unterschiedlichen Ebenen Geschlechterkonzepte bereitzustellen.

In dem Augenblick, in dem Bilder und Handlungsräume akzeptiert und anerkannt werden, würde sich, nach Butler (1995: 167), nun ein Spielraum eröffnen, der die Chance bereithielte, eine Umdeutung vorzunehmen. Also, vorhandene Vorstellung und Zeichen umzukehren oder zu verschieben. Geschlechteridentitäten seien zudem ein Wiederholen, Zitieren und Reinszenieren von Normen. Sie lehnt die Vorstellung ab, es könnte eine essentialistische Vorstellung von Identität geben, stattdessen vertritt Butler die Meinung, dass Geschlechterdifferenzen durch performative Praktiken entstünden.

„Hinter den Äußerungen der Geschlechtsidentität (gender) liegt keine geschlechtlich bestimmte Identität (gender identity). Vielmehr wird diese Identität gerade performativ durch diese >Äußerungen< konstituiert, die angeblich ihre Resultate sind.“ (Butler, 1991: 49)

Sie lehnt ebenfalls eine konstruktivistische Haltung im Sinne einer freien Entfaltung ab. Ein Geschlecht anzunehmen, sei kein individueller Akt, sondern ein gewaltsames Mittel im sozialen Diskurs. Diese These erläutert Butler (1995: 306) am Wort „Mädchen“: Die Beschreibung eines Kindes mit diesem Wort setzt bereits einen Prozess in Gang, der die sich entwickelnde Person automatisch dazu zwingt, Normen zu zitieren, um sich in sozialen Strukturen integrieren zu können und lebensfähig zu sein. Dass aus dem Kind überhaupt eine Person werden könnte, hinge ebenfalls davon ab. Hinzuzufügen ist, dass jede sprachliche Kategorisierung eines Kindes einen solchen Effekt erzielt.

Sarah Fenstermaker und Candace West fügen den Überlegungen neben Geschlecht auch Klasse und ethnische Zugehörigkeit hinzu, die in den bereits genannten Prozessen entstehen. Wodurch die Mechanismen untersucht werden müssen, welche zu den bestehenden Ungleichheiten führen. All diese Kategorien sind nicht als konstante Größen zu verstehen, sondern durch und durch variabel (vgl. Ernst, 2002: 42 ff.). Denn geschlechtliche Differenzierung wird von Personen im sozialen Zusammenhang

festgelegt, eingeübt und verändert, es handelt sich dabei also um „konventionelle Unterscheidungen“ (Trettin, 1994: 223).

Ang und Hermes (1994: 69 ff.) bieten mit ihrem Identitätskonzept einen weiteren Blick auf die Geschlechterdefinition, -konstruktion und -positionierung. Die Geschlechterdefinition sehen sie im gesellschaftlichen Diskurs ablaufend, während die Positionierung durch die Medien vollbracht wird. Nämlich durch die in Medientexten angebotenen Positionen, die aber von RezipientInnen nicht automatisch übernommen werden, sondern erst in einem Prozess verarbeitet werden müssen, an dessen Ende eine Übereinkunft, Ablehnung oder weitere Befragung des Textes stattfinden kann. Die Geschlechteridentifikation schließlich läuft nicht bewusst oder rational ab, sondern als Positionierung, die irgendwie Sinn macht und relative Macht verspricht (ebd.: 123). Medienbotschaften sind daher wichtig für die Konstruktion individueller und kollektiver Identitäten. Die Fantasie als Teil des Imaginären kann dabei Auswirkungen auf die Realität haben, in welchem Ausmaß aber Konsequenzen folgen, muss stets im Detail untersucht werden (vgl. Ernst, 2002: 73 f.).

„Medien liefern wichtige Bausteine zur eigenen Identitätskonstruktion und zur eigenen Positionierung innerhalb des Systems der Zweigeschlechtlichkeit.“ (Dorer, 2002b: 74).

Nur weil die Medien allgegenwärtig sind, kann nicht draus geschlossen werden, dass sie den gesamten diskursiven Prozess erfassen, daher ist es wichtig, sich den Umgang mit ihnen, für diese Arbeit mit Film, näher anzusehen.

(Feministische) Filmtheorie

Am Ende des 19. Jahrhunderts veränderte sich im Zuge der Industrialisierung das Zuhause und wurde zu einem Ort des Konsums. Die Frau übernahm die Rolle dieses zu verwalten, doch gleichzeitig publizierten die Medien ein Bild der Frau, das sie in eine untergeordnete Rolle drängte und diesen Eindruck festigte. In den 60er und 70er Jahren wurde die Frau als Objekt der Werbung untersucht, die Ergebnisse waren ernüchternd, denn sie zeigten, dass die Frau trivialisiert und stereotyp abgebildet wurde (vgl. Hipfl, 2002: 192 f.).

Van Zoonen (1991) warf die Frage auf, was denn eigentlich real sei, und stellte damit die Gegenbewegung zur stereotypen Darstellung von Frauen in Medien ebenfalls in Frage. Denn verhielte sich doch jede Frau in derselben Situation anders. Damit gelangt

Van Zoonen zu dem Ergebnis, dass Realität und ihre Darstellung immer davon abhängig sei, wer reden dürfe und wessen Meinung dabei vertreten würde.

Charlotte Brundson argumentiert ähnlich, dass jede Forderung nach realistischer Darstellung auch gleichzeitig bedeute, die eigene Sicht auf die Dinge darzustellen (vgl. Brundson, 1988: 149 zit. nach Van Zoonen, 1991: 42).

Zusammen mit Konzepten der Psychoanalyse, der Semiotik und des Poststrukturalismus versuchte die Filmtheorie die Frage zu beantworten, inwieweit Medien an der Konstruktion von Geschlecht, durch Repräsentation und durch die verwendete Technik, mitwirken (vgl. Hipfl, 2002: 194).

In „Visuelle Lust und narratives Kino“ stellt Mulvey (1980) die These auf, das Kino sei ein Produkt des patriarchalen Unbewussten, geprägt durch die herrschende Ordnung. Ihrer Meinung nach wurden Filme für ein männliches Publikum gemacht und versuchten daher, das männliche Unbewusste zu befriedigen. Die Kamera lenke dabei den Blick des Publikums und fokussiere bestimmte Dinge, nämlich einem männlichen Blick entsprechend. Dieser ist aktiv, begehrend und kontrollierend. Die Frau dagegen nimmt die passive Rolle ein. Sie wird unter diesem Blick zu einem Objekt. Mulvey behauptet schließlich, dass es keine weibliche Subjektivität im Hollywoodkino gäbe (vgl. Mulvey, 1980: 44). Dem liegt die Annahme zugrunde, dass der Sehende eine Machtposition auf das Objekt, welches angesehen wird, ausübt. Im Film ist es der Protagonist, mit dem sich das Publikum identifiziert und dessen Blick übernommen wird. Die männliche Hauptperson übt Macht auf die Frau aus, die betrachtet wird. Denn unter diesem Blick, dem Blick, den das Publikum teilt und damit ein Omnipotenz Gefühl entstehen lässt, wird sie zum Objekt.

Kaplan führt diesen Ansatz weiter und bestätigt durch ihre Untersuchungen, dass der Blick im Hollywoodkino männlich, allerdings nicht abhängig vom Geschlecht des Protagonisten ist. Denn auch weibliche Figuren wären in der Lage, aktiv zu sehen, doch nähmen sie dadurch eine männliche Rolle ein, der sich die weibliche, und damit passive Rolle, unterordnen müsse. Hierdurch bliebe die Geschlechterdifferenz statisch bestehen und würde sich nicht aufheben (vgl. Kaplan, 1984: 52 f.).

Doane folgt Mulveys Ansatz und führt diesen weiter. Die Begriffe „aktiv“ und „passiv“ ersetzt sie durch „Distanz“ und „Nähe“. Mit Nähe bezeichnet sie die „Beschreibung eines Ortes, der der Frau kulturell zugewiesen wird“ (Doane, 1985:

17). Eine Identifikation mit dem Filmbild, eine Überidentifikation im Falle der Frau, ist die Folge. Diese Überidentifikation kann beinahe masochistische Tendenzen annehmen. Gleichzeitig eröffnet sie aber auch die Möglichkeit, die Weiblichkeit abzulegen und eine Distanz zum Bild zu erlangen.

Kritik an Mulvey kommt von Koch (1980) und Warth (2003). Koch fragt, wie Frauen bei diesen Bedingungen überhaupt ins Kino gehen könnten. Außerdem kritisiert sie die Art und Weise, wie Mulvey Rezeptionspositionen von Männern und Frauen beschreibt, denn diese Beschreibung ließe die weibliche Subjektivität außer Acht und vernachlässige, dass die ZuschauerInnen durchaus in der Lage wären, Inhalte zu Interpretieren.

Währenddessen gesteht Warth Mulvey zu, dass deren vorgestellte Paradigmen durchaus im Kino zu finden seien, doch gäbe es weitere Blickorganisationen, die in Betracht gezogen werden müssten (vgl. Warth, 2003: 67).

Ansätze aus der Semiotik beschäftigen sich mit dem Film als Zeichensystem. Dabei liegt ein großes Augenmerk auf der Produktion des Films. Dies folgt der Erkenntnis, dass nicht nur der Inhalt Geschlecht beschreibt, sondern auch die Filmsprache dieses konstruiert und abbildet (vgl. Maier, 2007: 41). Dabei kommen unterschiedliche Mittel zum Einsatz: Beleuchtung, Kameraeinstellung, Kameraperspektive, Requisiten, Montage und die Musik des Films. All diese filmischen Mittel können eine Figur, ob nun männlich oder weiblich, positionieren und charakterisieren. Durch ihre unterschiedliche Nutzung sind diese dazu in der Lage, Formen von Machtpositionen zwischen den Figuren zu etablieren (vgl. Braidt/Jutz, 2002: 298).

Cultural Studies

Die Cultural Studies haben ihren Anfang 1964 in dem, in Birmingham gegründeten, Centre for Contemporary Cultural Studies (vgl. Hipfl, 2002: 194). Sie setzen sich mit bewussten Prozessen und kulturellen Praxen auseinander. Mit dem Fokus auf die Art und Weise, wie ZuschauerInnen mit Medientexten umgehen, deren Bedeutung verstehen und interpretieren (vgl. Maier, 2007: 39).

Der Poststrukturalismus führte in das Denken der Cultural Studies die These ein, dass Bedeutungsproduktion als offener Prozess verstanden werden kann und nicht ausschließlich von außen determiniert sein muss (vgl. Maier, 2007: 44). So begann

man, Bedeutungszuschreibungen zu differenzieren. Eine Unterscheidung erfolgte zwischen jenen, die die gegebenen Machtverhältnisse bekräftigten, und jenen, die den Raum für Widerstandsmöglichkeiten öffneten.

Der Prozessgedanke übertrug sich auf den Geschlechterbegriff und dessen Konstruktion. Auf die Überlegung, Frauen und Männer wären beteiligt an der Herstellung von Geschlechterhierarchien, folgte die Frage, wie sie daran beteiligt sind, nämlich nicht nur an der Herstellung, sondern auch an der Aufrechterhaltung. Somit löste man sich von dem Gedanken, Geschlecht sei etwas, das immer schon vorhanden wäre, und wandte sich der These zu, es würde gemacht werden (vgl. Gildenmeister/Wetterer, 1992: 202).

Bevor nun auf Stuart Hall und die semiotische Sichtweise eingegangen wird, muss kurz Ferdinand de Saussure genannt werden, dessen Konzept jeder semiotischen Überlegung zugrunde liegt.

Ferdinand de Saussure unterscheidet in seinem „Cours de linguistique générale“ von 1916 zwischen der Sprache und dem Sprechen. Sprache bezeichnet die Gesamtheit aller sprachlichen Zeichen im System einer Sprachgemeinschaft, die in einem genauen historischen Moment, also synchron, vorhanden sind. Sprechen, im Gegensatz dazu, ist der „individuelle Akt des Willens und der Intelligenz“ (Saussure, 2001: 16) des Einzelnen, der auf die Sprache zurückgreift, um sich mit ihrer Hilfe zu artikulieren. Die Sprache ist in jedem Individuum einer Sprachgemeinschaft verankert, allerdings nur in der Gesamtheit aller Mitglieder dieser Gemeinschaft vollständig. Das System umfasst immer die Totalität der Zeichen der Sprache und damit auch immer die Gesamtheit aller möglichen Signifizierten (vgl. Saussure, 2001: 16).

Stuart Hall etabliert die Sicht auf Identität als Konstruktion in einem andauernden und unabgeschlossenen Prozess innerhalb eines Systems von Kultur, Normen und Konventionen. Statt das Fernsehen und visuelle Repräsentationen als Produzenten von Identität und Geschlecht zu sehen, benennt er diese Repräsentationen als Basismaterial für die Konstruktion von individuellen und kollektiven Identitäten (vgl. Hall, 1994: 200 f.). Mit seinem encoding/decoding-Modell beginnt er, sich mit der Art und Weise auseinanderzusetzen, wie RezipientInnen Inhalte und Zeichen dekodieren. Zunächst stellt er fest, dass aus der Kodierung der Produkte durch Fernsehproduzierende nicht direkt auf die Dekodierung durch RezipientInnen geschlossen werden kann. Denn, so Hall, die Zeichen verfügen über keine feststehende Bedeutung, sondern sind von

Faktoren wie Wissen und Kontext abhängig. Er nimmt die Differenzierung zwischen denotativen und konnotativen Potenzialen eines Zeichens vor, wobei die konnotative Ebene wichtiger ist. Diese sei der entscheidende „Punkt, an dem sich bereits kodierte Zeichen mit den tiefen, semantischen Kodes einer Kultur kreuzen und zusätzlich, aktivere ideologische Dimensionen annehmen“ (Hall, 1999: 102). Diese Ebene ist offen und ermöglicht dem Publikum einen Interpretationsspielraum.

Hall unterscheidet weiter drei Lesarten, mit denen RezipientInnen Medieninhalte aufnehmen. Zunächst die dominante Lesart. Bei dieser wird die dominante Bedeutung des Textes übernommen. Die ausgehandelte Lesart lässt das Publikum eine widersprüchliche Position einnehmen, denn es werden sowohl dominante, als auch oppositionelle Elemente übernommen. Die letzte Lesart ist die oppositionelle. Diese entlarvt die dominante Bedeutung als ideologisch und lässt RezipientInnen eine andere Haltung einnehmen (vgl. Hall, 1999: 107 ff.).

Kritik an Hall kommt von Fiske. So hätte Hall Faktoren wie Geschlecht, Alter, Bildung oder Ethnizität nicht beachtet, und diese würden nach Fiske den Interpretationsvorgang mitbestimmen. Er postuliert dagegen eine freie Zirkulation von Bedeutung, die dem Text nicht inhärent ist, sondern erst durch kulturelle Praktiken produziert wird (vgl. Fiske, 1989: 3).

Stereotype

Das Wort Stereotyp stammt von den griechischen Worten „stereo“ für fest und „typos“ für die Form ab und bezeichnet die geformten Meinungen und Aussagen über Individuen oder ganze Gruppen durch kulturellen und sozialen Einfluss (vgl. Moneta, 2000: 35 f.).

Silbermanns Definition lautet wie folgt:

„(...) von Gruppen akzeptierte, im allgemeinen emotionsgeladene und in Worten ausgedrückte Abbilder oder Ideen; es sind vereinfachte, öfter verzerrte Vorstellungen von einem Charakter, einer Person, einem Aspekt der sozialen Struktur oder einem sozialen Programm, die anstelle genauer Vorstellungen in unserem Verstand vorhanden sind.“ (Silbermann 1993: 24)

Bausinger folgt einer ähnlichen Definition von Stereotypen:

„(..) unkritische Verallgemeinerungen, die gegen Überprüfung abgeschottet, gegen Veränderungen relativ resistent sind. Stereotyp ist der wissenschaftliche Begriff für eine unwissenschaftliche Einstellung.“ (Bausinger 1988: 160)

Nach Mikos ist der Begriff so zu definieren:

„Die Wahrnehmung von Personen erfolgt im Alltag aufgrund so genannter Personen- und Rollenschemata und sinnlich-symbolischer Prozesse wie Identifikationen und Projektionen sowohl kognitiv wie emotional.“ (Mikos, 2003: 165)

Stereotype sind als eine Vorstellung zu verstehen, die zur Verarbeitung von Informationen und Situationen, Gruppen oder Personen dienen soll. Sie entsprechen einem kulturell übermittelten Muster, welches die Wahrheit auf gewisse Merkmale reduziert, sie damit generalisiert und sie von ihrer komplexen Struktur löst. Dieser Vorgang sorgt für eine bessere Orientierung im Alltag, denn nur durch die Reduktion der komplexen Strukturen ist es überhaupt möglich, Informationen zu verarbeiten, Schlussfolgerungen zu ziehen und Vorhersagen zu machen. Sie dienen also der Vereinfachung von Wahrnehmung, bergen aber in sich auch die Gefahr, ein verfälschtes Bild entstehen zu lassen, welches nicht mit der Realität übereinstimmt (vgl. Bausinger, 1988: 161/ Six, 1992: 829/ Althaus, 2001: 1175).

Dorschel beschreibt Stereotype als Verallgemeinerung, was bedeutet, dass vorhandene Informationen aus bereits gemachten Situationen auf das angewendet werden, was noch nicht erfahren wurde. Diese Verallgemeinerung dient dazu, das Leben zu erleichtern und überhaupt handlungsfähig zu bleiben, denn ohne die Verallgemeinerung müsste man alle Erklärungsfälle kennen - und das ist nicht möglich. Wobei nicht grundsätzlich davon auszugehen ist, dass jede Verallgemeinerung falsch sein muss, denn sie kann helfen, weniger wichtige Aspekte zu ignorieren oder auf einer allgemeineren Stufe eine Sache zu betrachten (vgl. Dorschel, 2001: 42 f.). Das Gehirn arbeitet mit Vorstellungen, nämlich indem es sich Dinge ausdenkt, die es vorher noch nicht kennengelernt hat. Diese Vorstellungen beeinflussen nicht nur das Denken, sondern auch die Wahrnehmung, und werden auf die Realität angewandt (vgl. Lippmann, 1964: 68 f.). Das Gedächtnis arbeitet mit Denkschemata und Informationen, die der Grund für diese Ansichten sind. Mit Stereotypen sind Menschen tagtäglich konfrontiert, ob bewusst oder unbewusst. Mit ihnen werden Informationen verarbeitet und können im Alltag oder auch in fremden Kulturen behilflich sein, doch gleichzeitig können sie zu einer Abgrenzung und Distanzierung führen (vgl. Lippmann, 1964: 65 f.).

Durch diese vereinfachte Wahrnehmung entsteht eine neue und subjektive Welt, die von persönlichen Ansichten und Erwartungen geprägt und geformt wird, die

gleichzeitig das Fremde ausschließt, denn durch die Reduktion der Komplexität ist alles bekannt und das Individuum fühlt sich Zuhause. Dies ist auch der Grund, warum auf die Störung der gelernten Stereotype oft heftig reagiert wird, denn es bringt Unruhe und Chaos in die bekannte Welt (vgl. Lippmann, 1964: 71 f.).

James spricht in seiner These von einer Neigung zum Vertrauten, nach der sich orientiert wird. An den vorgegebenen Mustern nämlich, die auch zu Handlungsanleitungen führen. Er stellte ein Modell zur Abstufung dieser Tendenzen auf:

1. It *might* have been true under certain conditions.
2. It *may* be true, even now.
3. It is *fit* to be true.
4. It *ought* to be true.
5. It *must* be true.
6. It *shall* be true, at any rate true for me (James, 1987: 1096 f).

Lippmann erklärt aufbauend auf dieser These, warum es so schwer ist, eine Tatsache, der einmal das Vertrauen geschenkt wurde, erneut und anders, diesmal richtig, zu beurteilen. Denn die subjektive Wahrnehmung ist so stark und die Tatsache auf andere Weise zu bestätigen so schwer, dass die bereits vorhandene Annahme der Sache für real gehalten wird (vgl. Lippmann, 1964: 111 ff.). Lippmann führt weiter aus, dass das, was gerade so denkbar scheint, mit dem Fortschreiten der Zeit und damit dem Hintanstellen des Urteils zum Wahrscheinlichen wird und dieses sich irgendwann in das „sicher Geschehende“ wandelt (vgl. Lippmann, 1964: 111).

*„Das Stereotypenmodell bestimmt im Zentrum unserer Codices voraus, welche
Tatsachengruppe wir sehen und in welchem Licht wir sie sehen sollen“
(Lippmann, 1964: 91).*

Schweinitz (2006: 41) fügt der Definition von Stereotypen noch einen Gesichtspunkt hinzu, denn er sagt, dass das aus der Wahrnehmung entstehende Produkt in den Köpfen der RezipientInnen vorhanden und zudem bereit sei, genutzt zu werden. Damit erläutert er, dass Stereotype ohne vorhandene Informationen nicht entstehen, beziehungsweise nicht als solche bezeichnet werden könnten.

Was ist unter Wahrnehmung zu verstehen, von welcher Mikos und andere sprechen?

„(...) kein passives Registrieren von Reizen und Informationen aus der Umwelt, die ein Abbild der Wirklichkeit liefert, sondern ein selektiver und konstruktiver Prozess, der durch die wahrnehmende Person aktiv gestaltet wird. Aus der Fülle der wahrnehmbaren Informationen wird nur ein kleiner Teil selektiert und daraus werden Schlussfolgerungen gezogen. Auswahl und Verarbeitung der Reize erzeugen kein ‚Abbild von Wirklichkeit‘, sondern eine interpretierte, ‚subjektiv konstruierte Wirklichkeit‘“ (Hartung, 2006: 32).

Die Wahrnehmung sorgt bereits für eine Reduktion der Informationen der gesamten Realität. Diese Grundfähigkeit des Gehirns geht äußerst selektiv vor, dadurch kommt es zu einer subjektiven Darstellung des wahrgenommenen Objekts, was wiederum Vorurteilen und Stereotypen das Tor zum Denken öffnet. Obwohl diese Wahrnehmung zu unterschiedlichen Bildern führt, müssen diese nicht grundsätzlich falsch sein. Ein richtiges Bild entsteht erst, wenn die Wahrnehmung durch die Einschätzung der Wirklichkeit bearbeitet wird. Nämlich durch Erziehung - „reward and punishment“ - und Lebenserfahrung - „trial and error“ (Parin, 2007: 325 f.). Erfahrung entsteht allerdings weder isoliert, noch nur in der Person selbst, sondern durch einen Vermittlungsprozess durch Andere oder durch die Umgebung. Traut man der Umgebung, werden die angebotenen Informationen und Wirklichkeiten akzeptiert und angenommen, sodass durch dieses Zusammenspiel ein Bild der Wirklichkeit entwickelt wird (vgl. Parin, 2007: 325).

Hartung schließt sich Mikos in der Einschätzung an, wie Personen, also einzelne Individuen, wahrgenommen werden. Die wahrnehmbare Welt, und alles in ihr, ist sehr komplex und kann weder als Ganzes, noch in ihrer Gesamtheit erkannt werden, daher erfolgt die Wahrnehmung aufgrund charakteristischer Merkmale. Dies gilt auch für Menschen. Persönlichkeitstheorien werden subjektiv und implizit durch den Menschen gebildet, aufgrund derer kann dieser den Charakter eines Anderen bestimmen. Das geschieht durch die unbewusste Ableitung von Eigenschaften, die zu einer subjektiven Vorstellung, einem Eindruck, führt. Beeinflusst kann das durch den Gefühlszustand im Augenblick der Beurteilung werden. Hartung stellt eine Verbindung her zwischen guter Laune und positiver Einschätzung, sowie schlechter Laune und negativer Einschätzung ihrer Umgebung und Individuen. Genauso ist festzustellen, dass, werden einige Merkmale positiv bewertet, auch andere tendenziell eher positiv bewertet werden. Wobei als aller erstes einfache, leicht zugängliche Merkmale in die Beurteilung miteinfließen, die anschließend alle weiteren

beeinflussen können. Damit sind Merkmale gemeint, wie Aussehen, Kleidung, Haarfarbe, Mimik, Berufsbezeichnung, Status und die Reaktionen auf bestimmte Situationen (vgl. Hartung, 2006: 38 ff.).

Ist ein Eindruck entstanden, werden meist neue Informationen an das bestehende Bild angepasst. Sie werden assimiliert, um das Gesamtbild nicht zu stören. Erst sehr starke, neue Informationen können das bestehende Bild erschüttern und verändern, diese nennt Hartung „zentrale Merkmale“ (Hartung, 2006: 42).

Ein interessantes Konzept zur Stereotypenforschung versucht Lilli (1982: 9f.) ins Spiel zu bringen. Dieser unterscheidet zwischen der Verallgemeinerung, dem Ergebnis eines fehlerhaften Denkprozesses, der Kategorisierung und der Gewohnheit, doch fügt er sofort an, dass gerade die Gewohnheit keine wirklichen, empirischen Ergebnisse hervorbringt. Auch sind die anderen beiden Konzepte schwer voneinander trennbar, wodurch nur die Verallgemeinerung wirklich nennenswert ist.

Zusammenfassend ist zu sagen, dass Stereotype dabei helfen, sich überhaupt in der Welt orientieren zu können, da sie die komplexen Strukturen vereinfachen und generalisieren, und somit überhaupt ein Handeln, Denken und Orientieren möglich machen (vgl. Benzing, 2002: 23/ Doyé, 1993: 408). Daher ist anzunehmen, dass Stereotype existieren, seit es das soziale Leben gibt. Sogar, dass sie weiterentwickelt und verbessert wurden und die Grundlage für Aspekte des Lebens wie Politik, Wirtschaft, Religion und Philosophie liefern (vgl. Lippmann, 1964: 78).

Um also mit einer sozialen Gruppe agieren zu können, werden bekannte Muster aufgerufen und ein Rückgriff auf Merkmale findet statt, der Aufschluss über diese Gruppen liefern soll. Äußere Merkmale, Mimik, Gestik und andere auffälligen Anhaltspunkte sollen dabei helfen, das Verhalten der Person und deren Reaktionen zu erklären (vgl. Moneta, 2000: 36 ff.).

Da Stereotype aber nur eine grobe Orientierung liefern können, versperren sie gleichzeitig die Sicht auf die reale Welt und deren komplexe Strukturen, wenn sie als allgemein gültige Tatsachen angesehen werden. Durch die Auslassung bestimmter Merkmale zugunsten auffälligerer Gesichtspunkte kann kein reales Bild entstehen (vgl. Doyé, 1993: 409).

Es zeigt sich deutlich, dass Stereotype durchaus sehr differenziert betrachtet werden müssen, jedoch immer dann eine Gefahr darstellen, wenn ein Individuum plötzlich mit

den Merkmalen einer Gruppe in Verbindung gebracht wird, zu der die Person vermeintlich gehört. Die Gefahr besteht auch, dass, obwohl das Individuum vom Stereotyp abweicht, die Informationen auf derartige Weise modifiziert werden, dass die Struktur, die die Stereotype vorgeben, nicht gestört und damit das Individuum nicht als solches, nämlich als eigenständige Person mit individuellen Merkmalen, angesehen wird, sondern durch die Linse dieser Stereotype (vgl. Moneta, 2000: 37 f.).

„Nicht das Stereotyp ist ein Sonderfall, sondern die Fähigkeit, relativ entstereotypisiert zu denken und wahrzunehmen“ (Althaus/Mog, 1992: 29).

Es liegt also am Menschen, die Stereotype geschickt zu benutzen und sich von ihnen zu lösen, um ein umfassendes und differenziertes Bild der Gesellschaft zu erhalten.

Stereotype sind aber gleichzeitig Gegenstände der öffentlichen und alltäglichen Kommunikation, wodurch sie große Tragweite und Verbreitung erfahren (vgl. Baumgarten, 1997). Gerade Filme können zum Teil des Alltags werden, wodurch sich RezipientInnen mit den Inhalten und Bildern sehr genau auseinandersetzen, was wiederum zu einer Beeinflussung führen kann. Denn durch den Film nehmen RezipientInnen Rollen ein, in denen sie nicht nur den Film erfahren, sondern auch in ihren Emotionen, Werten und Einstellungen beeinflusst werden. Wobei diese Beeinflussung oft unbewusst vonstatten geht (vgl. Mikos/ Winter/ Hoffmann, 2007: 7 ff.).

Dies geschieht auch dadurch, dass RezipientInnen in ihrem eigenen, psychischen Raum emotional an der Handlung teilnehmen. Sie partizipieren, fiebern mit den Personen mit, es kommt zu einer Identifikation mit den Personen und der Realität, die im Film gezeigt wird (vgl. Schröter, 2009: 29).

Daher ist es wichtig, die in Filmen vorkommenden Stereotype zu untersuchen, denn sie sind Teil des öffentlichen Diskurses und bilden Meinung mit, die wiederum die Wahrnehmung der Realität und den Umgang mit Menschen prägt.

Exkurs: Vorurteil

Auch wenn Vorurteil und Stereotyp häufig als Synonyme verwendet werden, müssen diese doch klar voneinander getrennt werden. Während Stereotype nämlich auf bestehendem Wissen beruhen, entstehen Vorurteile durch die emotionale Verarbeitung

eben jenes Wissens. Um einen möglichst vollständigen Überblick über die Theorien und Begriffe zu liefern, soll auch das Vorurteil kurz beleuchtet werden.

Silbermann fasst unter Vorurteilen alle Tatsachen, Erscheinungen und Umstände zusammen, die zu einer positiven oder negativen Beurteilung einer Person oder Sache führen, ohne die Aussagen tatsächlich zu überprüfen (vgl. Silbermann, 1993: 15 f.).

Karsten weist daraufhin, dass ein Vorurteil keine positive Konnotation haben kann, sondern lediglich eine negative (vgl. Karsten, 1953: 122). Er geht weiter darauf ein, dass ein Vorurteil als Teil des Beurteilungsprozesses entstehen würde, allerdings durch unvollständige und fehlerhafte Informationen. Das menschliche Gehirn würde nämlich Meinungen und Aussagen ohne Prüfen der Fakten speichern und das daraus entstehende Wissen einfach übernehmen. Nun nennt Karsten diese Ansicht noch „Fehlurteil“, denn erst wenn neue Informationen die alten als falsch entlarven und dennoch an der falschen Ansicht festgehalten wird, spricht er von Vorurteil. Genauer nämlich ist ein Vorurteil als „Diskrepanz zwischen Behauptung und Tatsache“ zu verstehen, denn trotz Wissenszunahme, kommt es nicht zu einer Meinungsänderung (vgl. Karsten, 1953: 122 f.).

Diese Ansicht erklärt Hartung (2006: 42) damit, dass negativen Informationen meist mehr Aufmerksamkeit zu Teil und diesen gleichzeitig mehr Vertrauen geschenkt wird. Droschel (2001: 44) jedoch spricht sich wiederum dafür aus, dass auch ein Vorurteil positiv gewertet sein kann, nämlich in dem Sinne, dass Vorurteil im modernen Sprachgebrauch eine vorausentschiedene Angelegenheit oder ein Vorzug der Sache bedeutet.

Allport (2007: 40) zieht ebenfalls die Konsequenz aus seinen Untersuchungen und sagt, es ist durchaus möglich, ein positives Urteil über eine Sache oder jemand anderen zu haben, ohne ausreichende Begründung dafür zu liefern. Das Urteil basiert dann auf subjektiven Vorkenntnissen, was bedeutet, dass das Vorurteil aus den eigenen Erfahrungen stammt, die durch dieses Vorwissen aktiviert werden. Basierend auf den eigenen Überzeugungen, entstanden durch Beobachtung oder vermittelt durch Erzählung (vgl. Droschel, 2001: 7 ff.). Droschel (2001: 25 f.) führt weiter aus, dass durchaus eine Prüfung auf Richtigkeit der Information vorgenommen werden kann, doch diese müsste von allen Seiten beleuchtet werden, was wiederum nicht möglich ist und zu einer erneuten Auswahl führt, die sich auf Vorurteilen gründet. Wobei er

genau im Moment der Übernahme die Entscheidung zwischen Denken und Handeln ausmacht.

Picht definiert das Vorurteil als „ein Urteil, das die Einstellung zu einem Gegenstand schon vor intensiver Beschäftigung mit ihm prägt“ (Picht, 1980: 121). Menschen nutzen diese, die entweder positiv oder negativ sein können, dazu, sich in der Welt zu orientieren, und bilden Muster und Strukturen, um das zu bewerkstelligen. Werden die Vorurteile dann in der Praxis bestätigt, kann die Realität nicht mehr in ihrer Vielfalt dargestellt werden, denn es entsteht eine „zu enge Verbindung zwischen Subjekt und Objekt“ (Picht, 1980: 121).

Stereotype im Film

„Mit Recht kann man Filme als Dokumente untersuchen, in denen sich die sozial umlaufenden Menschenbilder reflektieren.“ (Schweinitz, 2006: 3)

Im Film, bei der Analyse von Handlung, Figuren, Ton und Bild, könne man immer wieder auf ähnliche, wenn nicht gar gleiche, Typen stoßen, so Schweinitz weiter. Daher könne man auch bei unbewusster Wahrnehmung von Stereotypen sprechen, die das Publikum anschließend für wahr hält (ebd.: 3). Dennoch nähmen Stereotype im Film eine Sonderstellung ein und dürften nicht pauschalisiert werden. Ihre Komplexität rühre daher, dass sie nicht nur in einer Person auftreten, sondern auch in deren Handlung und in verschiedenen Gegebenheiten. Außerdem würde das Stereotyp je nach Kontext eine andere Bedeutung haben können - das Genre spielt in diesem Zusammenhang ebenfalls eine Rolle (ebd.: 43).

Um sich als Stereotyp überhaupt herausbilden zu können, muss in den RezipientInnen etwas geschehen. Neisser (1979: 26) bezeichnet es als einen Wahrnehmungszyklus, in dem die Informationen weder gleichwertig, noch gleichbedeutend sind. Daher würden manche Informationen aufgenommen werden, andere jedoch nicht. Je nach Information würde diese allerdings das vorhandene Schema verändern und eine andere Information verdrängen, beziehungsweise ersetzen oder verändern.

Da die Filmrezeption eng an die Wahrnehmung des Geschehens geknüpft ist, zusammen mit den Vorkenntnissen der RezipientInnen, leitete Wuss drei Strukturen für die Filmkomposition ab, nämlich die perzeptionsgeleiteten, die konzeptgeleiteten und die stereotypengeleiteten Strukturen (vgl. Wuss, 1993: 56 ff.).

Die perzeptionsgeleiteten Strukturen kommen ohne Vorkenntnisse aus. Sie sind kaum nachvollziehbar und werden unbewusst aufgenommen. Die Wahrnehmung vollzieht sich nach dem Wahrscheinlichkeitsprinzip. Ereignisse wiederholen sich, ohne dass dies von den RezipientInnen bemerkt wird, sodass sie Spuren im Gedächtnis hinterlassen. Diese Spuren halten in der Regel für die Filmdauer, aber nicht lange darüber hinaus, denn sie sind instabil und werden schließlich vergessen (vgl. Wuss, 1993: 56 ff.).

Die konzeptgeleiteten Strukturen bilden die nächste Stufe des Rezeptionsprozesses. Nun sind ein paar Vorkenntnisse bereits vorhanden und kommen zum Tragen. Ereignisse werden bereits nach dem ersten Mal Auftreten bewusster wahrgenommen und bleiben im Gedächtnis haften, wenn auch nur bei Bedarf abrufbar (ebd.: 56 ff.).

Die stereotypengeleiteten Strukturen definiert Wuss wie folgt:

„Die stereotypengeleiteten, filmischen Strukturen (...) sind das Resultat eines fortgeschrittenen gesellschaftlichen Lernvorgangs, eines eher postadaptiven Stadiums kultureller Integration und entsprechend stark evident. Zum Zeitpunkt der Rezeption verfügt der Zuschauer hinsichtlich der dargestellten komplexen Beziehungen über eine hohe Präinformation, so daß (sic!) er die Reizkonfiguration, die im Rahmen des kulturellen Repertoires bereits einen mehrfachen kommunikativen Gebrauch erfahren hat, sogleich zu erfassen vermag. Aufgrund der intertextuellen Wiederholung gewinnt die Struktur für den Zuschauer an Zeichenhaftigkeit, die sich oft in rigiden Oppositionen ausdrückt. (...) Im Dauer- und Tertiärgedächtnis gespeichert, können diese Strukturen kaum vergessen werden. Infolge von Gewöhnung sind sie für den Rezipienten aber vielfach wieder unauffällig, werden daher von ihm zum Teil erneut eher beiläufig und unbewußt (sic!) apperzipiert. Wie Beobachtungen nahelegen, zeigen Stereotypen des Films oft einen sehr unterschiedlichen Grad semantischer Stabilität.“ (Wuss, 1993: 60)

So schaffen es oft wiederholte Bilder und Zeichen, vor allem durch intratextuelle Verknüpfungen, zu einem alltäglichen Bestandteil des Bewusstseins zu werden. In Medien, durch ihre Informationsflut, werden Stereotype am Häufigsten gebraucht, doch nicht alle Filme nutzen sie. Durch eine schlechte Platzierung kann ein Stereotyp zwar noch erkannt werden, aber nicht mehr zur Meinungsbildung beitragen (ebd.: 62 ff.).

Nach Wuss (1993: 64) unterscheiden sich Stereotype im Film nicht nur durch ihre Gestaltung, sondern auch durch ihre Bedeutung und Interpretation. So können sie eine gewisse Weltanschauung abbilden oder aber die subjektive Welt der breiten Masse widerspiegeln. Gemeinsam haben sie jedoch eines, nämlich die Wiederholung. Merkmale wiederholen und verbinden sich. Gerade durch diese erhalten Bilder und Texte ihren Wahrheitsgehalt, da sie in das Bewusstsein der Bevölkerung treten.

Was Stereotype im Film angeht, so stehen diese bereits vor Beginn des Filmes in einem gewissen Kontext. Das Genre, der Titel oder der Hauptdarsteller, um nur wenige

Beispiele zu nennen, können in den RezipientInnen Vorkenntnisse hervorrufen, die eine Struktur bilden. Sie gehen also mit gewissen Erwartungen in den Film. Dieser kann nun diese Erwartungen erfüllen oder mit ihnen brechen und das Publikum dazu auffordern, die durch den Autor vermittelte Weltanschauung anzunehmen. Dabei ist nicht gegeben, dass diese Veränderung nur im künstlerischen Bereich des Films vonstattengeht, tatsächlich kann die künstlerische Ebene auf das Leben projiziert werden. Damit haben Filme tatsächlich die Kraft, Lebensanschauungen und Einstellungen zu beeinflussen und mit zu bilden (vgl. Lotman, 1993: 408).

Diese Möglichkeit hängt allerdings von den RezipientInnen ab, die diese Ansichten übernehmen müssten. Auch das Stereotyp hängt von seiner Rezeption ab. Denn Stereotype sind sowohl geschlossene Systeme, also durch ganz bestimmte Merkmale gekennzeichnet, als auch offen, da sie neue Zusammenhänge bilden können. Das entspricht der Wahrnehmung des Publikums, die ebenfalls dynamisch verläuft. Daher sind Stereotype stets abhängig von Kontext und den RezipientInnen, also stets einer Veränderung unterzogen (vgl. Wuss, 1993: 149 ff.).

Zunächst ist in einem Film die Figur zu betrachten, wenn es um Stereotype geht. Nach Eco ist die Person, wenn diese die Szene betritt, „bereits fertig: definiert, gewogen und gestempelt“ (Eco, 1989: 173), wodurch eine große Veränderung in ihrer Person nur sehr überraschend geschehen wird. Zu unterscheiden ist davon der Charakter, den Schweinitz so definiert:

„Als Charaktere gelten Figuren, die erst im Zuge der erzählten Handlung sukzessive erkennbar werden, im Wechselspiel mit der Handlung Entwicklungen erleben und ein individuelles und vielschichtiges geistig-psychologisches Profil besitzen“
(Schweinitz, 2006: 45).

Ein Charakter hat das Potential, sich zu entwickeln und im Verlauf der Erzählung zu formen. Praktische Bedeutung für das Leben und dessen Realität gewinnt der Film und die dargestellten Stereotype dann, wenn nicht nur ein Bild des Anderen in den Film übertragen wird, sondern tatsächlich Angehörige bestimmter Gruppen repräsentiert werden. Das heißt, sie müssen nachvollzogen werden können. Dann nämlich schafft die Realität nicht nur das Stereotyp im Film, sondern spielt es zurück in die Realität und übt dort Einfluss aus. Bei rein imaginären Figuren ist dieser Effekt weniger tragend (ebd.: 49 ff.).

Auch in der Handlung kommen Stereotype vor, nämlich in Schemata der Handlung, die aus vielen Filmen bekannt sind. Diese entsprechen den Wünschen der Menschen,

die gewisse Vorstellungen davon haben, wie ein Film sein soll. Diese Handlungsmechanismen sind ein Zugeständnis an diese Wünsche, an die Bedürfnisse des Publikums und die Kultur, in der der Film entsteht. Beispiele für solch stereotype Handlungsmuster sind die Rettung in letzter Sekunde und das berühmte Happy End. Das bedeutet, auch wenn die Handlung auf Wahrscheinlichkeit und Logik aufbaut, bezieht sie sich auf stereotype Vorkenntnisse, die beim Zusehen Anwendung finden, um die Richtigkeit zu bestätigen (vgl. Schweinitz, 2006: 58 ff.).

Stereotype können jedoch auch durch das Bild entstehen. Zum Beispiel dadurch, dass bestimmte Gegenstände einer Person zugeordnet werden, oder auch durch Mimik und Gestik. Das Bild fordert das Publikum auf, auf seine Vorkenntnisse zurückzugreifen, dadurch wird die Situation klar, ohne dass eine verbale Erklärung erfolgen muss (ebd.: 68).

Auch durch die Musik im Film wird es möglich, die Szene zu kontrollieren und bestimmte Interpretationsmöglichkeiten zu öffnen und wiederum andere zu schließen (vgl. Monaco, 2009: 56 f.). Wird bestimmte Musik einer Person im Film zugeordnet, wirkt das auch stark stereotypisierend. Daher sind an dieser Stelle noch zwei Studien zu erwähnen, die sich näher mit gängigen Stereotypen das Geschlecht betreffend auseinandersetzen.

Die Studie von Küchenhoff 1975 untersuchte Stereotype im Fernsehen und bestätigte die Existenz von stereotypisierten Frauenbildern. Er machte bestimmte Typen aus, die sehr oft vorkamen (Küchenhoff, 1975). Auch wenn diese Studie alt und einige Ergebnisse dementsprechend veraltet sind, hat sie doch ihre Wichtigkeit als eine der ersten großen Studien zu diesem Thema. Zudem sind nicht alle Zuschreibungen veraltet und einige sind auch heute gängige Praxis, um Frauen und Mädchen zu charakterisieren.

So nämlich folgende Zuschreibungen, die die gesamte Figur definierten: schön, makellos, schlank, romantisch-verträumt, mütterlich, sportlich, ladyhaft, naiv, burschikos, intellektuell, matronenhaft, jungfernhafte. Damals kamen sehr oft der moderne, unabhängige, alias romantisch-verträumte, Typ und die Hausfrau und Mutter, alias der mütterliche Typ, vor (vgl. Küchenhoff, 1975: 21).

Zudem stellte die Studie fest, dass selbstbewusstes Verhalten und Unabhängigkeit jungen Frauen bis 35, die zudem hübsch, attraktiv und ledig sind, konsumieren und

einen Beruf ausüben, der Vergnügen bereitet, vorbehalten sind. Diese Frau entspricht dem romantisch-verträumten Typ. Auch wenn rebellische, unabhängige Tendenzen in dieser Figur verwirklicht werden, ist sie am Ende ihrer Geschichte aber doch als Frau in der Ehe und damit in einer traditionellen Rolle angekommen (vgl. Küchenhoff, 1975: 59).

Der mütterliche Typ bezeichnet Frauen zwischen 35 und 50. Sie sind verheiratet und haben Kinder. In der Regel sind sie mäßig hübsch, grauhaarig und kaum attraktiv. Selten üben sie einen Beruf aus. Wenn, dann sind sie selbstständig oder arbeiten in der Firma eines Familienmitglieds. Den sportlichen Typ beschreibt Küchenhoff als mäßig attraktiv, dafür intellektuell. Diese Frau lebt allein und arbeitet häufig als Angestellte. Den ladyhaften Typ findet man in allen Altersgruppen. Sie ist mit einem Partner mit hohem Status verheiratet, der das aufwendige Leben finanziert. Der naive Typ ähnelt dem romantisch-verträumten, ist aber im Ganzen farbloser. Jugendlichkeit und Schönheit stehen im Vordergrund. Mit einer Partnerschaft und einem pädagogischen Beruf definiert Küchenhoff den burschikosen Typ. Während der Vamp bei Frauen unter 35 auftaucht und durch das Verhalten, die Kleidung und die Körpermaße Sexualität ausdrückt. Der intellektuelle Typ zeichnet sich dagegen durch durchschnittliche Attraktivität aus, dafür genießt diese Frau einen hohen beruflichen Status, ist aber ledig (vgl. Küchenhoff, 1975: 57 ff.)

Auch Eckes äußert sich zu Stereotypen und schreibt, dass sie und die Wirklichkeit nicht als getrennte Welten betrachtet werden dürften, sondern als Institutionen, die ineinandergreifen und sich wechselseitig festlegen würden (vgl. Eckes, 1997).

2001 untersuchte Eckes ebenfalls Stereotype im Fernsehen:

„Geschlechterstereotype (werden) in Abhängigkeit vom Ausmaß der Ambivalenz von Einstellungen gegenüber Frauen und Männern unterschiedlich starke Polarisierung aufweisen.“ (Eckes, 2001: 235)

Trotz dieser Feststellung ordnete er bestimmte Eigenschaften und Ausprägungen Weiblichkeit und Männlichkeit zu, doch nicht nach dem Schema von Küchenhoff, der Typisierungen vornahm, sondern allgemeiner gefasst, indem er Attribute der Kategorie feminin-positiv und feminin-negativ oder eben maskulin-positiv und maskulin-negativ zuordnete (ebd.: 240).

Feminin-positiv: sanft, fähig, auf andere einzugehen, verständnisvoll und hilfreich.

Feminin-negativ: weinerlich, nervös, unterwürfig und leichtgläubig.

Maskulin-positiv: unabhängig, kann Druck gut standhalten, wettbewerbsorientiert und selbstsicher.

Maskulin-negativ: prahlerisch, überheblich, nur auf sich selbst bedacht und feindselig (vgl. Eckes, 2001: 240).

Damit zeigt Eckes auf, dass dem Weiblichen nicht von vornherein nur negative Attribute zugeordnet werden können, genauso wenig ist das Maskuline nur positiv konnotiert. Beide Seiten weisen positive und negative Eigenschaften auf.

„Ein Stereotypenmodell (...) ist die Garantie unserer Selbstachtung; es ist die Projektion unseres eigenen Weltbewußtseins (sic!), unserer eigenen Stellung und unseren Rechte auf die Welt. (...) Es ist daher kein Wunder, daß (sic!) jede Störung der Stereotypen uns wie ein Angriff auf die Grundfestungen des Universums vorkommt.“ (Lippmann, 1964: 72)

Exkurs: Filmgattungen

Film ist nicht gleich Film, denn sie differenzieren sich durch ihre Gattung und ihr Genre. Doch zunächst unterscheidet Mikos ganz grundlegend zwischen fiktionalen und non-fiktionalen Filmen. Erstere bauen auf eine erfundene Realität, während sich Zweitere auf einer sozialen Realität stützen. Danach folgt die Unterscheidung nach Gattungen, also nach ihrer Darstellungsform. So gibt es den „Spielfilm, Dokumentarfilm, Animationsfilm, Experimentalfilm, Lehrfilm, Werbefilm und Industriefilm“, welche sich wiederum in Genres unterteilen lassen, nämlich: „Melodram, Western, Komödie, Kriminalfilm, Horrorfilm, Science-Fiction-Film“ (Mikos, 2008: 262 ff.). Die Informationen, die durch diese Kategorisierungen den RezipientInnen geliefert werden, wecken Erwartungen, die erfüllt werden müssen.

Gattungen besitzen Merkmale und Beziehungen, die einander sehr ähnlich sind. Sie unterscheiden sich auf künstlerischer Ebene in ihrer Gestaltung. Jedes Genre für sich hat dagegen einen eigenen Stil, eine eigene Form und Gestalt, selbst das Thema oder die hervorgerufenen Emotionen ähneln sich stark. Ein Wechsel des Genres kann den gesamten Film verändern (vgl. Wuss, 1993: 227 ff., 312 f.).

In der Filmanalyse werden Comicverfilmungen nach wie vor wenig Beachtung geschenkt, obwohl Hollywood seit 1978, nämlich mit dem Durchbruch Supermans auf den Kinoleinwänden, immer wieder zu Comicverfilmungen greift (vgl. Marshall, 2002: 103). Comicverfilmungen können ein „knallbuntes Farbspektakel“ (ebd.: 103) sein oder besonders real wirken, obwohl sie mit Figuren arbeiten, die nicht existieren und damit ein pseudoreales Umfeld erschaffen (vgl. Ofenloch, 2007: 42).

Die zu untersuchenden Filme gehören alle der Gattung des Spielfilms und dem Genre des Superhelden Films, mit einem Touch von Fantasy bei „Thor“, da es hier um Götter geht, an.

Forschungsfrage & Methode

Die Untersuchung eines Films stellt stets eine Herausforderung dar, da es sich hierbei um „eine komplexe Erscheinung“ (Wuss, 1993: 19) handelt, die stark von der subjektiven Interpretation abhängt.

Korte schlägt folgende Definition der Filmanalyse vor:

„(Als) Versuch, das eigene subjektiv-objektiv determinierte Filmerlebnis durch Untersuchung der rezeptionsleitenden Signale, durch Datensammlung, Datenvergleich am Film und den filmischen Kontextfaktoren, durch Beobachtung und Interpretation schrittweise zu objektivieren.“ (Korte, 1986 zitiert nach Kanzog, 1991: 24)

Bei der Analyse können nach Aumont und Marie verschiedene Schwierigkeiten auftauchen. Zunächst weisen sie daraufhin, dass es für eine Filmanalyse im Grunde keine universelle Methode gäbe. Dazu wäre die Analyse selbst nie zu beenden, weil sie ihrer Meinung nach stets weiterzuführen wäre. Außerdem sei die Geschichte des Filmes und der Diskurs um den Film und seinen Inhalt zu kennen (vgl. Aumont/ Marie, 1988 zitiert nach Wuss, 1993: 19).

Dazu kommt, dass der Film eine Darstellung einer künstlich geschaffenen Welt ist, wodurch die Wahrnehmung von vornherein durch historische, kulturelle und gesellschaftliche Merkmale geprägt wird. Dadurch muss auch eine absolute Wahrheit bei der Interpretation ausgeschlossen werden. Die dargebrachten Botschaften eines Films wirken auf die RezipientInnen unterschiedlich. Entsteht jedoch ein Moment der Identifizierung, ist das Interesse am Film geweckt, können folgende Ergebnisse auftreten:

„Die pragmatische Kontrolle, die kognitive und emotionale Regulation, die Lebensbewältigung, die Durchbrechung automatisierter, bzw. gewohnter Wahrnehmung, die Veränderung kognitiver Schemata und der kritische Umgang mit Darstellungspraxen.“ (Schröter, 2009: 17)

RezipientInnen müssen beim Filmsehen nicht nur Bilder analysieren, sondern auch Geräusche, Musik und Sprache zu einheitlichen Eindrücken zusammenfassen. Durch die unterschiedlichen Einstellungen das Geschehen betreffend, ist jede Analyse und jede Interpretation ein subjektives Produkt (vgl. Mikos, 2008: 113).

Will man dennoch die Filmanalyse zusammenfassend beschreiben, so geht es vorwiegend darum, die Strukturen zu erkennen, sowie die künstlerische Gestaltung und Wirkung. Um das zu erreichen, finden folgende Mittel Verwendung: Die Analyse,

die Beschreibung, die Interpretation und die Bewertung, wobei sich diese Aspekte vermischen können und nicht klar voneinander abzugrenzen sind, denn das Erkennen alleine agiert hier nicht, sondern es spielen auch Emotionen und die Vorstellung mit (vgl. Wuss, 1993: 22 ff.).

Korte jedoch macht den Versuch, ein Idealmodell herauszuarbeiten, welches die Bereiche Filmrealität, Bedingungsrealität, Bezugsrealität und Wirkungsrealität behandelt. Die Filmrealität nimmt Bezug auf die Daten und formalen Kriterien, sowie die Handlung. Bedingungsrealität setzt sich mit dem Kontext und den historischen Faktoren auseinander, die zur Entstehung des Filmes beitragen. Die Wechselwirkung zwischen dem Gezeigten und der Realität wird unter dem Gesichtspunkt der Bezugsrealität untersucht. Schließlich setzt sich Wirkungsrealität mit der Wirkung des Films auf das Publikum auseinander. Dieses Modell ist jedoch nicht allgemeingültig und muss an die jeweilige Situation und den Film angepasst werden. Auch ist es keine Schritt für Schritt Anleitung, um eine Analyse zu vollziehen, sondern soll dabei helfen, zu entscheiden, welche Aspekte im Vordergrund stehen sollen (vgl. Korte, 2004: 23 ff.).

Film ist nicht nur Bild, sondern auch Ton. Im weitesten Sinn kann Film auch als Sprache bezeichnet werden, indem Bild, Szene und Handlung als „semantische, syntaktische und kompositionelle Text-Strukturelemente“ (Enzensberger, 1956 zitiert nach Möbius, 2006: 92) verstanden werden.

Folgende Fragen sind an den Film zu stellen, um herauszufinden, welche Rolle die Frauen in den Filmen einnehmen und welches Bild sie damit transportieren:

FF: Welches Frauenbild wird mit den Begleiterinnen der Marvel Superhelden vermittelt?

F1: Wie werden die weiblichen Figuren in die Geschichte eingeführt?

F2: In welchen Szenen kommen die weiblichen Figuren vor und welche Rolle nehmen sie darin ein?

F3: Haben die weiblichen Figuren eine eigene Aufgabe?

F4: Tragen die weiblichen Figuren zur Lösung des Problems bei? (vgl. Ernst, 2002: 41 f.)

Zunächst soll eine zusammenfassende Inhaltsanalyse den Erzählstrang der weiblichen Figur auf die wesentlichen Inhalte reduzieren. Zusätzlich sollen die zusammengefassten Inhalte schrittweise gegliedert werden. Dieser Schritt soll anschließend dabei helfen, die Ergebnisse der einzelnen Filme untereinander

vergleichen zu können (Früh, 1991). Die Szenen, die sich durch die Inhaltsanalyse als wichtig herauskristallisieren, werden im Anschluss durch eine filmische Analyse näher betrachtet. Zunächst werden die visuellen und auditiven Aspekte der Szene untersucht. Danach die dramaturgischen, mit Fokus auf das verbale und nonverbale Verhalten, sowie Gestik und Mimik und schließlich auch die äußere Erscheinung der Figuren (vgl. Kreutzer, 2014).

Die Ergebnisse sollen abschließend hinsichtlich der Forschungsfragen verglichen werden.

Analyse

Im Weiteren werden zunächst die ausgesuchten Filme einzeln betrachtet und analysiert, bevor sie vergleichend gegenübergestellt werden.

Iron Man - Inhalt

Im ersten Film, der vor zehn Jahren den Grundstein für das gesamte Marvel-Universum legte, sieht sich das reiche Genie Tony Stark damit konfrontiert, dass die Waffen, die seine Firma produziert, unter der Hand an Terroristen verkauft werden. All das findet er heraus, als er von einer solchen Organisation, den Zehn Ringen, gefangen genommen und festgehalten wird. Als er versucht zu fliehen, wird er von Schrapnellen einer Granatenexplosion getroffen und zu Boden gerissen. Yinsen, ein ebenfalls gefangener Wissenschaftler, setzt ihm einen Elektromagneten in die Brust ein, der dafür sorgt, dass die Schrapnelle nicht in sein Herz wandern können. Dieser Elektromagnet ist ein Reaktor, der Energie liefert und der es Stark möglich macht, damit einen höchst technischen Anzug zu tragen. So kann er fliehen, fest entschlossen, den Waffenexport zu stoppen. Doch zu Hause muss er erkennen, dass eine Intrige gegen ihn gesponnen wurde, angeführt durch seinen Freund Obadiah Stane, der für den illegalen Verkauf der Waffen verantwortlich ist. Dieser versucht zunächst Stark davon zu überzeugen, ihm das Geheimnis hinter dem Reaktor zu verraten, doch als er scheitert, beginnt er eigenständig zu forschen und ebenfalls eine solche Rüstung zu bauen.

Zwischen den beiden kommt es zum großen Showdown, nachdem Stane erkennt, dass Stark ihm auf die Schliche gekommen ist. Die beiden kämpfen, wobei Stark als Sieger hervorgeht, während Stane stirbt.

Während all der Zeit steht Tony Stark seine Assistentin Pepper Potts zur Seite, die seine Termine regelt, aber die er auch um Hilfe bittet und schließlich in die Firma schickt, um vertrauliche Informationen zu beschaffen. Sie ist die Figur, um die sich die Analyse nun drehen wird, denn sie ist die Frau an Tony Starks Seite. Welche Rollen sie dabei einnimmt und wie sie dargestellt wird, soll nun geklärt werden.

Iron Man - Pepper Potts Plot

Pepper Potts wird dem Publikum nach zehn Minuten erstmals vorgestellt. Tonys Liebschaft der letzten Nacht versucht gerade in einen Bereich des Hauses zu gelangen, der für sie nicht zugänglich ist, als Javis, der Hauscomputer, sie darauf hinweist. In diesem Augenblick erscheint Pepper und erklärt: „Das ist Javis, der Herr des Hauses“ (Iron Man: 00:10:26). Sie wird zur erklärenden Stimme des Hauses, wirkt wie ein Teil davon, während die andere fremd ist. Pepper erklärt der Frau, dass sie hier ihre Kleidung habe, gereinigt und gebügelt, und vor der Tür ein Auto warte, um sie wegzubringen.

Diese antwortet daraufhin: „Sie müssen die berühmte Pepper Potts sein.“

Pepper: „Ganz recht, die bin ich.“

Frau: „Nach all den Jahren traut Ihnen Tony nur das Wäscheabholen zu?“

Pepper, nach kurzer Pause, dann aber mit einem Grinsen: „Ich tue einfach alles, was Mr. Stark von mir verlangt. Und dazu gehört ab und zu auch, den Müll zu entsorgen. Wäre das dann alles?“ (Iron Man: 00:10:36 - 00:10:52)

Hier zeigt sich bereits etwas sehr Interessantes. Auch Außenstehende kennen Pepper Potts, sie ist berühmt, das bedeutet, sie hat einen zunächst nicht näher definierten Status inne. Da die Frau allerdings sofort Tony Stark ins Spiel bringt, ist anzunehmen, dass ihr Status eng verknüpft ist mit ihrer Arbeit für Stark und sich eventuell von ihm ableitet, da durch die herablassende Frage der Frau deutlich wird, dass sie davon ausgeht, dass Tony Pepper schickt, sie also nicht selbstständig handelt, sondern auf Kommando. Dies scheint sich in Peppers Antwort zu bestätigen. Sie tut alles für Stark, was er verlangt. Sie bestätigt die Hierarchie, in der sie sich eingliedert, und die Befehlskette, in der sie die Empfängerin ist. Doch ihrer Aussage nach zu urteilen, tut sie das gerne und beinahe stolz, zieht man den Konter gegen die Beleidigung der Frau mit ein.

Danach geht Pepper in das Labor ihres Bosses, wo sie ihn auch vorfindet. Erwähnenswert hier, da die Szenen aufeinander folgen, ist, dass Pepper sofort Zugang zu den zuvor versperrten Räumlichkeiten erhält und gezeigt wird, dass sie einen eigenen Schlüssel besitzt, während die andere Frau ausgeschlossen wurde (Iron Man: 00:11:17). In dieser Szene spricht sie zunächst am Telefon, während sie näherkommt. Die rockige Musik, die Tony zuvor hörte, wird leiser gestellt. Kaum legt Pepper auf, weist sie Tony daraufhin, dass er eigentlich schon längst um die halbe Welt gereist sein sollte, man warte auf ihn. Das ignoriert Stark jedoch und beschwert sich, dass

seine Musik leiser gedreht wurde, danach kommt er auf seine Liebschaft zu sprechen, wie sie es denn verkraftet hätte, will er wissen.

Pepper: „Wie ein Profi.“ (Iron Man: 00:11:26) Dabei rollt sie leicht mit den Augen, sie wirkt erschöpft. Sie hat diese Situation definitiv bereits öfter erlebt. Kurz danach lenkt sie das Thema erneut auf die Termine, die Tony noch zu erledigen hat.

Pepper: „Tony, wir müssen noch ein paar Dinge besprechen, bevor ich Sie hier hinausschicke.“ (Iron Man: 00:11:37) War es in der vorherigen Szene klar, dass Tony Pepper anweist, Dinge zu tun, er also die Befehle gibt, findet hier eine Verschiebung statt. Denn nicht er schickt sie irgendwohin, sondern sie ihn. In diesem Fall scheint sie die Kontrolle zu haben - oder zumindest gibt sie den Anschein, denn Tony stellt sich wie ein bockiges Kind an, das nicht gehen will. Während er sich beschwert, dass ihm doch das Flugzeug gehöre und es damit doch auf ihn warten müsse, dass dies der ganze Sinn hinter einem privaten Flugzeug sei, spricht Pepper einfach weiter und geht die Termine und Verpflichtungen durch.

Schließlich geht es um ein Bild von Pollock, die Frage ist, ob Tony ihn noch kaufen will, er bittet Pepper um ihre Meinung (Iron Man: 00:11:48), woraufhin sie ihn zunächst verbessert, denn es heiße nicht „Sprung Periode“, sondern „Springs, wie das Stadtviertel in East Hampton“ (Iron Man: 00:11:51).

Pepper: „Ich halte es für sehr typisch. Ich denke, der Preis ist sehr überzogen.“

Tony: „Ich will es. Kaufen. Einlagern.“ (Iron Man: 00:11:57 - 00:12:01)

Danach geht es weiter, wie zuvor. Pepper zählt Termine auf und drängt Tony dazu, Zusagen zu machen, bis dieser sie bittet, ihn nicht ständig zu drangsalieren.

Pepper: „Aber sie drangsalieren mich, also werde ich zusagen.“

Tony: „Nein, Sie sollen das für mich abfangen, nicht an mich weitergeben. Wieso versuchen Sie mich loszuwerden? Haben Sie etwas vor?“

Pepper: „Wenn Sie es wissen wollen: Ja.“

Tony: „Ich mag es nicht, wenn Sie etwas vorhaben.“

Pepper: „An meinem Geburtstag darf ich das ja wohl.“

Tony: „Heute ist Ihr Geburtstag?“

Pepper: „Ja.“ (Iron Man: 00:12:11 - 00:12:22)

(...)

Tony: „Dann schenken Sie sich etwas Schönes von mir.“

Pepper: „Habe ich schon.“ (Iron Man: 00:12:29 - 00:12:31)

Hier geschehen zwei Dinge. Zunächst stellt Stark klar, welche Aufgabe Pepper seiner Meinung nach zu erfüllen hat, nämlich Termine von ihm wegzuleiten, damit er ungestört und philanthropisch leben kann, ohne Verpflichtungen. Andererseits nimmt hier das Gespräch eine Wendung, nämlich verlassen die beiden das rein geschäftliche

Terrain und werden persönlich, als es um Peppers Geburtstag geht. Gleichzeitig stellt hier Stark einen klaren Besitzanspruch an Pepper, wenn er sagt, er möge es nicht, wenn sie etwas vorhabe. Denn das impliziert, sie tue etwas ohne ihn oder ohne sein Wissen, was den Milliardär nicht zu schmecken scheint. Peppers Reaktion ist überraschend, denn sie verteidigt ihr Verhalten. Dass sie das Gefühl hat, sich verteidigen zu müssen, ist erstaunlich und wirft die Frage auf, in welcher Abhängigkeit sie zu Stark steht oder in welcher unausgesprochenen Beziehung, was ein solches Verhalten erklären könnte. Die Szene lässt vermuten, dass Pepper Potts selten etwas tut, das nicht mit Tony Stark zu tun hat oder ohne sein Wissen vonstatten geht, sodass sie sich das nur zu besonderen Anlässen leistet. In derselben Szene wird aber auch das Vertrauensverhältnis der beiden angesprochen. Pepper hat freie Verfügung über Tonys Gelder, ansonsten hätte sie sich nicht bereits in seinem Namen selbst beschenken können.

Danach taucht sie längere Zeit nicht auf, da Tony in Gefangenschaft gerät. Bezeichnend ist allerdings, dass sie ihn am Flughafen bei seiner Ankunft erwartet und er direkt auf sie zugeht, kaum verlässt er das Flugzeug (Iron Man: 00:42:26).

Tony: „Ihre Augen sind ganz rot, Tränen um Ihren lang verschollenen Boss?“

Pepper: „Nur Freudentränen. Ich wollte mir keinen neuen Job suchen.“ (Iron Man: 00:43:02 - 00:43:04)

Im Auto drängt sie ihn, in ein Krankenhaus zu fahren, doch lehnt er ab. Sie soll eine Pressekonferenz für ihn einberufen. Auf diese Eröffnung hin zeigt sie sich erstaunt, denn sie versteht nicht, wozu (Iron Man: 00:43:11 - 00:43:58).

Auf dem Weg zur Pressekonferenz ist zu sehen, wie Tony von allen begrüßt wird, doch auch Pepper wird begrüßt. Man kennt die Frau, die ein paar Schritte hinter Tony Stark geht (Iron Man: 00:44:00 - 00:44:10). Doch sie geht nicht mit Tony nach vorne, sondern bleibt am Rand des Presserummels stehen. Dort stellt sich ein Mann als Agent Coulson von S.H.I.E.L.D. vor, einer geheimen Organisation der Regierung. Er bittet Pepper, um einen Termin bei Tony Stark, den sie verspricht möglich zu machen (Iron Man: 00:44:18 - 00:44:41). Bedeutend ist diese Szene, da sie als Schlüsselszene für das sich aufbauende Universum zu sehen ist, denn S.H.I.E.L.D. führt die Helden des Marvel-Universums zusammen, um gegen das Böse zu kämpfen. Dass die erste Annäherung der Organisation also über Pepper läuft, ist als bezeichnend zu sehen. Immerhin bedeutet das, dass auch eine solche Organisation, die der Regierung untersteht, weiß, dass am besten an Tony Stark heranzutreten ist, indem man Pepper

Potts anspricht, was wiederum ihre Bedeutung für Stark und seine Beziehungen - und seien es nur die geschäftlichen - verdeutlicht.

Wenig später ist sie erneut in Tonys Haus anzutreffen. Sie reagiert auf eine Nachrichtensendung, die schlecht über Stark berichtet (Iron Man: 00:49:10 - 00:44:22). Dann kommt ein Anruf von Tony, dass er sie bräuchte und sie kommen müsse (Iron Man: 00:49:30).

Wenig später erscheint sie unten in dem Labor, wo Tony bereits auf einer Liege liegt. Er bittet sie näher zu kommen, denn sie müsse ihm dringend helfen, den Elektromagneten in seiner Brust zu tauschen. Nach kurzem Zögern schreitet Pepper zur Tat und bleibt selbst dann ruhig, als sie aus Versehen den Kupferdraht als Ganzes hinauszieht. Obwohl dieses Unterfangen wenig appetitlich ist, sie beschreibt es als glitschig und dass die Flüssigkeit stinken würde, macht sie weiter und verliert nicht die Fassung. Am Ende ist es sogar sie, die Tony gut zuredet, dass alles wieder gutwerden würde. Gleichzeitig bittet sie ihn lachend darum, sie nie wieder wegen so einem Gefallen zu fragen (Iron Man: 00:49:53 - 00:52:19). Woraufhin Tony antwortet: „Außer Ihnen habe ich niemanden“ (Iron Man: 00:52:11). Auf dieses Geständnis folgt erstauntes Schweigen, doch damit ist deutlich, welchen Stellenwert Pepper in Tony Starks Leben einnimmt.

Auf diese Szene folgt eine für den Plot wichtige Entscheidung, nämlich eine, die von Pepper alleine getroffen wird. Als diese nämlich fragt, was sie denn mit dem nun alten Reaktor machen solle, will Tony, dass sie ihn wegwirft (Iron Man: 00:52:30). Doch genau das tut sie nicht, stattdessen lässt sie ihn rahmen und schenkt ihm den Magneten als Erinnerung daran, dass er ein Herz hat. Genau dieses Geschenk rettet Tony später das Leben (Iron Man: 01:39:57).

Die romantische Beziehung der beiden wird in der nächsten Szene näher beleuchtet. Tony erkennt Pepper auf einer Party, als Coulson gerade mit ihm sprechen will. Er sieht sie von hinten in einem blauen Kleid, das am Rücken weit ausgeschnitten ist. Als er sie zum Tanzen auffordert, lehnt sie ab, doch er ignoriert ihre Vorbehalte und zieht sie dennoch auf die Tanzfläche. Pepper wirkt nervös, stößt die Luft zwischen ihren Lippen geräuschvoll aus (Iron Man: 01:09:54). Tony macht einen Scherz, dass, wenn sie so beunruhigt darüber ist, jeder könnte sie sehen, wie sie mit ihrem Boss tanzt, könnte er sie doch auch feuern. Daraufhin erwidert sie, dass er nicht einmal seine Schuhe ohne sie zubinden könne (Iron Man: 01:10:20), was Tony damit bestätigt, dass

er behauptet, dass er eine Woche wohl ohne sie schaffen würde, doch sofort weist sie ihn zurecht, fragt ihn nach der Sozialversicherungsnummer. Er nennt nur eine Zahl, für die restlichen acht Ziffern habe er sie (Iron Man: 01:10:40). Erneut zeigt sich hier die Abhängigkeit voneinander. Während Pepper kaum irgendwo ohne Tony Stark auftaucht oder zumindest nicht ohne von ihm angeleitet worden zu sein, braucht Tony sie, um sein Leben zu regeln und auf ihn Acht zugeben, auf eine Weise, wie er es nicht kann. Gleichzeitig wird ihre Nähe verdeutlicht, denn sie scherzen miteinander und es wird klar, dass sie kein normales Chef-Angestellten-Verhältnis miteinander führen. Am Ende dieser Sequenz der Party stehen die beiden auf einem Balkon und es kommt beinahe zu einem Kuss, den jedoch Pepper stoppt und darum bittet, etwas zu trinken zu bekommen (Iron Man: 01:11:39).

Während die Identität von Iron Man ein großes Geheimnis ist und seine bloße Existenz verschwiegen wird, versteckt sich Tony nach seiner ersten Mission nicht vor Pepper. Als diese in das Labor kommt, erklärt er ihr sogar, was vor sich geht. Doch sie hört gar nicht richtig zu, ist zu schockiert, als sie Einschusslöcher in der Rüstung entdeckt (Iron Man: 01:25:20 - 01:25:54). Kurz darauf ruft Tony nach ihr, er bittet sie um einen Gefallen. Sie soll in die Firma gehen und dort die aktuellen Lieferdaten holen. Er übergibt ihr ein Gerät, welches die Daten entschlüsseln könnte. Als sie ihn fragt, was er damit vorhabe, antwortet er ihr ehrlich, dass er so alle Waffen aufspüren und vernichten wolle (Iron Man: 01:28:45 - 01:29:21).

Pepper: „Tony, Sie wissen, dass ich alles für Sie tun würde. Aber ich kann Ihnen nicht helfen, wenn Sie wieder damit anfangen.“ (Iron Man: 01:29:22 - 01:29:31) Seine Antwort lautet, dass es nichts anderes mehr gäbe, nur noch diese Missionen. Pepper: „Wenn das so ist, werde ich kündigen.“ (Iron Man: 01:29:47) Sie wirft ihm das Gerät zur Decodierung auf den Tisch und wendet sich ab. Warum sie gehen wolle, wenn er nun endlich gutes täte, aber blieb, als er Zerstörung säte, will er von ihr wissen. Pepper: „Sie werden bei der Sache Ihr Leben verlieren, Tony. Ich werde mir das nicht in Ruhe mit ansehen.“ (Iron Man: 01:30:00) Er sagt ihr, dass er längst tot wäre, dass es für sein Leben einen Grund geben, dass er nun das Richtige tun müsse. Das überzeugt sie, denn sie kommt zurück und nimmt das Gerät erneut an sich. Pepper: „Ich habe nur Sie, wissen Sie?“ (Iron Man: 01:30:40) Danach geht sie. Erneut bittet Tony sie um Hilfe und sie gewährt diese, wenn auch nach kurzem Zögern. Außerdem erwidert sie nun das Geständnis, welches er ihr machte, nachdem sie ihm mit dem Reaktor half.

Die nächste Sequenz folgt ihr direkt in die Firma, wo sie aus dem Auszug heraustritt und sich umsieht (Iron Man: 01:31:00). Sie betritt ein großes Büro und setzt sich an den Computer, an den sie das Gerät anschließt, das Tony ihr übergab. Durch ihre Augen sieht man nun, was Obadiah plant. Skizzen des Anzuges und andere Daten präsentieren sich dem Auge. Als Obadiah plötzlich das Büro betritt, bleibt Pepper ruhig. Sie schweigt und hört ihn an, während sie langsam die Zeitung über das Gerät schiebt, während es die letzten Daten kopiert. Selbst als er bedrohlich nahekommst, bleibt sie ruhig und bedacht. Sie antwortet auf seine Fragen und schafft es, den Computer abzdrehen, bevor er auf den Bildschirm blicken kann. Zusammen mit den Daten geht sie Richtung Tür. Selbst als sie erneut aufgehalten wird, bleibt sie ruhig (Iron Man: 01:32:25 - 01:34:48). Im Foyer entdeckt Agent Coulson, mit dem sie einen Termin vereinbart hatte. Schnell bittet sie ihn, sie zu begleiten, und weist ihn ein, was sie entdeckt hat (Iron Man: 01:35:00 - 01:35:14).

Die Szene ist insofern eine Schlüsselszene, da sie die Handlung zum Finale hin in Gang setzt. Tony wird die Daten nicht bekommen, sie spielen für den Film im Grunde keine Rolle mehr. Vielmehr ist es Peppers Aktion, die eine Reaktion hervorruft, nämlich von Obadiah Stane, der nun zum Handeln gezwungen wird, Tony aufsucht und außer Gefecht setzt. Dies wird verdeutlicht durch den Schwenk am Ende der Sequenz. Pepper und Agent Coulson verlassen das Foyer und betreten den Aufzug, die Kamera vollzieht einen Schwenk die Treppe, die Pepper gerade noch herabkam, nach oben, wo Obadiah steht und alles beobachtet (Iron Man: 01:35:14).

Pepper ist es auch, die die weitere Handlung in Gang setzt, denn sie schickt Rhodey, Tonys Freund, zu diesem, um nach ihm zu sehen, während sie zusammen mit Agent Coulson und seinen Leuten auf die Suche nach Sektion 16 geht, denn dort soll, den Daten zufolge, der neue Anzug gebaut werden (Iron Man: 01:39:00 - 01:39:20). Sie sorgt auch für die Entdeckung Obadiahs, der bereits im Anzug steckt. Die Kamera folgt ihr, als sie sich umsieht und schließlich dem Ungetüm gegenübersteht und flieht (Iron Man: 01:43:20 - 01:44:34).

Als Obadiah sie einholt und im Begriff ist, sie anzugreifen, kommt Tony gerade noch rechtzeitig, um sie zu retten (Iron Man: 01:45:31), danach ist sie lediglich eine Randfigur, die, wie das Publikum, den Kampf verfolgt. Bis zu dem Moment, als Tony sie erneut um Unterstützung bittet (Iron Man: 01:50:14 - 01:50:30). Wie zuvor bei der Datenbeschaffung, gibt er ihr genaue Anweisungen, was sie tun soll und wann sie es

tun soll. Sie sagt dabei kaum etwas, sondern schreitet gleich danach zur Tat (Iron Man: 01:50:32). Sobald sie die Aufgabe erledigt hat, ruft Pepper Tony, er solle vom Dach verschwinden und wartet, obwohl er ihr den Befehl gibt, den Reaktor nun zu überladen. Selbst als das gläserne Dach zerschossen wird, bleibt sie geduckt stehen und harrt aus, weigert sich, den Knopf zu betätigen, solange er auf dem Dach ist. Erst nach eingehender Überredung drückt sie doch und flüchtet (Iron Man: 01:52:32 - 01:52:39). Damit ist ihre Aufgabe erledigt, sie kommt während des Finales nicht mehr vor.

Erst als der Kampf vorbei ist und ein kompletter Wechsel der Szenerie stattfindet, nämlich zu einer Pressekonferenz, taucht auch Pepper Potts wieder auf. Sie ist dabei, Tonys Gesicht zu schminken, schweigend (Iron Man: 01:54:00 - 01:54:55). Die beiden sind erneut sehr höflich zueinander und wahren die berufliche Distanz, scherzen aber auch miteinander. Während der Fokus sich klarerweise auf Tony Stark konzentriert, der gleich sein Geheimnis offenbaren wird, ist doch die letzten Szenen mit Pepper bezeichnend. Denn so ist es erneut sie, die mit Agent Coulson spricht, und der vor ihr das erste Mal den Begriff S.H.I.E.L.D. verwendet, denn bisher hatte die Organisation einen viel längeren und komplizierteren Namen, wird aber fortan durch alle Filme hindurch als solche bekannt sein (Iron Man: 01:55:10).

Iron Man - Pepper Potts entscheidende Szenen

Zunächst ist wichtig, wie Pepper Potts in die Geschichte eingeführt wird. Daher ist die erste Szene von Bedeutung, da sie den ersten Eindruck prägt und damit auch nachwirkend die gesamte Figur für das Publikum definieren kann.

In einem Medium Close-up wird das Wohnzimmer in Tonys Haus gezeigt. Die blonde Frau befindet sich im Vordergrund und ist bis zur Taille zu sehen. Sie steht im Fokus. Peppers Stimme ist zuerst zu hören, bevor man sie sieht. Danach schwenkt die Kamera zur Seite, öffnet sich zur Totale, die Pepper im Hintergrund, aber verschwommen, zeigt. Ihr ganzer Körper ist zu sehen. Sie trägt ein schwarzes Kostüm mit weißer Bluse, in der Hand hält sie etwas, das aussieht, als wäre es von der Reinigung. Auch die Wohnzimmerelemente sind dunkel, dadurch wirkt sie fast wie ein Teil der Einrichtung, was mit ihren Worten an die Frau zusammenpasst, als sie ihr das Haus erklärt (Iron Man: 00:10:25 - 00:10:29).

In einem Knee-shot ist Pepper nun bis zu den Hüften zu sehen. Ihr Gesicht ist dezent geschminkt und wirkt gefasst. Ihr blondes Haar ist streng zurückgenommen. Das dunkle Mobiliar scheint sie nun noch weiter zu umfassen, denn es reicht bis zur Höhe ihrer Oberarme. Fast bis zu ihren Brüsten reicht die obere Kante des Sofas, erst danach öffnet sich der Blick zum Meer, dessen Horizontlinie auf Höhe ihrer Schultern verläuft, es scheint sie dadurch zu rahmen, fast zu verschlucken. Erst ihr Kopf ist im Bereich des freien Himmels, umgibt sie mit gleißendem Licht. Die Glasfront wird durch dünne Streben in einzelne Abteile eingeteilt, eines davon nimmt Pepper ein, wobei sie mit der linken Schulter die Grenze überschreitet. Sie befindet sich im rechten Teil des Bildes, nicht ganz in der Mitte (Iron Man: 00:10:30).

Auffallend ist die filmische Zuordnung ihrer Person zu dem Haus, das Tony Stark gehört, die sich in den Farben und den Linien ausdrückt, die sie umschließen. Dadurch wirkt sie wie ein Teil der Umgebung, als zugehörig. Gleichzeitig tritt sie durch ihre dunkle Kleidung und die strenge Frisur als klarer Gegensatz zu der halbnackten Frau auf, die nur in ein weißes Männerhemd gekleidet, mit wallendem, offenem Haar vor ihr steht. Sie bilden zwei Pole, die, geht man nach Küchenhoff (1975), dem Vamp und dem intellektuellen Typ entsprechen.

Zur Etablierung ihrer Person im Film gehört auch ihre erste Sequenz mit Tony zusammen, die gleich zu Beginn ihre Beziehung definiert und klarstellt, in welchem Verhältnis die beiden stehen.

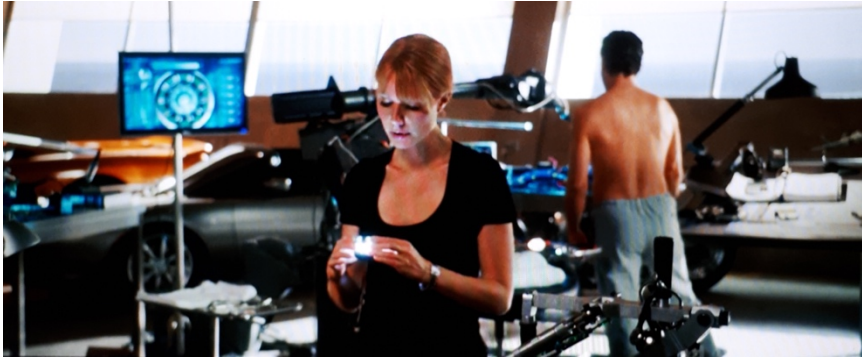
In einem Knee-shot ist erneut Pepper im Hintergrund und leicht verschwommen gezeigt. Diesmal wird sie durch eine Glastür, die sie durch die metallenen Streben, die durch die Tür laufen, in drei Teile zu teilen scheint, vom Vordergrund getrennt. Im Vordergrund arbeitet Tony an einer Erfindung, es läuft rockige - diegetische - Musik. Die Beleuchtung kommt von oben, ist aber ansonsten nicht weiter erwähnenswert (Iron Man: 00:11:17). Während Pepper am Telefon spricht, kommt sie näher, bis sie erneut bis zu ihren Hüften zu sehen ist, klar und deutlich, diesmal steht sie hinter Tony in der linken Bildhälfte.

Während dem Gespräch steht Tony auf und bewegt sich durch sein Labor. Dabei verdeckt er Pepper für einen Moment vollständig, bevor sie ihm folgt (Iron Man: 00:12:10). Die Kamera nähert sich erneut, bis zu einem Medium-shot, der beide bis zur Taille zeigt. Der Bereich, in dem sie sich befinden, wirkt durch die schwarzen Möbel dunkler als der Hintergrund, der durch die Deckenspots beleuchtet wird. In

einem anschließenden Medium Close-up, in dem beide bis zum Brustkorb zu sehen sind, wird das Bild in seiner Gesamtheit dunkler. Die Figuren rücken näher zusammen, stehen dicht voreinander. Da beide dunkles Gewand tragen, bilden sie förmlich eine Einheit. Der Fokus liegt ganz auf den beiden, der Hintergrund ist verschwommen, das Licht diffus (Iron Man: 00:12:19).

Hier wird durch filmische Mittel verdeutlicht, was bereits im Dialog der Figuren angesprochen wurde. Zum einen pflegen die beiden eine geschäftliche Beziehung, die sich durch Professionalität - zumindest von ihrer Seite aus - auszeichnet. Dies wird verstärkt durch die Positionierung Peppers. Sie steht hinter Tony, nicht nur in der räumlichen Anordnung, sondern auch in ihrer Beziehung, denn sie ist da, wenn er Hilfe braucht, sie unterstützt ihn. Gleichzeitig wird sie in dieser Anordnung als drängende Kraft etabliert, die wie ein Gewissen hinter Tony steht, damit er seinen Verpflichtungen nachkommt.

Auch wenn es sich um keine Schlüsselszene handelt, muss ein Aspekt angesprochen werden, der ab Tonys Rückkehr zu bemerken ist. Denn hatte Pepper bisher stets streng zurückgenommene Haare, aus deren Frisur sich keine Strähne löste, sind nun ein paar Strähnen lose und fallen in ihr Gesicht (Iron Man: 00:42:26). Selbst wenn die Frisur einer Figur scheinbar ein kleines Detail darstellt, hat sie doch eine große Wirkkraft, vor allem, um Frauen ein bestimmtes Merkmal zu verleihen. Bereits in der ersten analysierten Szene wurden zwei Frauen einander gegenübergestellt. Die eine mit wallendem Haar, das derzeitige Liebesobjekt des Milliardärs, und die andere mit strenger Frisur, in der alles Haar zusammengefasst wurde in einem Pferdeschwanz. Sie hat die Planung und Organisation inne. Nun entsprechen die losen Strähnen Peppers aufgewühlter Verfassung, sie kämpft mit den Tränen. Doch es geschieht mehr in diesem Moment, in dem sie die Haare etwas öffnet, was sich in weiteren Szenen verdeutlicht und sich in einem klaren Wendepunkt bei der Party ausdrückt, als sie in einem aufreizenden Kleid und offenem Haar auftritt. Sie tanzt mit Tony und es kommt beinahe zu einem Kuss (Iron Man: 01:09:30 - 01:11:39). Ihr Äußeres wurde zuerst verändert, damit sie ebenfalls als Objekt der Begierde und Liebe in Frage kommt. Das ist auch daran zu erkennen, dass sie fortan in den weiteren Szenen die Haare offen trägt, obwohl ihr restliches Äußeres sich nicht weiter verändert.



Iron Man: 00:52:49

Eine weitere wichtige Szene ist der Moment, in dem Pepper entscheidet, den Reaktor, nicht wie angewiesen, wegzuworfen, sondern zu behalten und zu rahmen. War sie bisher als unterstützender Charakter stets auf der rechten oder linken Bildhälfte räumlich angeordnet, immer ein wenig aus dem Zentrum gerückt, ist sie in diesem Augenblick, in dem sie eine eigenständige und zentrale Entscheidung trifft, in einem Medium-shot auch ins Zentrum des Bildes gerückt (Iron Man: 00:52:49). In diesem Moment, als sie nachdenklich den Reaktor in den Händen hält, ihn betrachtet, ist sie fokussiert vor dem leicht verschwommenen Hintergrund zu sehen. Diesmal rückt auch Tony Stark in den Hintergrund und verschwimmt mit diesem. Es ist das erste Mal, dass sie mittig und zentral gezeigt wird.

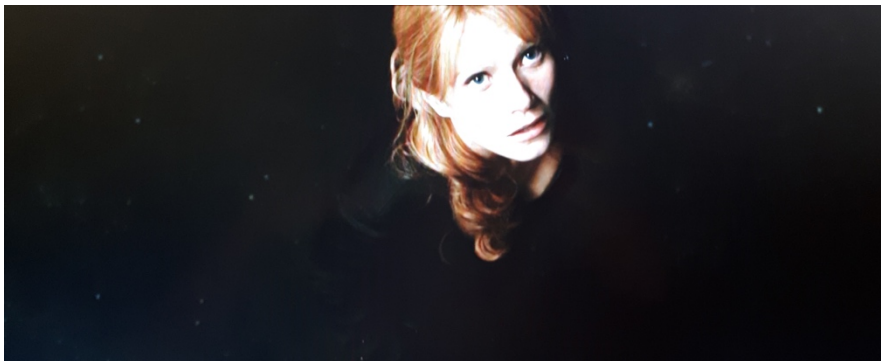


Iron Man: 01:31:00

Dieses Motiv der zentralen Positionierung wiederholt sich in der nächsten wichtigen Sequenz, in der Pepper das Büro betritt, um die Daten zu sammeln, um die sie ihr Chef bat. Als sie nämlich auf die Tür zugeht, ist sie wieder zentral im Bild, sie bewegt sich genau auf der Mittelachse (Iron Man: 01:31:00). Die Musik stimmt einen dramatischen Ton an. Pepper öffnet die Tür, aus ihr quillt Licht hervor, das sie zu umspülen scheint. Sie tritt ein, blickt noch einmal zurück, währenddessen steht sie zwischen den Türen, umfasst von Licht, das nun ihren gesamten Körper umhüllt, genau im Zentrum (Iron Man: 01:31:09). In einem Long-shot wird das Büro statisch gezeigt. Der Tisch mit dem Computer befindet sich direkt in der Mitte auf der Bildachse. Er steht vor einer

Fensterfront, die die gesamte Wand einnimmt. Pepper tritt aus dem Dunklen ins Licht und nähert sich dem Schreibtisch von rechts (Iron Man: 01:31:15). Erst als sie sitzt, wechselt die Kamera und gewährt einen Blick über ihre Schulter in einem Medium Close-up, sodass der Computerbildschirm zu erkennen ist.

Interessant ist nun zu beobachten, wie sie sich von einer handelnden Figur wieder zurück zu einer Zuschauerin entwickelt. Geht sie, als sie mit den Agenten von S.H.I.E.L.D. Sektion 16 sucht, noch voran und öffnet die Türen, übernimmt damit eine aktive Rolle, wechselt diese, als sich eine Tür nicht öffnen lässt und nun Agent Coulson übernimmt (Iron Man: 01:41:43 - 01:42:28). In Long-shots und alternierend in Medium Close-ups wird dieses Voranschreiten und sich der Gefahr Nähern gezeigt. Die Umgebung wird mit dem weiteren Vordringen dunkler und beinahe schwarz. Einzelne Lichtquellen heben beim Vorbeigehen Gesichter hervor, vor allem jedoch in einem Medium Close-up Peppers Gesicht, während andere in der Dunkelheit kaum zu erkennen sind (Iron Man: 01:43:37). Es ist ihr Blick, dem das Publikum folgt. Sie ist es, die das Podest entdeckt, auf dem der Anzug eigentlich stehen sollte. Die Kamera imitiert ihren Blick mit einem Schwenk (Iron Man: 01:43:52), was wiederum ihre Funktion als Zuseherin verdeutlicht. Sie beobachtet, lenkt den Blick auf Dinge und ist damit dem Publikum sehr nahe, das ebenfalls beobachtet, aber nicht handelt.



Iron Man: 01:44:14

Entscheidend sind auch die Blickwinkel, die bei drohender Gefahr nun eingenommen werden. Die Kamera blickt von oben auf Pepper herab, die beinahe in der Dunkelheit des Raumes verschwindet, nur ihr Gesicht und erschrockene Mimik sind in einem Medium-shot klar und deutlich beleuchtet (Iron Man: 01:44:14). Zu diesem Zeitpunkt nimmt die Kamera noch nicht den Blickwinkel aus dem Anzug ein, daher ist dieser Blick von oben herab nicht durch eine andere Figur begründet, sondern ein filmisches Mittel, um Peppers Situation und Stellung in diesem Moment darzustellen. Nämlich klein, machtlos vor einem so großen Widerstand. Erst als sie sich dem Geräusch nähert

und das Publikum über einen Medium-shot über ihre Schulter hinweg einen Blick auf zwei aufleuchtende Augen erhascht, erhebt sich Obadiah in seinem Anzug und nun folgt die Kamera seiner Blickrichtung auf Pepper hinab, diesmal zusätzlich durch ihn beleuchtet (Iron Man: 01:44:32). Dieses Motiv erinnert an das Reh im Scheinwerferlicht, denn so steht sie auch für Sekunden wie festgefroren da, bevor sie schreiend die Flucht ergreift (Iron Man: 01:44:34).

Ihre Position als Zuseherin wird erneut deutlich, als der große Kampf zum Ende hin zwischen Tony Stark und Obadiah Stane in ihren Anzügen ausgetragen wird. Sie steht nicht weit entfernt neben dem Kampfschauplatz und beobachtet die beiden Kämpfenden. Dabei wird sie in einem Medium Long-shot von hinten gezeigt, wie sie schwach beleuchtet zusieht (Iron Man: 01:47:48). Die Kameraeinstellung wechselt und zeigt sie anschließend in einem Medium Close-up in einer Aufsicht, wie sie ihnen mit ihrem Blick folgt. Erneut ist alles dunkel, nur ihr Gesicht ist klar zu erkennen (Iron Man: 01:47:50).

Erst als Tony sie bittet, für ihn den Reaktor zu überladen, wird sie erneut in die Bildmitte gesetzt. In einem Medium Close-up zeigt das Bild ihre Schuhe. Der Boden ist voller zersplittertem Glas. Die Türrahmen rahmen auch sie, als sie genau durch die Mitte hindurchgeht. Licht kommt von innen, es ist bläulich und diffus (Iron Man: 01:50:32 - 01:50:38). Zieht man in Betracht, dass die anderen Szenen, in denen sie zentral positioniert wurde, darauf hinwiesen, dass sie eigenständig handelt, denn auch wenn Tony sie darum bat, in das Büro zu gehen, so war es ihre Entscheidung, zuzustimmen, und auch in der Situation muss sie selbst handeln und auf die Bedrohung reagieren, so ist es nicht verwunderlich, dass sie kurz danach ebenfalls eine eigene Entscheidung trifft. Nämlich den Reaktor noch nicht zu überladen, da ihr Chef sich noch auf dem Dach befindet, obwohl dieser sie anweist, es endlich zu tun.

Auffallend ist auch die Montage der Kampfsequenz, dem Finale also, in dem alles entschieden wird. Denn das Bild wechselt beständig zwischen Tony Stark und Pepper Potts hin und her und werden durch das Gespräch, das sie dabei führen, verbunden (Iron Man: 01:50:41 - 01:52:39). Dies verdeutlicht, dass der entscheidende Schlag gegen den Gegner nur funktioniert, da sie zusammenarbeiten. Sie beide müssen handeln, um zu gewinnen, das wird durch die Verschränkung der Szenen unterstrichen.

Auch die letzte Szene ist bezeichnend. Denn als Tony zum Schluss vor die Presse tritt, begleitet man nicht ihn, denn die Kamera bleibt bei Pepper in einem Raum abseits des

Trubels. Man beobachtet in einem Medium Close-up über ihre Schulter hinweg die Konferenz im Fernsehen. Ganz langsam nähert sich die Kamera dem Bildschirm und so verschwindet Pepper aus dem Bild, bis man doch bei Tony Stark ankommt (Iron Man: 01:56:33).

Iron Man - Zusammenfassung

Bevor auf die anderen Filme eingegangen werden kann, sollen hier erste Ergebnisse festgehalten werden.

Betrachtet man zunächst die Orte, an denen diese Figur auftritt und sich bewegt, so ist es äußerst auffällig, dass sie nur an Orten zu sehen ist, die in Verbindung mit Tony Stark stehen. Sei es nun sein Haus oder seine Firma. Doch selbst die Orte, die nicht von vornherein eine Verbindung zu ihm aufweisen, werden doch schließlich in Zusammenhang mit ihm gebracht, denn auch er erscheint auf der Party und auf dem Flugplatz ist sie nur, um ihn willkommen zu heißen. Ihre Verortung findet also in Zusammenhang mit Tony Stark statt, sie hat keinen eigenen Ort, der mit ihr in Verbindung gebracht werden kann.

Äußerlich, das war festzustellen, macht sie eine zwar kleine, doch nicht weniger aussagekräftige, Wandlung durch, indem sie ihr Haar offen trägt und damit mehr dem Bild einer begehrenswerten Frau, einem Vamp, entspricht und weniger der strengen und unnahbaren Assistentin.

Die nähere Betrachtung der Dialoge zwischen Pepper Potts und Tony Stark ergaben, dass hier eine weit weniger klare Hierarchie herrscht, wie anfangs angenommen. Zwar macht sie deutlich, dass sie alles für ihren Chef tun würde und auch er weist sie zurecht und erinnert sie an mehreren Stellen an ihre Position, doch gleichzeitig geben beide zu, den anderen zu brauchen. Außerdem versucht Pepper Macht auf Tony auszuüben, wenn sie ihn überredet, Termine wahrzunehmen oder pünktlich zu sein. Doch da dieser weder das eine, noch das andere tut, kann sie diese Macht nicht einsetzen und ist doch machtlos gegenüber den Eigenheiten ihres Gegenübers. Gleichzeitig braucht Tony Pepper, das heißt, nicht nur sie befindet sich in einer Abhängigkeit, sondern auch er, was die Machtverteilung zwischen den beiden wiederum beeinflusst.

Wirft man nun einen genaueren Blick auf den Plot, so lassen sich drei Momente ausmachen, in denen Pepper Potts als aktiv handelnde Figur auftritt. Zum einen, als

sie entscheidet, den Reaktor zu behalten. Eine Entscheidung, die später Tonys Leben rettet. Zum anderen, als sie die Daten beschafft. Doch diese Szene ist problematisch zu bewerten, da die Daten für den restlichen Verlauf keine Rolle mehr spielen. Lediglich ihr Handeln, das ihr aber von Tony aufgetragen wurde, löst die weitere Handlung aus. Zuletzt ist sie aktiv, als sie den Reaktor aktivieren soll, aber wartet, da sie Tonys Leben retten möchte. Die Aktivierung des Reaktors und die Überladung beenden den Kampf nicht, sondern geben Tony einen Vorteil, den er braucht, um zu gewinnen. So gesehen, wird sie zur Assistentin, ohne der der Sieg nicht zu bewerkstelligen gewesen wäre.

Filmisch ist ihre Positionierung im Bild auffallend. So konnte eine Verbindung zwischen ihrer Positionierung und ihrer Rolle aufgezeigt werden. Als unterstützende und helfende Figur wird sie neben der Bildmitte angesiedelt, während sie das Zentrum einnimmt, wenn sie eigenständig handelt oder handeln wird.

Außerdem ergab die Analyse, dass sie als Zuschauerin den Blick lenkt und die Umgebung durch ihre Augen erfasst wird. Damit steht sie dem Publikum in diesen Augenblicken sehr nahe. Gleichzeitig sorgt der Kamerawinkel, nämlich die Einstellungen von oben herab, für eine Darstellung ihrer Person, die sie machtlos, klein und unterwürfig macht. Attribute, die nach Eckes (2001: 240) als feminin-negativ zu bezeichnen sind.

Thor - Inhalt

Seit Jahrhunderten herrscht eine angespannte Stimmung zwischen Asgard und den Frostriesen. Als die Frostriesen in Asgard eindringen und versuchen, ein Artefakt zu stehlen, beschließt Thor, der Sohn Odins, Rache zu nehmen, obwohl sein Vater ihm dies ausdrücklich verbietet. Sein Bruder Loki überredet ihn dennoch, nach Volstagg zu reisen, um die Frostriesen herauszufordern. Odin zieht daraufhin Konsequenzen und nimmt Thor seinen Hammer weg. Dieser soll nun von dem aufgehoben werden können, der sich als würdig erweist. Um Thor außerdem Demut zu lehren, verbannt der Allvater den Sohn auf die Erde, unter die Menschen, wo Thor lernen muss, ohne seine Macht zurecht zu kommen.

Durch die Hilfe von Jane Foster, eine Astrophysikerin, und ihren Begleitern findet er sich in der Welt zurecht und lernt die Menschen und ihre Gewohnheiten kennen.

Währenddessen wird sein Hammer von einem Pickup-Fahrer in der Wüste von New Mexico entdeckt. Kurze Zeit später wird S.H.I.E.L.D. darauf aufmerksam und sperrt das Gebiet ab. Die Agenten der Organisation nehmen auch Jane Fosters Forschungsunterlagen und Equipment mit sich, wodurch sie alles verliert. Thor verspricht, ihre Sachen zurückzubringen, sobald er seinen Hammer hat. Die Menschen glauben ihm nicht, dass er ein Gott sein soll, und als er den Hammer erreicht, muss er feststellen, dass dieser ihn nicht als würdig anerkennt. Er wird gefangen genommen und durch Jane Foster und ihre Begleiter befreit.

Thor muss sich einigen Herausforderungen stellen und beweisen, dass er dazugelernt hat und nicht mehr der ungestüme und egoistische Draufgänger ist. Die Handlung gipfelt in dem Kampf zwischen Thor und Loki, der die Frostriesen hintergangen hat und im Begriff ist, durch den Bifröst deren Planet zu zerstören. Um das zu verhindern, zerstört Thor selbstlos den Bifröst, wodurch er sich jede Chance nimmt, auf die Erde zurückzukehren.

Thor - Jane Fosters Plot

Die erste Szene zeigt nicht, wie zu erwarten wäre, den Protagonisten, sondern Jane Foster. Sie sitzt in einem Wohnwagen. Zunächst ist sie eine namenlose Frau, die inmitten der Wüste mit zwei anderen Menschen in einem Wagen voller technischer Geräte sitzt und sich mit Daten auseinandersetzt (Thor: 00:00:52 - 00:01:11). Schließlich bewegt sie sich, verlässt den Wohnwagen um eine weitere technische Vorrichtung anzubringen, nach wie vor wurde kein Wort gesprochen. Sie blickt erwartungsvoll in den Himmel, scheint auf etwas zu warten (Thor: 00:01:12). Ihre ersten Worte lauten: „Ein bisschen Geduld.“ (Thor: 00:01:16) Ihr Begleiter, von dem man erst viel später erfährt, wie sein Name ist, tritt an sie heran.

Erik: „Jane, du kannst so nicht weitermachen.“ (Thor: 00:01:40)

Doch Jane ist vollkommen auf ihre Arbeit fokussiert, nichts anderes darf dazwischenkommen, nichts darf stören. Sie verbietet ihrer Assistentin Darcy sogar, das Radio anzumachen (Thor: 00:01:43 - 00:01:45). Erst als sie erneut im Inneren sitzt, wird ihre Figur durch den Dialog zwischen ihr und Erik näher beleuchtet. Denn während Erik sie bittet, mit dieser Sache aufzuhören, denn sie sei keine Sturmjägerin,

sondern Astrophysikerin, spricht sie dagegen. Sie hätte bereits 17 Ergebnisse, die perfekte Voraussagen getroffen hätten.

Jane: „Ich sage dir, es gibt eine Verbindung zwischen diesen atmosphärischen Störungen und meiner Forschung (...) Erik, ich hätte dich nicht gebeten, dich in den Flieger zu setzen, wenn ich nicht 100 Prozent sicher gewesen wäre.“ (Thor: 00:01:45 - 00:01:55)

Jane bleibt stur und von ihrer Forschung überzeugt. Außerdem hat sie in dieser Gruppe offensichtlich das Sagen. Immerhin ist Darcy ihre Assistentin und hat Befehlen bis zu einem gewissen Grad nachzukommen. Auch Erik ist wegen ihr an diesem Ort. Damit wird Jane Foster nicht nur als Astrophysikerin, also als eine intellektuelle und gebildete Frau vorgestellt, sondern auch als wagemutig, da sie diese Forschung alleine betreibt, und visionär, denn nur sie konnte diese Verbindung erkennen. Ihr wird in dieser Szene ein starker Charakter zugesprochen, denn sie verteidigt ihre Forschung und ihr Vorhaben vor Erik und ist sich sicher, einer wichtigen Sache auf der Spur zu sein.

Die Unterhaltung wird unterbrochen, als sich am nächtlichen Himmel ein Naturschauspiel zeigt, das unerklärlich scheint. Nach anfänglichem Staunen beschließt Jane, dass sie sich dieses Phänomen näher ansehen müssten. Der Wagen startet und die drei fahren los (Thor: 00:01:57 - 00:02:10).

Jane: „Näher ran.“

Darcy: „Klar, lustig.“ (Thor: 00:02:12)

Obwohl sich diese Naturerscheinung als viel größer und gefährlicher entpuppt, als angenommen, verlangt Jane, Darcy solle den Wagen näher an das Geschehen heranbringen. Währenddessen beugt sie sich halb aus dem Fenster des Beifahrersitzes und filmt dabei das Geschehen. Dabei spielt ein Lächeln um ihre Lippen. Alles an ihr, ihre leicht vorgebeugte Haltung, das im Wind wehende Haar, die Augen, die strahlend auf das Ziel gerichtet sind, das erfreute Lachen (Thor: 00:02:30) zeigen deutlich, dass sie das Kommende antizipiert, dass sie abenteuerlustig und furchtlos ist. Denn obwohl sich ein Wirbelsturm vor ihnen bildet und etwas aus dem Himmel herabstürzt, schreckt sie nicht davor zurück, weiter zu fahren (Thor: 00:02:31).

Als Darcy abdrehen will, protestiert Jane: „Was machst du denn?“

Darcy: „Ich riskiere mein Leben nicht für ein Praktikum.“ (Thor: 00:02:43)

Doch davon will Jane nichts wissen, denn bestimmend greift sie nach dem Lenkrad und übernimmt von ihrem Platz aus die Kontrolle. Erst als etwas sie rammt, verliert sie diese und der Wagen vollzieht eine Drehung, bevor er abrupt stehenbleibt (Thor:

00:02:45 - 00:02:57). Jane ist die erste, die sich aus der Schockstarre löst und aus dem Auto aussteigt, um sich anzusehen, was passiert ist (Thor: 00:03:05). Sie entdeckt einen bewusstlosen Mann, ordert ihre Assistentin an, ihr den Verbandskasten zu holen, und eilt zu ihm hin (Thor: 00:03:11).

Jane: „Tu mir einen Gefallen und sei nicht tot. Bitte.“ (Thor: 00:03:12) Sie ist über den Mann gebeugt, doch was mit ihm ist, erfährt man zunächst nicht, denn auf einen Blackscreen (Thor: 00:03:31) folgt der Vorspann und Thors Erzählstrang.

Nachdem Thors Geschichte erzählt wurde, wie es überhaupt dazu kam, dass er auf diese Weise auf der Erde landete, wiederholen sich die Szenen vor dem Zusammenprall (Thor: 00:29:55). Nun sieht man auf ihre Bitte, er solle nicht tot sein, was weiter geschieht (Thor: 00:30:12). Thor ist aufgewacht und springt auf. Während Thor nach seinem Hammer schreit, bemerkt nun Jane das seltsame Muster auf dem Boden um ihn herum. Sie kniet sich erneut hin und untersucht dieses Phänomen.

Jane: „Wir müssen uns beeilen, bevor sich etwas verändert.“ (Thor: 00:30:49)

Erik: „Jane, wir müssen ihn ins Krankenhaus fahren.“ (Thor: 00:30:52)

Jane: „Dem geht es gut. Sieh ihn dir an.“ (Thor: 00:30:54)

Der in den Himmel brüllende Mann, der Wörter ruft, die sonst nur im Zusammenhang mit der nordischen Mythologie auftauchen, interessiert sie nun wenig. Er ist wach und steht aufrecht, damit scheint sie ihre Schuldigkeit getan zu haben, denn das beobachtete Phänomen und ihre Neugierde wiegen viel mehr und sind ein größerer Handlungsanreiz. Als Thor jedoch Heimdall direkt anspricht, lenkt sie ein: „Ja, er muss ins Krankenhaus. Fahr du ihn.“ (Thor: 00:30:59) Sie ist nicht bereit, den Ort zu verlassen. Dann jedoch wird Thor aggressiv und Darcy streckt ihn mit einem Elektroschocker nieder, sodass sie gezwungen sind, ihn in den Wohnwagen zu legen und in ein Krankenhaus zu bringen (Thor: 00:31:10 - 00:31:23). Im Krankenhaus müssen die drei erklären, wie es zu dem Zusammenprall kam. Diese Erklärung übernehmen Jane und Darcy im Wechsel (Thor: 00:31:50 - 00:31:58).

Ein Szenenwechsel findet statt. Nachdem die drei Thor im Krankenhaus abgeliefert haben, kehren sie in Janes Büro zurück (Thor: 00:33:33). Computer und technische Geräte finden sich im gesamten Bild wieder. Sowohl Darcy, als auch Jane beugen sich über einen Computer. Es geht für Jane sofort wieder zurück an ihre Arbeit und die Analyse der Ergebnisse der letzten Nacht.

Erik: „Du glaubst nicht, dass das nur ein Magnetsturm war, oder?“ (Thor: 00:33:32)

Jane: „Hier, die Linseneffekte an den Rändern, die sind charakteristisch für eine Einstein-Rosen-Brücke.“ (Thor: 00:33:33 - 00:33:38)
Wobei Erik bei „Einstein-Rosen-Brücke“ einsteigt und sie dieses Wort somit hervorheben.

Da Darcy Politikstudentin ist, muss sie nachfragen, um was es sich dabei handelt. Jane erklärt den Umstand, dass sie keine Assistentin aus dem Bereich Astrophysik hat, damit, dass Darcy die einzige Bewerberin gewesen sei (Thor: 00:33:43). Damit wird ihre Forschung relativiert. Machte sie in der Wüste New Mexicos den Eindruck, als wäre sie eine abenteuerlustige, visionäre Wissenschaftlerin, zwingt dieses Zugeständnis, das Bild ihrer Person und ihre Wichtigkeit zu relativieren. Wäre sie berühmt, hätte sie bereits etwas Handfestes entdeckt, sie hätte mehr Andrang bei den Bewerbungen zu erwarten gehabt.

Jane erklärt daraufhin das Phänomen und diskutiert anschließend die Ergebnisse mit Erik, spricht über ihre Vermutungen, doch es ist Darcy, die eine entscheidende Entdeckung macht. Denn als sie sich die Aufnahmen der letzten Nacht genauer ansieht, entdeckt sie einen menschlichen Umriss in diesem Naturphänomen und es hat ganz den Anschein, als käme dieser Mensch aus dem Himmel herabgestürzt (Thor: 00:34:09 - 00:34:18). Erst als Jane klar wird, dass Thor für ihre Forschung wichtig ist, sagt sie: „Ich glaub, ich hab was vergessen im Krankenhaus.“ (Thor: 00:34:17) Seine Wichtigkeit für sie ergibt sich aus den möglichen Informationen, die er ihr geben könnte. Im Krankenhaus müssen sie jedoch feststellen, dass Thor verschwunden ist. Wenig erfreut sitzen sie im Auto und reflektieren ihre Situation (Thor: 00:35:07).

Jane: „Also habe ich mein wichtigstes Beweisstück verloren. Typisch.“

Darcy: „Und was jetzt?“

Jane: „Wir müssen ihn finden.“

Erik: „Hast du gesehen, was er getan hat? Ihn zu suchen ist wohl nicht die beste Idee.“

Jane: „Aber die Daten können uns nicht sagen, wie es war, in diesem Phänomen drinzustecken. Er schon. Also werden wir ihn finden.“ (Thor: 00:35:19)

Darcy: „Okay.“

Erik (sarkastisch): „Wir durchforsten also ganz New Mexico?“

Jane: „Ganz genau.“ (Thor: 00:35:25)

Sie startet den Wagen und schiebt entschlossen zurück, doch just in diesem Moment geht Thor am Heck des Wagens vorbei und wird erneut von ihr umgefahren (Thor: 00:35:29). Jane: „Es tut mir so leid, ich schwöre, ich mache das nicht mit Absicht.“ (Thor: 00:35:34) Erneut ist Jane die erste, die aussteigt, zu ihm läuft und sich zu ihm kniet.

Jane tritt hier als die kalkulierende Wissenschaftlerin auf, die stur genug ist, um sich durchzusetzen und ihren Willen zu bekommen. Für sie zählen die Daten, Thor ist das Beweisstück, das sie braucht, um Antworten zu erhalten und dafür würde sie sogar das Unmögliche vollbringen, nämlich einen ganzen Staat zu durchforsten auf der Suche nach ihm. Auffallend auch, dass der Großteil ihrer Dialogzeilen mit Wissenschaft und Forschung zu tun haben. Sie spricht wirklich lange nur dann, wenn es sich um ihre Arbeit dreht.

Anschließend bringt Jane Thor in ihr Büro, wo sie ihn mit Kleidung ausstattet. Dort bewegt er sich sehr bestimmend durch ihre Räume, greift ihre Sachen an und sie muss zu ihm eilen, um ihn davon abzuhalten, noch mehr Equipment auseinander zu reißen, nachdem er bereits eine Computermaus einfach samt Kabel herauszog (Thor: 00:36:59 - 00:37:02). Als er schließlich das Shirt anzieht, das Jane ihm gab, entdeckt er ein Namensschild darauf. Es ist der Name ihres Ex-Freundes, über den sie leicht betreten spricht, obwohl sie davor dabei war, Thor eine wichtige Frage zu stellen (Thor: 00:37:16). Es ist bezeichnend, dass Thor nicht auf diese Hintergrundinformation eingeht und dieses private Geständnis nicht weiter beachtet. Er schreitet voran, ohne sich zu bedanken, was Jane dazu veranlasst, ein „Gern geschehen“ (Thor: 00:37:22) zu murmeln, bevor sie ihm folgt.

Der nächste Schauplatz ist ein Diner, in dem sie essen. Alle vier sitzen an einem kleinen Tisch, die Aufmerksamkeit ist auf Thor gerichtet (Thor: 00:41:18). Es wird nicht viel gesprochen. Zwar stellt Jane ihm erneut eine Frage, doch auf diese reagiert er nicht, stattdessen spricht er mit Darcy über das Essen. Erst als Thor eine Tasse zu Boden wirft, um seinem Wohlgefallen über das Getränk und das Essen Ausdruck zu verleihen, reagiert Jane und eilt heran, um die Scherben aufzuheben (Thor: 00:41:34). Sie kniet vor ihm, steht dann auf, um ihn zur Rede zu stellen, doch er ist sich der kulturellen Unterschiede nicht bewusst und sieht seinen Fehler nicht ein (Thor: 00:41:40). Jane ermahnt ihn, er solle sagen, wenn er etwas haben wolle, und zwar „anständig und nett“ (Thor: 00:41:45).

Thor: „Ich wollte nicht unhöflich sein.“

Jane: „Also gut, aber nichts mehr kaputthauen, okay?“

Thor: „Du hast mein Wort.“

Jane: „Gut.“ (Thor: 00:41:56)

An dieser Stelle bringt sie ihm das Wesen der Menschen ein bisschen näher. Der Gott, der aus seiner Heimat verbannt wurde, muss nun mit diesen zerbrechlichen Kreaturen

zurande kommen, denn er ist, seiner Mächte beraubt, einer von ihnen. Diese Aufgabe übernimmt Jane in dem Augenblick, als sie ihn ermahnt und zurechtweist. Ihre Handlung ist soweit von Erfolg gekrönt, als Thor schließlich einlenkt und sich entschuldigt.

Im Diner lauschen sie Erzählungen von Männern, die beim Krater in der Wüste von New Mexico waren und ihr Glück versuchten, das eigenartige Objekt aufzuheben. Es ist Jane, die als erstes die Männer anspricht und nachfragt, um was es sich genau handele (Thor: 00:42:11). Doch Erik ist es schließlich, der die entscheidende Frage stellt, nämlich nach dem Aussehen des Objekts, die Thor die Gewissheit bringt, dass es sich um seinen Hammer handeln müsse (Thor: 00:42:29). Dieser fragt nach dem Weg und eilt, ohne zurückzublicken, hinaus, woraufhin Jane und die anderen ihm folgen. Mitten auf der Straße rennt sie ihm nach und hält ihn auf (Thor: 00:43:49 - 00:43:53).

Jane: „Und du willst es dir einfach holen?“

Thor: „Ja. Und wenn du mich hinbringst, sage ich dir alles, was du wissen willst.“

Jane: „Wirklich alles?“

Thor: „Ja. (...)“ (Thor: 00:44:04 - 00:44:10)

Bevor Jane antworten kann, bevor sie eine Entscheidung trifft, bittet Erik sie um ein Wort. Zu dritt stehen sie etwas abseits von Thor.

Erik: „Bitte tu es nicht.“

Jane: „Wir haben beide dasselbe gesehen gestern Nacht. Das hier ist kein Zufall. Wir müssen wissen, was in dem Krater ist.“

Erik: „Aber ich meine nicht den Krater, ich meine ihn.“

Jane: „Er hat versprochen, dass wir Antworten kriegen.“

Erik: „Er ist nicht ganz dicht. (...)“

Jane: „Ich will ihn ja nur dahinfahren, das ist alles.“

Erik: „Er ist gefährlich, Jane.“ (Thor: 00:44:17 - 00:44:48)

Jane (zu Thor): „Es tut mir leid, aber ich kann dich nicht fahren.“ (Thor: 00:44:49)
Obwohl man ihr ansieht, dass sie gerne dem Gott geholfen hätte, immerhin versprach er ihr Antworten, die sie mehr als alles andere zu wollen scheint, stimmt sie nach einem kurzen Zögern zu. Sie weist Thor zurück und erklärt ihm, dass sie ihn nicht fahren würde (Thor: 00:44:49). Damit ist die Sache für Thor klar, er verabschiedet sich mit einem Handkuss von Jane und ist bereit, seiner Wege zu ziehen, geschmeichelt kommentiert sie das mit einem Lachen und einem Danke (Thor: 00:45:04).

Es ist S.H.I.E.L.D. und Coulsons Eingreifen, das Jane nach diesem Abschied wieder in die Handlung um Thor involviert. Denn die Agenten sind dabei, ihr Büro auszuräumen und alles mitzunehmen, jedes Gerät und alle Aufzeichnungen, ihre ganze

Arbeit (Thor: 00:45:40 - 00:46:36). Kampflos will Jane ihnen ihre Sachen jedoch nicht überlassen und stellt Coulson zur Rede, selbst als Erik ihr rät, die Sache auf sich beruhen zu lassen (Thor: 00:45:48)

Jane: „Lass gut sein? Das ist mein Leben hier.“

Coulson: „Es geht um die nationale Sicherheit. Wir benötigen Ihre Unterlagen und alle Atmosphärendaten.“

Jane: „Und benötigen bedeutet stehlen?“ (Thor: 00:46:06)

Als der Agent von S.H.I.E.L.D. ihr eine Entschädigung zusichert, kann sie das nicht beruhigen, denn die meisten Geräte hat sie selber gebaut und sind nicht zu ersetzen (Thor: 00:46:14). Erneut wird hier der Eindruck ihrer Person als Wissenschaftlerin verstärkt, deren Können so groß ist, dass sie eigene Messinstrumente entwickelt. Selbst als Coulson sich nicht erweichen lässt, versucht Jane einen erneuten Vorstoß.

Jane: „Ich bin kurz davor, etwas ganz Außergewöhnliches zu verstehen. Alles, was ich weiß über dieses Phänomen, ist entweder in diesem Labor oder in diesem Buch, und das können sie nicht einfach...Hey!“ (Thor: 00:46:32)

Dadurch, dass sie ihr Notizbuch so offen präsentiert und es in ihre Argumentation einflechtet, fällt es den Agenten auf und sie nehmen es ihr weg. Verzweifelt greift sie danach, was der Agent jedoch als tätliche Handlung auffasst und handgreiflich wird. Aus der Situation rettet sie Erik, der nun entschieden eingreift und sie wegzieht (Thor: 00:46:36).

Während sich Jane hier furchtlos zeigt, die Agenten und die ominöse Regierungsbehörde können sie nicht einschüchtern, ist sie doch machtlos. Sie kann weder etwas von den bereits weggenommenen Dingen wiederbekommen, noch behält sie die letzten Aufzeichnungen, die ihr bis dahin blieben, und das auch noch durch ihr eigenes Verschulden. Nur dank Erik passiert ihr nichts Schlimmeres. Am Ende muss sie passiv dabei zusehen, wie ihr Lebenswerk abtransportiert wird. Erst Thor kann ihr zumindest ihr Notizbuch zurückbringen.

Wütend und verzweifelt ergreift sie schließlich die Chance, als sie Thor erneut in der Stadt trifft. Sie beschließt, ihn doch zu dem Krater zu fahren (Thor: 00:49:29). Während der Fahrt führen die beiden eine längere Unterhaltung. Als sie zugibt, so etwas noch nie gemacht zu haben, beruhigt Thor sie, denn in seinen Augen sei sie sehr mutig (Thor: 00:50:03).

Jane: „Die haben mein ganzes Lebenswerk gestohlen. Ich hab nicht mehr viel zu verlieren.“

Thor: „Du bist sehr klug.“

Jane: „Danke.“

Thor: „Verständiger als die meisten in der Menschenwelt.“

Jane: „Menschenwelt? Menschenwelt?“

Thor: „Du findest mich sonderbar.“

Jane: „Ja, schon.“

Thor: „Im guten Sinne oder schlechten Sinne?“

Jane: „Ich bin mir noch nicht sicher.“ (Thor: 00:50:12 - 00:50:30)

In diesem Moment beginnen die beiden sich anzunähern, immerhin verrät Thor Jane endlich, was sie suche, nämlich eine Brücke. Doch was sie Einstein-Rosen-Brücke nennt, bezeichnet er als Regenbogenbrücke und lässt Jane hoffen, dass er doch nicht bloß ein Verrückter ist (Thor: 00:51:05).

Beim Krater angekommen, bleibt Jane versteckt auf dem Boden liegen, während Thor ihr seine Jacke gibt und geht, um seinen Hammer zu holen. Durch ein Fernglas beobachtet sie das Geschehen (Thor: 00:52:41 - 00:53:03). Zunächst hält Jane den Plan lediglich für unsinnig, als ihr jedoch klar wird, dass sie sich in Gefahr befinden könnte, ruft sie Erik an.

Jane: „Hi, Erik, ich bin's. Keine Sorge, mir geht's gut. Für den Fall, dass du in der nächsten Stunde nichts von mir hörst, musst du zum Krater kommen und versuchen, mich zu finden, ja? Ich habe genau das getan, was ich nicht tun sollte. Es tut mir leid. Entschuldige. Mach's gut.“ (Thor: 01:00:29)

Es ist bezeichnend, dass diese Sequenz die erste ist, in der sie alleine und nicht im Dreiergespann mit Darcy und Erik auftritt. Sie handelt entgegen Eriks Rat, doch am Ende ist genau er es, den sie anruft, um nach Hilfe zu rufen. Sie selbst bringt sich nicht aus der Situation, sondern muss gerettet werden. Wie Erik sie abholt, sieht das Publikum nicht, dafür, wie Jane ihn bittet, nun auch Thor, der im Gefängnis sitzt, da sein Plan tatsächlich nicht funktionierte, ebenfalls zu retten. Eine Diskussion entbrennt über den Geisteszustand des Mannes, immerhin spräche er über Dinge, die Erik aus einem Kinderbuch kenne (Thor: 01:05:42 - 01:05:57). Mit „Magie ist nur Wissenschaft, die wir noch nicht verstehen“ (Thor 1: 01:06:04) kann Jane ihren Begleiter davon überzeugen, Thor doch zu helfen. Während Jane also das Ganze initiiert, muss Erik handeln und tatsächlich zu S.H.I.E.L.D. gehen, um den Gott durch eine Lüge zu befreien. Währenddessen wartet Jane unruhig im Wohnwagen, bis Thor Erik zu ihr bringt, da die beiden Männer noch in einer Bar etwas tranken (Thor: 01:11:28 - 01:11:51).

Anschließend gehen Jane und Thor auf das Dach ihres Büros, wo sie auf zwei Liegen vor einem offenen Feuer sitzen (Thor: 01:11:49). Thor gibt Jane ihr Notizbuch wieder und erzählt ihr von den neun Welten und der Magie. Er nimmt dabei das Zitat, das

vorher Jane anbrachte, um Erik zu überzeugen (Thor: 01:06:04) in abgewandelter wieder auf und erklärt ihr, dass in seiner Welt Magie und Wissenschaft dasselbe seien (Thor: 01:13:22). Während Jane schließlich einschläft, wacht Thor über ihren Schlaf und bedankt sich bei ihr (Thor: 01:14:39). Hier wird durch die Abwandlung des Zitats eine sprachliche Klammer um die beiden Figuren gelegt, indem Thor Janes Gedanken aufnimmt und bestätigt. Es zeigt, dass sie gleich denken und eine gemeinsame Grundlage dadurch schaffen könnten. Die Szene bringt die beiden näher, während Thors Dank am Ende ein deutliches Zeichen dafür sein kann, dass er seine neue Rolle nun langsam versteht und es ihm leichter fällt, da er Jane traf und ihr helfen konnte. Diese Wandlung, die der Protagonist vollzieht, wird in der nächsten Szene deutlicher, denn da hilft er Jane beim Kochen, bringt Teller mit Essen zu Darcy und Erik und wirkt wie ausgewechselt (Thor: 01:16:40).

Zu dieser Zeit erreichen Thors Freunde die Erde, ihnen auf den Fersen der Destroyer, den Loki aussandte, um Thor zu vernichten. Die Stadt muss evakuiert werden, da Thor nicht geht, besteht auch Jane darauf, zu helfen (Thor: 01:22:24). Als der Kampf tatsächlich beginnt, müssen sie und ihre Begleiter sich verstecken (Thor: 01:22:56). Ihre Rolle ist dabei, wegzulaufen und sich versteckt zu halten. Als der Kampf verloren scheint und Thor seine Freunde anordnet, zu fliehen, ist sie es, die zuerst bemerkt, dass er sich alleine dem Destroyer stellt und stehenbleibt (Thor: 01:24:03). „Was hat er vor?“ (Thor: 01:24:12) stellt Jane die Frage an niemand bestimmten und nimmt die Rolle des Publikums ein, denn auch das ist gespannt auf die Antwort.

Als Thor zurückgeschleudert wird und hart auf dem Boden auftrifft, rennt Jane zu ihm. Zum dritten Mal in diesem Film eilt sie an seine Seite und kniet neben ihm nieder, während er bewusstlos daliegt (Thor: 01:25:22). Verzweifelt fleht sie ihn an, nicht zu sterben (Thor: 01:26:15) und ihr Flehen wird erhört, denn sein Opfer macht ihn würdig, den Hammer zu besitzen, der sich sogleich auf den Weg zu seinem Besitzer macht. Als der Hammer jedoch auf Thor zugerast kommt, können die Menschen nicht wissen, um was es sich handelt. Daher reagiert Erik und zerrt Jane von dem Mann weg, dies lässt sie unter Protest geschehen (Thor: 01:27:16 - 01:27:39). Während dem folgenden Kampf ist sie Zuschauerin am Rande des Geschehens (Thor: 01:28:25).

Nach seinem Sieg löst Thor sein Versprechen ein, er zeigt Jane die Brücke. Doch dies ist auch der Moment des Abschieds. Sie küssen sich, bevor er sich abwendet und die Brücke betritt. Jane blickt ihm hinterher (Thor: 01:30:59 - 01:31:38). Erst am Ende,

als Thor den Bifröst zerstören musste, wechselt der Schauplatz und zeigt die Erde. Dort wartet Jane nach wie vor an gleicher Stelle auf ihn (Thor: 01:40:10). Doch das Phänomen ist verschwunden und bald darauf verlassen die drei den Platz und kehren zu ihrem Wohnwagen zurück.

Als Thor Heimdall fragt, wie es Jane ginge, antwortet dieser: „Sie sucht nach dir.“ (Thor: 01:44:11) Dabei wird Janes Büro gezeigt. Sie, Erik und Darcy machen sich bereit, es ist Nacht und es wird deutlich, dass sie erneut auf die Jagd nach einem solchen Phänomen sind. Bezeichnend ist, dass Jane keinen Text bekommt. Sie wird gezeigt, nämlich in der Erzählung von Heimdall für Thor. Ihre Geschichte wird erzählt, über sie wird gesprochen, damit wird sie das Objekt einer Erzählung für das Subjekt, in diesem Fall Thor. Überlegungen zum Blickpunkt und der Erzählperspektive (vgl. Mulvey, 1980) bieten sich an, näher betrachtet zu werden, dieser Punkt wird in der Analyse bestimmter Szenen noch deutlicher.

Thor - Jane Fosters entscheidende Szenen

In einem Long-shot zeigt sich ein einsamer Wohnwagen in vollkommen dunkler Umgebung. Nur von ihm geht Licht aus, es scheint nichts anderes zu existieren (Thor: 00:00:52). Nach dem Schnitt wird in einem Medium Close-up ein Blick in das Innere eben jenes Wagens gewährt. Es ist dunkel, etwas verschwommen, doch das Gesicht einer Frau ist zu erkennen. Die Kamera ist in Bewegung, wird nicht ruhig gehalten, schwenkt vom Gesicht der Frau zu einem Computer, auf dem Daten zu erkennen sind, zu den Begleitern der Frau. Die Kamera zeigt, wie sie etwas in den Computer eingibt. Skalen und Diagramme werden deutlich erkennbar. Dabei spielt düstere Musik, die Anspannung heraufbeschwört (Thor1: 00:01:00 - 00:01:10). Dies ist Janes erster Auftritt und die ersten Bilder des Films.

Als sie dem Naturphänomen entgegenjagen, unterstreicht eine Einstellung den Eindruck von Abenteuer, aber verrät auch das, was erst später in einem Gespräch deutlich wird: Die Isolation, in der Jane arbeitet, nämlich fast alleine und unbekannt. In einem Long-shot nämlich wird der Wohnwagen auf einer dünnen Wüstenstraße gezeigt. Er brettert durch die kaum beleuchtete Landschaft. Nur ein Fleck vor ihnen durch die Scheinwerfer zu erkennen, alles andere liegt in Dunkelheit und macht eine

Einordnung der Umgebung unmöglich. Die Musik wird in dieser Szene lauter und bedrohlicher (Thor: 00:02:16).



Thor: 00:03:11

Interessant sind die Szenen, nachdem der Wohnwagen Thor rampte. Sowohl in der ersten Version, als auch beim zweiten Mal. Mit einem Medium Long-shot von leicht erhöhter Stelle wurde die Szene gefilmt. Der direkte Vordergrund ist dunkel, eine runde Form mit Mustern ist in den Boden gestanzt, an deren Rand ein Mann bewusstlos am Boden liegt. Jane leuchtet einen Punkt neben ihm an, als sie sich zu ihm hinunterbeugt. Der Kopf des Bewusstlosen ist genau im Zentrum des Bildes positioniert, während Jane sich von der linken Bildhälfte nähert. Auch Erik kommt von links. Er ist nur ein schwarzer Schemen mit einem hellen Punkt, der Taschenlampe. In der rechten Bildhälfte steht der Wagen im Hintergrund, davor Darcy, die kaum mehr zu erkennen ist. Der Hintergrund ist heller als der Vordergrund, da die Lichtquellen der Wagen und die Taschenlampen sind. Nur ein paar Steppengräser lassen sich erkennen, der Rest der Umgebung verschwimmt in einem dunstigen Schwarz (Thor: 00:03:11). Als Jane kniet, wird ihr Gesicht in einem Close-up von unten gezeigt. Beim zweiten Mal wird klar, es ist die Sicht, die Thor auf sie hat (Thor: 00:03:12/ 00:29:57). Bei beiden Einstellungen ist die Beleuchtung äußerst auffallend. Bei der ersten wird nicht klar, woher das Licht kommt, das den Hintergrund um Janes Gesicht erleuchtet. Beinahe wie von einem Heiligenschein wird ihr Gesicht davon umgeben. Tatsächlich wird das Licht teilweise so hell, dass ihr Gesicht in dem gleißenden Schein verschwindet und sich nur noch schemenhaft ausmacht, bevor es wieder klar zu erkennen ist. An einer Stelle ist die Farbgebung bläulich, während das Licht stärker wird. Der Wind weht Jane das Haar ins Gesicht, während sie mit sorgenvollem Blick und leicht geöffneten Mund auf Thor herabsieht (Thor: 00:03:45).

Als die Kamera zurückfährt und erneut in einem Medium Long-shot die Szenerie von leicht erhöhter Stelle einfängt, wird die Beziehung der Figuren durch ihre Position bereits angekündigt. Der Wagen ist diesmal im Hintergrund in der Mitte zu sehen. Die Mittelachse des Bildes verläuft direkt durch die offene Tür des Wohnwagens, die wie ein dunkler Schlund wirkt. Jane kniet vor dem Bewusstlosen, blickt aber über ihre Schulter zurück und nach oben. Sie befindet sich mittig seines Körpers, sodass sein Gesicht angeleuchtet von den Taschenlampen verschwommen zu erkennen ist. Erik steht auf Höhe von Thors Beinen, beugt sich ein wenig zu ihm herab. Darcy befindet sich auf der Achse von Jane und leuchtet ebenfalls mit der Taschenlampe auf die beiden. Zu dritt formen sie ein Dreieck, gleich einer Pyramide, um den Protagonisten (Thor: 00:03:21). Thor in ihrer Mitte ist auch der Mittelpunkt der Geschichte, während Jane ihm am nächsten ist, nimmt hier bereits Erik eine wachende Position über den beiden ein, die er im Verlauf der Handlung verwirklicht, da er beide aus kritischen Situationen retten wird. Währenddessen steht Darcy mit etwas Abstand da und ist Beobachterin und Kommentatorin.



Thor: 00:33:33

Eine weitere erwähnenswerte Szene, die durch den Bildaufbau auch viel über die Beziehung der drei zueinander erzählt, ist die erste in Janes Büro. Ein frontal ausgerichteter Knee-shot eröffnet den Blick in das Büro. Von rechts ragt ein Tisch mit technischen Gerätschaften in den Raum hinein. Um ihn herum sind die Figuren angeordnet. Darcy dreht der Kamera halb den Rücken zu, man sieht sie von der Seite, aber das Gesicht ist abgewandt. Sie ist über etwas, das nicht näher zu bestimmen ist, am Tisch gebeugt. Erik kommt von links auf den Tisch zu. Sein Gesicht wird im Profil gezeigt und ist Jane zugewandt. Diese steht frontal zur Kamera hinter dem Tisch. Zu einem Computer herabgebeugt, stützt sie sich mit den Armen an diesem ab. Sie trägt ein rot-pinkes Oberteil und dunkle Hosen. Die Haare sind offen. Erik und Darcy nehmen die linke Bildhälfte ein. Die Kante einer Mauer verläuft genau auf der

Bildmittelachse und unterstreicht die räumliche Trennung der zwei Gruppen. Links im Hintergrund ist noch mehr technisches Gerät zu erkennen, rechts befindet sich eine offene Glastür, die den Blick nach draußen in die Steppe öffnet. Der Raum ist hell. Es spielt keine Musik (Thor: 00:33:33). Selbst während dem Gespräch bleibt die räumliche Anordnung bestehen. Auch als Jane sich bewegt, bilden Erik und Darcy eine Einheit, während Jane stets mit etwas Abstand dazu positioniert ist. Selbst als sie sich bewegt und um den Tisch herumgeht, während sie und Erik das Phänomen erklären, bleibt die räumliche Trennung bestehen. Zwar stehen sie nun alle auf einer Seite des Tisches, der nun den Vordergrund einnimmt, aber Darcy und Erik stehen rechts zusammen, während Jane alleine die linke Seite einnimmt. Auch ist ihr Kopf tiefer angeordnet als der der anderen (Thor: 00:33:49).

Während Jane Erik ihre Entdeckung erklärt, nämlich dass die Aufzeichnungen zwar Sterne zeigen, aber nicht die Sterne dieser Galaxie, reicht sie ihm ein Blatt Papier. Währenddessen verschwindet Darcy links aus dem Bild. Die Kamera bewegt sich weiter nach rechts. In einem Medium-shot steht Jane, aufgerichtet, die Hände in die Hüfte gestemmt, in der Mittelachse des Bildes. Das Licht kommt von hinten durch die Fensterfront. Der Hintergrund wird gelblich beschienen, während der rechte Bildrand dunkler erscheint. Die Kamera bewegt sich weiter nach rechts, doch Jane bleibt im Zentrum, selbst als sie sich vorbeugt, um auf andere Unterlagen zu deuten. Durch die Kamerabewegung rücken Jane und Erik näher zusammen (Thor: 00:33:53 - 00:33:56).

Eine letzte Einstellung soll dieses Dreiergespann, dass sie bilden, noch einmal verdeutlichen. Dies ist daher nötig, da Jane, außer in zwei Momenten des Films, nie ohne die beiden auftritt und diese drei damit als Einheit gesehen werden können. Verstärkt wird dieser Eindruck durch Szenen wie der Folgenden:



Thor: 00:34:14

Darcy ruft Jane und Erik zu sich, denn sie hat eine Entdeckung gemacht. Ein Medium-shot zeigt alle drei auf der rechten Bildhälfte, die Tafel befindet sich links. Die Mittelachse des Bildes verläuft durch eine Ecke der Mauer und wird dadurch unterstrichen. Die Senkrechten im Bild werden durch die Kante der Tafel verstärkt. Die drei Figuren sind gestaffelt angeordnet. Jane am weitesten rechts. Gelbes Licht strahlt fast Golden auf ihren Hinterkopf, ihr Haar und ihren Rücken. Neben ihr befindet sich Erik, er beugt sich vor. Jane hebt sich vor seinem dunkelblauen Hemd ab. Halb von ihm verdeckt, aber auf die Tafel deutend, findet sich Darcy. Durch die Überschneidungen bilden sie eine Einheit, die verstärkt wird durch den gemeinsamen Fokus, die Blickrichtung und die Linien der Architektur, die ihre Seite des Bildes klar abtrennt vom Rest (Thor: 00:34:14).



Thor: 00:36:59

Eine Szene, die wiederum die Beziehung zwischen Jane und Thor zu etablieren scheint, ist jene, als er mit ihnen in Janes Büro kommt. Als Thor eine Computermouse herausreißt, rennt sie auf ihn zu. Sie kommt von rechts. In einem frontal ausgerichteten Knee-shot befinden sich beide in der rechten Bildhälfte. Im Hintergrund öffnet sich durch die Glasfront der Blick auf die Steppe und die Berge. Ein Tisch steht links, rechts wird ein Bürotisch, auf dem sich der Computer und die Maus befinden, angeschnitten. Thor steht mit freiem Oberkörper und dunkler Hose vor Jane. Diese wird von hinten gezeigt, sie überschneidet ihn mit ihrer rechten Schulter. Der Größenunterschied wird nun sehr deutlich. Sie wirkt, so knapp vor ihm, klein und zart. Die Unterschiede in der Statur werden durch die Nacktheit noch hervorgehoben. Dazu wird der Eindruck durch die Horizontlinie unterstützt. Diese verläuft auf Höhe seiner Taille. Thor ragt weit über den Horizont hinaus in den Bereich des Himmels, während Janes Schultern nur wenig über die Horizontlinie reichen. Links umschließen sie die Berge, rechts sein Körper (Thor: 00:36:59). Noch deutlicher wird es, als sie sich bewegen. Dann nämlich steht Jane direkt vor Thor. Sein Körper bildet den Hintergrund zu ihrem, außerdem muss

sie zu ihm aufblicken (Thor: 00:37:01). Als sie ihm die Maus wegnimmt, weicht sie nach links aus. Er folgt ihrer Bewegung, dreht sich mit ihr mit. Dabei schaut er nach unten. Das Nachuntersblicken als Geste wird sehr herausgestellt, während ihr Blick auf seine Brust gerichtet ist. Die Mittelachse des Bildes verläuft durch den schmalen Zwischenraum zwischen ihren Körpern (Thor: 00:37:02). Bevor sie sich trennen, stehen sie sich klar gegenüber. Ein deutlicher Zwischenraum entsteht. Beide sind im Profil gezeigt. Während Thor nach unten auf sie blickt, sieht Jane nach unten auf ihr Notizbuch. Sie vollführt zudem unruhige Bewegungen, die man zuvor nicht bei ihr gesehen hat. So streicht sie die Haare hinters Ohr, macht sich gleichzeitig klein und richtet sich nicht gerade auf, wie zuvor in anderen Szenen (Thor: 00:37:04).

Eine weitere Szene, die Aufschluss über die Rollenverteilung und die Beziehungsstrukturen dieses Films gibt, folgt auf die Information, wo sich Thors Hammer befinden könnte. Kaum hat Thor nach dem Weg gefragt und kennt die Antwort, eilt er hinaus, er blickt sich nicht zu den Menschen um, aber Jane sieht ihm nach und eilt hinter ihm her (Thor: 00:42:39). Als Thor sie bittet, ihn zu dem Platz zu fahren, an dem er seinen Hammer vermutet, befinden sie sich auf der Straße. Ein Medium Long-shot zeigt ihn mitten auf der Straße, Autos müssen wegen ihm anhalten. Jane rennt ihm hinterher, kommt von rechts in das Bild gelaufen, als sie ihn einholt, geht sie links hinter ihm (Thor: 00:43:53). Die Bildmitte verläuft zwischen den beiden, auch Darcy und Erik kommen nach, folgen hinter ihnen mit ein wenig Abstand.

Erneut ein Medium Close-up, nach wie vor stehen sie mitten auf der Straße, Thor links, Jane rechts von der Mitte. Der Raum zwischen ihnen wird durch ihre Begleiter ausgefüllt (Thor: 00:44:13). Jane muss entscheiden, was sie nach Thors Angebot zu helfen tun wird, doch Erik will mit ihr sprechen und geht etwas nach rechts. Die Kamera folgt ihm, so wie Jane und Darcy (Thor: 00:44:17). Ein Medium Close-up zeigt die drei, wie sie in einer Gruppe stehen. Erik in der Mitte, Jane und ihre Assistentin, um einiges kleiner als der Mann, vor ihm. Darcy und er überschneiden einander, Jane ist mit etwas Abstand zu ihnen positioniert (Thor: 00:44:20). Noch während er mit ihr spricht, blickt sie zu Thor. Als sie kurz darauf von dem nordischen Gott weggeht und Erik folgt, blickt sie sich noch einmal zu diesem um. Die Szene ist erneut in einem Medium Long-shot festgehalten (Thor: 00:45:28). Jane befindet sich rechts der Mitte, Darcy und Erik blicken bereits nach rechts, sind dabei, hinter der Hausecke zu verschwinden. Die beiden schreiten weit aus, während Janes Schritte

klein und unsicher sind. Sie blickt zurück, bleibt stehen. Kein Mensch hält sich in ihrer Nähe auf, dadurch wirkt sie isoliert, das unterstützt auch die Tatsache, dass kein Blick auf sie gerichtet ist. Einige Senkrechten strukturieren das Bild, sie ist eine davon. Die drei Menschen, die sich ebenfalls durch das Bild bewegen, gehen alle in verschiedene Richtungen von ihr weg, haben ihr den Rücken zugedreht. Auch die sitzende Person ist ihr nicht zugewandt (Thor: 00:45:29). Nur ganz langsam geht Jane aus dem Bild (Thor: 00:45:35).

Als sie zu ihrem Labor zurückkehren, sieht Jane, dass ihre Sachen mitgenommen werden. Sie rennt auf den Truck, der mit ihren Sachen beladen wurde, zu (Thor: 00:45:40). Eine Straßenlampe befindet sich genau hinter ihr auf der Bildmittelachse. Obwohl der Truck im Vordergrund sie beinahe vollständig verdeckt, ist eindeutig Jane die zentrale Figur des Bildes, zu ihrer Rechten wird sie von Erik und Darcy begleitet. In einem Knee-shot wird Jane links gezeigt, rechts neben ihr Erik, dann Darcy, wieder sind sie als Dreiergruppe gestaffelt und treten als Einheit auf, sie alle blicken in eine Richtung (Thor: 00:45:42). Als Jane beschließt, die Agenten zu stellen, ist sie es, die vorausrennt, die anderen ihr hinterher (Thor: 00:45:48). S.H.I.E.L.D. nimmt alle Geräte und Aufzeichnungen mit sich, die Kamera zeigt in einem Medium Long-shot Janes Niederlage mit einem Blick in das leergeräumte Labor. Die Kamera schwenkt langsam nach oben auf das Dach und blickt von unten auf die drei, die dort an der Kante sitzen. Traurige Musik setzt ein, dazu überspannt ein blau-grauer Himmel die Dreiergruppe (Thor: 00:46:54). Die Trostlosigkeit und das gemeinsame Leiden wird durch die nächste Einstellung noch verstärkt. Der Blick geht über die Schultern der Dreiergruppe auf die Stadt, beziehungsweise die Straße vor ihnen (Thor: 00:47:02). Es handelt sich um eine lange Straße, die sich genau auf der Bildmittelachse durch die Wüste schlängelt. Links und rechts schmiegen sich Häuser an sie, bevor die kleine Stadt aufhört und sich nur noch Sand und Stein bis zum Horizont erstrecken. Alle drei sind dunkel gekleidet, sie bilden durch ihre Farbigkeit und ihre Umrisse eine Einheit vor der Szenerie.

Nicht unbeachtet werden darf die Szene, in der die romantische Komponente der Beziehung zwischen Thor und Jane zum Tragen kommt. Es ist ebenfalls eine Szene, in der Jane einmal alleine auftritt, nämlich ohne die Begleitung von Erik oder Darcy. Nachdem Erik losgezogen ist, um Thor aus der Gefangenschaft zu retten, wartet Jane unruhig in ihrem Wohnwagen auf diesen. Ein Close-up von Janes Gesicht zeigt, dass

sie beunruhigt ist. Diffuses Licht beleuchtet im verschwommenen Hintergrund die Szene (Thor: 01:11:28). Plötzlich klopft es an der Tür, Thor bringt Erik nach Hause, denn dieser ist betrunken (Thor: 01:11:51). Jane gibt sich sofort nervös in der Gesellschaft des Gottes (Thor: 01:11:30). Er wirkt riesig in dem Wohnwagen, verstärkt durch die Kamera, die Thor von unten herauf filmt. Sie ist im Gegensatz dazu klein und verletzlich in ihrem Nachtwand dargestellt. Ihre Nervosität macht sich Raum, sie räumt hektisch Dinge weg, entschuldigt sich, hätte nie Gäste hier, schlägt schließlich vor, rauszugehen.



Thor: 01:11:30

Die beiden sitzen schließlich auf Liegen auf dem Dach. Ein Feuer brennt vor ihnen, und Jane erzählt etwas Privates über sich. Dargestellt wird die Szene in einem Medium Close-up, das beide sehr nahe zusammenrückt (Thor: 01:11:49). Thor überreicht ihr schließlich ihr Notizbuch, das er von S.H.I.E.L.D. hatte zurückstehlen können (Thor: 01:12:31). In der Mitte im Vordergrund prasselt das Feuer. Jane sitzt links davon Thor zugewandt, er rechts ebenfalls in ihre Richtung blickend. Im Hintergrund sorgt ein Gebäude mit blauem Neonlicht, das um seine runde Form herumführt, für weiteres Licht. Um sie zu trösten, erklärt Thor ihr seine Welt und eröffnet Jane, dass ihre Theorien stimmen würden. Während er in ihrem Notizbuch ein Schema der Welten skizziert, sieht sie ihn an und nicht das Bild. Ein Close-up fängt ihren ruhigen, lächelnden Gesichtsausdruck ein. Thor befindet sich im Vordergrund und überdeckt sie ein wenig. Sein Blick ist auf das Blatt gerichtet. Im Hintergrund ist Jane lächelnd zu sehen (Thor: 01:13:29). Ein Medium Close-up gewährt einen Blick von oben (Thor: 01:14:37). Erst wird Thor gezeigt, blickt in den Himmel. Dann schwenkt die Kamera langsam zur Seite und geht tiefer, bis die Höhe von Jane erreicht wird. Ein Close-up zeigt sie schlafend. Thor zieht ihre Decke zurecht (Thor: 01:14:35).

Schließlich ist Janes Position während des Kampfes auf der Erde nicht außer Acht zu lassen, denn währenddessen wird Jane nur in sehr kurzen Ausschnitten gezeigt.

Nämlich einmal, als sie verkündet, sie würde ebenfalls helfen, die Stadt zu evakuieren (Thor: 01:22:56), dann auf der Flucht (Thor: 01:23:48, 01:23:53). Als Jane jedoch merkt, dass Thor seinen Schild fallen lässt, hält sie an und wendet sich um (Thor: 01:24:03). Neben ihr steht Erik. In einem Medium Close-up wird eingefangen, wie plötzlich alle zu einem Halt kommen (Thor: 01:24:06). Thor wird gezeigt, wie er von rechts ins Bild geschritten kommt, im Hintergrund sind die anderen aufgereiht in zwei Gruppen, nämlich Asgard als eine Einheit und die Menschen als eine eigene Gruppe, zu sehen. Lediglich Sif steht etwas separat zu beiden ganz links. Janes Reaktion wird in einem Medium Close-up präsentiert (Thor: 01:24:01), links hinter ihr ist Erik und rechts Darcy zu erkennen. Die Kamera nähert sich Janes Gesicht weiter bis zu einem Close-up, um ihre Emotionen von Schock und Furcht genauer einzufangen. Sie nimmt hier den gleichen Standpunkt ein wie das Publikum, als Zuschauerin am Rand des Geschehens. Als Thor jedoch zurückgeschleudert wird, entscheidet sie sich zu handeln und läuft zu ihm, erneut wird ihr Gesicht, und damit ihre Reaktion, im Close-up dargestellt (Thor: 01:25:22).

Es wiederholt sich ein Bildmotiv, das bereits zweimal zuvor vorkam. Nämlich Jane, wie sie neben Thor in die Knie geht (Thor: 01:25:33). Begleitet von dramatischer Musik zeigt ein Knee-shot, wie sie auf Höhe seines Kopfes im Staub kniet. Jane beugt sich über ihn und wird nun in einem Close-up von unten gezeigt, und erinnert an die erste Begegnung der beiden in der Wüste (Thor: 01:25:35). Ihr Gesicht wird zudem von der Seite sehr hell beleuchtet, auch das lässt an die erste Begegnung denken, als das Licht stark von hinten kam und ihr eine mystische Aureole verlieh (Thor: 01:26:15). Ein Medium Long-shot zeigt, während Jane um Thors Leben fleht, in der Mitte beider Bildachsen den Destroyer (Thor: 01:26:32). Sein Weg wird gesäumt durch kaputte Autos und Rauch. Die Horizontlinie ist sehr niedrig, im unteren Bilddrittel zu lokalisieren. Im Vordergrund, rechts von der Mitte, liegt Thor, über ihm kniet nach wie vor Jane auf der Straße, in ihrer Nähe befinden sich keine Autos, sodass sie diesen Raum ganz für sich haben, eine beinahe isolierte Szene, die deswegen wichtig ist, da in diesem Augenblick Thor seine Kräfte zurückerhält.

Nicht unerheblich ist die Schlussequenz, in der Thor und Jane Abschied nehmen müssen, denn die Schlacht ist gewonnen, doch der Krieg noch nicht. Thor muss zurück in seine Heimat, daher fragt er Jane, ob sie die Regenbogenbrücke sehen wolle (Thor: 01:29:29). Ein Close-up aus seinem Blickwinkel, nämlich von oben auf sie herab, zeigt

Jane. Thor zieht sie bestimmend an sich, woraufhin ihr nur ein unverständlicher Laut über die Lippen kommt und sie zu grinsen beginnt (Thor: 01:29:33). Während des Abschieds zieht Thor sie erneut an sich (Thor: 01:30:59). Ein Medium Close-up zeigt sie zentral im Bild. Links hinter ihnen befindet sich der Wohnwagen, rechts stehen Erik und Darcy. Das goldene Licht der Sonne umfängt sie, um sie herum nur Wüstensteppe. Dazu kommt leise Musik und Linsenlichtreflexionen, die die Szene dramatisch aufladen. Als Thor verspricht, wegen ihr zurückzukehren, schweigt Jane, blickt aber zu ihm auf (Thor: 01:31:09). Ein Close-up zeigt die beiden ganz nahe, der Raum zwischen ihnen markiert die Mitte des Bildes. Helles Licht umfängt sie. Die Gesichter der beiden sind so nahe, dass das Publikum dazu geneigt ist, einen Kuss zu erwarten, aber Thor zieht ihre Hand an seine Lippen. Erst nachdem sie auch das schweigend hingenommen hat, bewegt sich Jane und zieht ihn zu einem Kuss an sich (Thor: 01:31:18). In einem Close-up werden sie Nase an Nase gezeigt, wie sie sich tief in die Augen blicken. Jane sieht ihm nach, als er die Brücke betritt (Thor: 01:31:38).



Thor: 01:40:01

Erst nach dem Kampf auf Asgard richtet sich der Blick zurück auf die Erde. Zuerst wird in einem Knee-shot die Rückenansicht der drei Menschen gezeigt (Thor: 01:40:01). Erik befindet sich auf der zentralen Mittelachse, der Blick geht von unten herauf und verläuft weiter in den Himmel. Eine Kamerafahrt nach rechts bringt Jane und Darcy ins Bild. Die Sonne geht in diesem Augenblick unter und beleuchtet die Dreiergruppe gold-rötlich. Sie bleiben weiterhin nur von hinten zu sehen, der Horizont befindet sich fast auf Höhe des unteren Bildrands. Begleitet wird die Szene von trauriger Klaviermusik (Thor: 01:40:10). Darcy geht als erste nach vorne, in den Bildhintergrund, und damit weg von Jane. Erik folgt nach einem Seitenblick auf diese ebenfalls. Damit bleibt sie alleine zurück. Positioniert wird sie auf der Bildmittelachse, der Sonnenuntergang befindet sich nun rechts von ihr (Thor: 01:40:35). Die Kamera verweilt bei ihr, zeigt sie schließlich in einem Knee-shot von unten. Nun steht Jane

mittig, ein Horizont ist nicht mehr zu erkennen, nur Himmel überspannt sie und nimmt das Bild ein. Erst dann geht auch sie los, bis man im Medium Long-shot die Wüste, im Hintergrund Berge und links das Auto und Erik sehen kann. Jane bewegt sich in der Mitte von allem und isoliert durch das Bild (Thor: 01:40:38). Sie geht langsam, die Kamera schwenkt schließlich nach oben in den Himmel (Thor: 01:40:42). Es ist ihr Blick nach oben in den Himmel und darauf referierend auch Thors Blick nach unten auf die Erde, wie die letzte Szene des Filmes zeigt.

Zuletzt ist die Sequenz von Bedeutung, in der Jane ganz deutlich von jemand anderen gesehen wird, nämlich von Heimdall, der sie im Auftrag Thors im Blick behält. Ein Medium Long-shot zeigt das kaum beleuchtete Labor, nur eine Deckenlampe im Vordergrund und eine im Hintergrund sorgen für etwas Licht (Thor: 01:43:57). Im Hintergrund erkennt man schemenhaft Figuren. Es handelt sich um Jane, die sich über Unterlagen beugt. Die einsetzende Musik ist energetisch und kündigt ein Abenteuer an. Lange Zeit bleibt Jane nicht alleine, Erik und Darcy kommen hinzu (Thor: 01:44:00). Die Kamera indes fährt immer näher. Aus dem Off ist Thors Stimme zu hören, der nach ihr fragt. Es ist Heimdalls Blick auf die Welt, der hier gezeigt wird (Thor: 01:44:05). Jane wird also durch Thors Augen gezeigt, beziehungsweise ist sie nur deswegen da, weil er sie sehen will, was an den „male gaze“ (vgl. Mulvey, 1980) denken lässt. Verstärkt wird der Eindruck ihrer Daseinsberechtigung allein durch den Gott durch Heimdall, der verkündet: „Sie sucht nach dir.“ (Thor: 01:44:10) Ein Medium Close-up zeigt zeitgleich Jane. Sie hat den linken Arm auf Brusthöhe erhoben, mit der rechten Hand schiebt sie den Ärmel zurück, um auf Uhr zu blicken. Sie sieht auf und grinst in die Kamera. Dabei fällt ihr Haar wallend über eine Seite ihres Gesichts. Das Licht kommt von links hinten. Der Schnitt wechselt direkt zu Thor, der hinabblickt und lächelt (Thor: 01:44:11).

Thor - Zusammenfassung

Auffallend ist, dass Jane als ambitionierte, willensstarke Wissenschaftlerin vorgestellt wird, doch beinahe nie alleine auftritt. Stets ist sie in Begleitung von Erik und Darcy. Dazu kommt, dass sie, hat sie mit Thor zu tun, nervös stottert oder zur Gänze schweigt, obwohl sie in der Lage sein müsste, sich mit ihm unterhalten zu können. Tritt sie alleine auf, dann nur in Momenten, in denen die romantische Komponente zwischen

ihr und Thor vorangetrieben wird, in diesen Szenen spricht allerdings zum großen Teil er und nicht sie.

Hervorzuheben ist zudem, dass sie zwar als handelnde Person auftritt - sie bestimmt immerhin, dass sie den Sturm jagen, und sie ist es auch, die sich mit S.H.I.E.L.D. anlegt - doch am Ende muss sie gerettet werden und bleibt zudem erfolglos. Erik verteidigt sie vor den Agenten und nimmt sie in Schutz, er holt sie aus der Wüste ab, als sie dort zusieht, wie Thor gefangengenommen wird. Erik ist es auch, der den Gott schließlich rettet. Auch beim Kampf auf der Erde wird Jane zunächst von Sif beschützt und schließlich erneut von Erik in Sicherheit gebracht, bevor Thor unter Blitzeinschlag seine Kräfte zurückerhält. Jane tritt damit zwar als Initiator vieler Handlungen auf, doch führt sie diese nicht selbst zu Ende aus. So hilft sie auch nur so gesehen dabei, den Plot voranzutreiben, indem Thor durch sie, Darcy und Erik lernt, was es bedeutet, menschlich zu sein. Auch hier ist es nicht sie alleine, die diesen Wandel bewerkstelligt. Tatsächlich kommt es zu dem Sinneswandel erst, als Thor merkt, dass er seinen Hammer nicht aufheben kann. Erst durch diesen Rückschlag und das Wissen, sein Vater sei schwer krank, ist er bereit, sein Wesen zu überdenken. Am Ende ist Jane eine Figur, die ihn mit der menschlichen Welt verbindet, und ihm einiges erklären kann, gleichzeitig erlaubt es ihre Anwesenheit, dass Thor Informationen zu seiner Welt und allen anderen Welten liefert, die als Exposition für das Publikum zu werten ist.

Dass Janes Dasein vor allen Dingen durch Thor seine Berechtigung findet, zeigt sich auch immer wieder im bildhaften Aufbau der Szenen. Die Kamera übernimmt Thors Standpunkt und seinen Blick wodurch auf sie herabgeblickt wird. Werden sie nebeneinander gezeigt, sind die Blickrichtungen, seine nach unten, ihre nach oben, stark herausgestellt. Bis hin dazu, dass am Ende sie allein deswegen erneut auftaucht, weil Thor sie zu sehen wünscht. Zudem ist sie selten alleine zu sehen und teilt sich ihre Szenen mit Erik und Darcy, mit denen sie bildlich zu einer Dreiergruppe verschmilzt, wodurch ihr förmlich Individualität durch filmische Mittel abgesprochen wird.

Spiderman Homecoming - Inhalt

Nachdem Peter Parker bereits als Spiderman sein Debüt in „Captain America - Civil War“ gehabt hatte, muss der Teenager nun zurück in sein normales Leben, nämlich zurück auf seine High-School. Iron Man, der dessen Werdegang beobachtet, lässt Parker von seinem Bodyguard Happy betreuen, der jedoch vor allem dazu da ist, den Teenager zu überwachen und dafür zu sorgen, dass dieser nicht in Gefahr gerät. Doch alles, was Peter Parker will, ist, ein Teil der Avengers zu werden. Während er glaubt, er sei bereit, belehrt ihn Iron Man, er solle sich besser um die kleinen Dinge kümmern und erstmal erwachsen werden.

Eine Weile kann sich Peter Parker damit zufriedengeben. Er jagt Kleinkriminelle, bis er bei einem Bankraub auf Waffen stößt, die Kräfte besitzen, die alles ihm Bekannte übersteigen. Sofort riecht er eine Chance, sich zu beweisen, und beginnt, nach dem Waffenlieferanten zu suchen. Als dabei allerdings eine ganze Fähre zerstört wird und die Menschen an Bord nur durch die Hilfe Iron Mans gerettet werden können, muss Parker erkennen, dass er vielleicht doch noch nicht bereit ist. Iron Man nimmt ihm seinen Anzug weg, wodurch Spiderman wieder am Anfang steht.

Neben Peters Versuchen, als Superheld Anerkennung zu finden, muss er auch in seinem Privatleben einige Schwierigkeiten umschiffen. Durch seine Tätigkeit als Spiderman vernachlässigt er seine Freunde und das wissenschaftliche Zehnkampf Team, von dem er ein Teil ist. Dazu kommt, dass er in Liz verliebt ist, die dieses Team leitet und seine Abwesenheit langsam bemerkt. Als in Washington seine Teamkameraden beinahe in einem Aufzug abstürzen und er sie als Spiderman retten kann, beschließt er, zurück in der Schule, Liz für das anstehende „Homecoming“ einzuladen. Diese sagt Ja und Peter holt sie am Abend des Balls Zuhause ab. Dort jedoch begegnet er ihrem Vater, den er sofort als den Mann erkennt, den er wegen der Waffen bekämpft hatte. Nach einer angespannten Autofahrt, in der Liz' Vater, Adrian Toomes, herausfindet, dass Peter Parker Spiderman ist, lässt Peter das Mädchen auf dem Ball stehen und rennt los, um ihren Vater aufzuhalten, der den Flieger von Stark Industries stehlen will. Es kommt zu einem Kampf, in dem Spiderman gerade so seinen Gegner schlagen und dessen Leben retten kann.

Während er die Anerkennung Iron Mans zurückerlangt hat, lehnt er dessen Angebot, sich den Avengers anzuschließen, zunächst ab. Er wolle sich nun doch erstmal um

seine Nachbarschaft kümmern. Sein Sieg kostet ihm dazu noch Liz, die wegen des Prozesses ihres Vaters die Stadt verlässt.

Spiderman Homecoming - Liz Allans Plot

Liz Allan wird zunächst nur gesehen, in der ersten Szene, in der sie auftaucht, kennt das Publikum nicht einmal ihren Namen (Spiderman: 00:12:00 - 00:12:01). Nur etwas später taucht sie erneut auf. Liz wird in einem leeren Raum mit ihrem Team vom akademischen Zehnkampf gezeigt. Durch den Dialog, der hier stattfindet, wird klar, als sie nämlich einen der Mitschüler für seine richtige Antwort lobt und dieser sich freut, dass sie eine leitende Position in der Gruppe innehat (Spiderman: 00:13:30). Im Bus nach Washington, wo das Finale des Wettbewerbs stattfindet, zeigt sich Liz in ähnlicher Position, nämlich Fragen stellend, um die anderen vorzubereiten (Spiderman: 00:46:37). Mehr erfährt das Publikum nicht über sie für den Moment. Der Fokus ist sofort wieder auf Peter gerichtet, der mitteilt, er könne nicht mitkommen zum Zehnkampf. Liz versucht ihn nicht zu überreden, doch mitzukommen, sondern handelt schnell und findet einen Ersatz für ihn (Spiderman: 00:14:07).

Eine Szene, in der Liz im Fokus steht und auch mehr Zeit bekommt, um zu sprechen, spielt sich in der Sporthalle der Schule ab. Sie, zwei Klassenkameraden und eine Klassenkameradin spielen das Spiel „Heiraten, Vernaschen, Töten“ und zwar mit den Avengers Charakteren. Als einer der Jungen fragt, was mit Spiderman sei, wird auch Peter Parker hellhörig und sieht zu der Gruppe (Spiderman: 00:27:42).

Liz: „Habt ihr das Banksecurity Video auf YouTube gesehen? Er hat gekämpft, gegen vier Typen.“ (Spiderman: 00:27:45)

Blondes Mädchen: „Oh mein Gott, sie ist heiß auf Spiderman.“ (Spiderman: 00:27:48)

Liz: „Irgendwie schon.“ (Spiderman: 00:27:51)

Blondes Mädchen: „Oh, eklig.“ (Spiderman: 00:27:54)

Einer der Jungen wirft ein, dass Spiderman alt sein könnte, dass sie nicht wüsste, wie er aussähe und er Verbrennungen haben könnte. Woraufhin sie antwortet: „Das wäre egal. Ich würde ihn lieben für die Person, die er im Inneren ist.“ Als Ned daraufhin plötzlich verrät, dass Peter Spiderman kenne, hat er die volle Aufmerksamkeit aller Anwesenden, auch von Liz (Spiderman: 00:28:17). Flash, ein Klassenkamerad, schlägt vor, er solle Spiderman doch zu Liz' Party einladen (Spiderman: 00:28:28), interessant hierbei, dass Liz nicht selbst über ihre Party spricht, sondern jemand anderer sie ins

Gespräch einbringen muss. Erst danach reagiert sie und lädt Peter und Ned ein (Spiderman: 00:28:30), allerdings glaubt sie nicht, dass er kommen würde, da er so beschäftigt sei.

Auf der besagten Party erscheint sie, obwohl sie die Gastgeberin ist, nur kurz, um Peter und Ned zu begrüßen (Spiderman: 00:30:30). Sie und Peter unterhalten sich wenig, wobei Peter vor allem ihre Party lobt, während sie lächelnd schweigt. Als etwas außerhalb des Bildausschnitts zerbricht, verlässt sie die beiden und taucht bis zur Abfahrt zum Wettbewerb in Washington nicht mehr auf (Spiderman: 00:30:42 - 00:30:52).

In Washington, als alle bereits im Hotel sind, wollen die anderen vom Team sich am Pool entspannen. Peter begegnet Liz gerade in dem Moment, als er sich davonschleichen will. Sie versucht ihn zu überreden, doch mitzukommen, dass er lernen wolle, glaubt sie ihm nicht.

Liz: „Peter, du musst nicht lernen. Einen Schläueren als dich gibt es nicht. Außerdem, leicht subversive Gruppenaktivitäten vor dem Wettbewerb steigern die Moral.“ (Spiderman: 00:49:45) Sie versucht wissenschaftlich zu argumentieren, auf das Wohl der Gruppe und den Wettbewerb hinzuweisen, auch wenn sie dabei grinst. Der Gebrauch von Fremdwörtern ist Anzeichen dafür, dass sie intelligent ist. Als Peter nicht versteht, rudert sie allerdings zurück. „Das habe ich in einem Ted-Talk gelesen. In einem Ted-Talk gehört. Und es stand im Coaching Handbuch.“ (Spiderman: 00:49:49) Sie blickt dabei nervös zur Seite, als wäre es peinlich, dazu presst sie die Lippen zusammen. Es wirkt, als würde sie gleich lachen wollen, als fände sie die Tatsache, dass sie es gelesen hätte, zum Schämen.

Peter: „Wow, das ist wirklich wichtig für dich.“ (Spiderman: 00:49:58)

Liz: „Ja, es ist unsere Zukunft, die will ich mir nicht vermässeln. (...) Übrigens haben wir schon die Minibar geplündert und die Schokoriegel kosten elf Dollar.

Badehose anziehen und mitkommen.“ (Spiderman: 00:50:00- 00:50:08)

Am Ende klingt sie wieder selbstsicherer und bestimmender. Sie wirft ihm eine Packung Süßigkeiten zu und wendet sich ab.

Am nächsten Tag, als Peter natürlich nicht beim Zehnkampf auftaucht, sitzt trotzdem sie und ein vollzähliges Team vor Ort und gewinnen den Wettbewerb für sich. Allerdings ist nicht Liz es, die die entscheidende Frage beantworten kann (Spiderman: 00:58:30). Im Anschluss daran besucht das Team das Washington Monument. In dem Augenblick, als alle durch die Sicherheitskontrolle gehen müssen, ruft Peter Ned an,

um ihn zu warnen, doch bevor er seine Warnung zu Ende aussprechen kann, nimmt Liz Ned das Telefon weg und sagt Peter, sie sei wütend, mache sich aber gleichzeitig Sorgen um ihn (Spiderman: 00:59:33 - 00:59:40). Da sie dann aber das Smartphone für die Kontrolle abgeben muss, verliert Peter den Kontakt und der Unfall im Aufzug kann stattfinden. Als eine Explosion den Aufzug steckenbleiben lässt, versucht Liz alle zu beruhigen und gibt sich selbst für eine solche Situation relativ gelassen (Spiderman: 01:00:35). Spiderman kann den Aufzug vor dem Absturz bewahren, doch als sie schließlich diesen verlassen will, stürzt er erneut ab und sie fällt. Spiderman schafft es, sie durch eines seiner Netze zu fangen und zu sich zu ziehen (Spiderman: 01:04:28 - 01:04:47). Es kommt zwischen den beiden zu einem aufgeladenen Moment, als Spiderman noch kopfüber im Schacht hängt und sie bereits außerhalb steht. Ihre Köpfe sind beinahe auf einer Höhe. Bevor noch etwas geschehen kann, stürzt Spiderman ab.

Das nächste Mal tritt Liz wieder in der Schule auf. Peter entschuldigt sich für sein Fehlen beim Zehnkampf und gesteht ihr schließlich, dass er sie mag (Spiderman: 01:25:22)

Liz: „Ich weiß.“ (Spiderman: 01:25:24)

Peter: „Das weißt du?“ (Spiderman: 01:25:27)

Liz: „Du kannst Geheimnisse ganz schlecht für dich behalten.“ (Spiderman: 01:25:31)

Peter: „Du wärst überrascht.“ (Spiderman: 01:25:50)

Peter wechselt an dieser Stelle das Thema und lädt Liz zum Homecoming ein. Nachdem sie zugesagt hat, wechselt die Szene (Spiderman: 01:25:59). Zu diesem Anlass wird sie von Peter Zuhause abgeholt, wo dieser ihren Vater Adrian Toomes, den er sofort als seinen Gegenspieler Vulture identifiziert, kennenlernt (Spiderman: 01:27:42). Obwohl Peter angespannt ist, bemerkt Liz nichts, selbst als Peter abwesend wirkt (Spiderman: 01:28:48).

Als sie im Auto ihres Vaters sitzen, der sie zur Schule bringt, stellt dieser Peter Fragen, will mehr von dem Jungen wissen, der seine Tochter ausführt (Spiderman: 01:30:09). Da verrät Liz ihm, dass Peter einen Praktikumsplatz bei Tony Stark hat, was Toomes zum ersten Mal stutzig macht. Peter antwortet ihr, dass er diesen nicht mehr hätte, als Erklärung gibt er an, es sei langweilig gewesen, woraufhin sie dagegenhält, dass er doch mit Spiderman rumgehangen hätte (Spiderman: 01:30:28). Das bringt ihren Vater noch mehr auf Peters Fährte. Er fragt auch, ob sie sich schon einmal gesehen hätten. Liz bekommt von der Anspannung weiterhin nichts mit. Schließlich verrät sie ihrem

Vater, dass Peter ebenfalls im akademischen Zehnkampf sei (Spiderman: 01:31:00). Er wäre außerdem auch auf ihrer Party gewesen (Spiderman: 01:31:02), doch sei er nur sehr kurz da gewesen (Spiderman: 01:31:09). Peter sei verschwunden, darauf beharrt Liz, obwohl er versucht, sie umzustimmen. Die Musik wird zunehmend bedrohlicher (Spiderman: 01:31:15). Sie fährt jedoch weiter fort, er täte das ganz oft, auch in Washington (Spiderman: 01:31:19). Ihr Vater ahnt nun, wer Peter Parker in Wahrheit ist. Die Musik steigert sich von leise und bedrohlich zu einem herausfordernden Ton. Toomes befragt Peter wegen Washington und dieser muss gestehen, dass er nicht im Aufzug gewesen war, sie hätten Glück gehabt, dass Spiderman sie rettete (Spiderman: 01:32:00). Toomes antwortet darauf: „Guter alter Spiderman.“ Eine deutliche Anspannung ist zwischen den beiden zu spüren, doch Liz bekommt nichts mit, sieht nur auf ihr Handy, weist ihren Vater lediglich daraufhin, dass er weiterfahren könnte, als die Ampel auf Grün schaltet (Spiderman: 01:32:04).

Nachdem Liz aus dem Auto ausgestiegen ist, hält ihr Vater Peter zurück, weil er ihm noch einen „Dad Vortrag“ halten müsste, doch zückt er eine Waffe. Er gibt Peter eine Chance. Da dieser Liz gerettet habe, kommt er nun mit dem Leben davon, wenn er sich ab jetzt von Toomes Geschäften fernhält und die Sache vergisst (Spiderman: 01:32:42 - 01:33:59). Daraufhin lässt Peter Liz auf der Tanzfläche zurück, um Vulture aufzuhalten. Sie taucht erst wieder am Ende auf, als sie ihre Sachen packt und die Schule verlässt. Sie kann nicht mehr bleiben, da ihrem Vater der Prozess gemacht wird und sie nicht am selben Ort bleiben kann (Spiderman: 01:54:51).

Liz: „Mach's gut, Peter. Was auch immer mit dir los ist, ich hoffe, du kriegst das in den Griff.“ (Spiderman: 01:55.50) Liz verabschiedet sich mit diesen Worten und verlässt die Szene.

Spiderman Homecoming - Liz Allans entscheidende Szenen

Zunächst muss betrachtet werden, wie Liz Allen in die Geschichte eingeführt wird. Ihr erster Auftritt erfolgt in Minute Zwölf. In einem Long-shot von Peters Standpunkt aus wird der gefüllte Schulgang gezeigt. Zentral befindet sich eine Figur im Medium Close-up, aber sie ist nicht deutlich zu erkennen, sondern dunkel und verschwommen. Auch der Rest des Umfelds ist relativ dunkel gehalten, nämlich im Gegensatz zu der weißen, von Licht beschienenen Wand frontal zur Kamera. Dort ist sowohl der

Schulname „Midtown School of Science & Technology“, als auch deren Motto „Committed to Excellence“ in schwarzen Lettern zu lesen. Außerdem ist ein Trophäenschrank zu sehen, der sich beinahe über die gesamte Breite erstreckt. Seine sechs Abteile gliedern den Bildraum und kennzeichnen ebenfalls die Bildmittelachse. Beinahe unscheinbar kommt Liz von links in das Bild gelaufen. Sie unterhält sich mit einer Mitschülerin, die kleiner ist als sie, dadurch ist Liz gut zu erkennen, obwohl die andere neben ihr geht und eigentlich näher zur Kamera steht. Liz hat ihr zudem das Gesicht zugewandt, sodass das Publikum dieses frontal sehen kann. Bevor die Szene wieder zu Peter und seinem Freund wechselt, die sich über den Bau eines Lego-Todessterns unterhalten, entfernt sich die Figur in der Mitte und macht nun die Sicht nach vorne ganz frei. Währenddessen bleiben Liz und ihre Begleiterin links neben der Bildmitte stehen. Liz wird zu ihrer Linken und Rechten durch zwei Schränke voller goldener und roter Trophäen umrahmt, die restlichen Schrankabteile stellen viel weniger Preise zur Schau (Spiderman: 00:12:00 - 00:12:01). Hier ist es eindeutig Peters Blick, der sie einfängt. Es ist sein Blick, dem das Publikum nicht nur folgt, sondern direkt miterlebt. Dazu passend setzt eine leise, romantische Musik ein, die sich gleichzeitig über die Stimme des Freundes legt, dessen Rede einfach versiegt (Spiderman: 00:12:04).



Spiderman: 00:12:07

Ein Medium Close-up folgt Liz (Spiderman: 00:12:07). Während von links drei Mädchen in das Bild gehen und daher klar im Profil gezeigt werden, ist Liz nach wie vor frontal ausgerichtet. Die Bildmitte verläuft knapp links an ihr vorbei, zwischen ihr und dem Mädchen, mit dem sie sich zuvor unterhielt. Der Abstand zwischen den beiden Figuren ist nun größer. Sie schiebt sich Haarsträhnen aus ihrer rechten Gesichtshälfte, wodurch sie noch besser zu erkennen ist. Der vorherige Eindruck, dass der Schrank und die Preise sie rahmen würden, verstärkt sich noch weiter. Genau hinter ihr verläuft ein Pfosten des Schrankes und unterstreicht ihre Position. Rechts

hinter ihr glitzern im Licht verschiedene Pokale, während links neben ihr, in dem Feld, das sie sich mit den anderen Teilt, eher graue Nuancen vorherrschend sind. Sie bewegt sich, befindet sich aber weiterhin rechts von der Bildmittelachse. Auch der Bildaufbau bleibt ähnlich. Die drei Mädchen im Profil, sie weiterhin frontal ausgerichtet, zumindest ihr Gesicht. Denn nun, die romantische Musik läuft nach wie vor und alle anderen Geräusche sind ausgeblendet, erblickt Liz Peter und sieht daher direkt in Richtung der Kamera. Sie wird im Vorübergehen gezeigt. Liz wendet schließlich den Blick ab und sieht zu Boden, während sie aus dem Bild geht. An dieser Stelle wechselt die Szene erneut zum Protagonisten (Spiderman: 00:12:08 - 00:12:10).



Spiderman: 00:13:07

Später wird Liz erneut aus dem Blickwinkel der Jungen gezeigt. Peter und Ned befinden sich in der Cafeteria, während sie dabei zusehen, wie Liz ein Banner für das anstehende „Homecoming“ aufhängt (Spiderman: 00:13:07). Dabei steht sie auf einer hohen Leiter und muss sich vorbeugen. Sie trägt einen Jeansrock und einen weißen Pullover. Sie ist durch ihre erhöhte Position klar vom Rest der Schüler abgehoben, die an ihren Tischen sitzen und essen. Zusätzlich wird sie von hinten von Licht getroffen und dadurch ebenfalls ausgezeichnet (Spiderman: 00:13:08). Erwähnenswert ist, dass Peter selbst bemerkt, dass sie vielleicht wegsehen sollten, bevor sie noch als „pervers“ auffallen (Spiderman: 00:13:18).

Ein neues Setting wird in einem Medium Close-up gezeigt (Spiderman: 00:13:28). Es ist daher von Bedeutung, da Liz nun eine eigene Stimme erhält. Das akademische Zehnkampf Team befindet sich in einem leeren Klassenraum. Liz ist alleine vor einem Podium zu sehen, ein Mikrofon vor sich und eine weiße Karteikarte in ihren Händen. Von dieser liest sie eine Frage ab. Wieder befindet sie sich direkt rechts neben der Bildmittelachse. Die Ansicht wechselt. Weiterhin in einem Medium Close-up, aber diesmal von einem Standpunkt hinter Liz (Spiderman: 00:13:30). Sie ist nun an den rechten Bildrand gerückt und macht damit Platz für die kleine Bühne, die sich vor ihr

Befindet. Darauf stehen zwei Tische, an denen vier Schüler sitzen, darunter auch Peters Freund. Den Hintergrund bildet ein tiefblauer, dunkler Vorhang. Als Peter zugibt, er könne wohl nicht zum Finale mitkommen, reagieren alle erbst und aufgeregt, auch Liz. Von einem Standpunkt direkt hinter Peter aus wird sie von leicht unten herauf in einem Medium Close-up gezeigt. Sie steht zentral im Bild, nach wie vor an ihrem Podium, und blickt direkt zu Peter. Ihre Augenbrauen sind zweifelnd nach oben gezogen. Als sie einen neuen Schüler als Ersatz ernennt, wendet sie sich von Peter, und damit der Kamera, ab und blickt nach hinten über ihre Schulter, wo der andere Schüler zu vermuten ist (Spiderman: 00:14:07).

Wieder in der Schule und auch wieder in einem Medium Close-up wird die nächste erwähnenswerte Szene mit Liz eingefangen (Spiderman: 00:27:36). In diesem Moment spielen sie ein Spiel, das dazu führt, dass sie zugibt, Spiderman zu mögen. Liz sitzt in der Sporthalle auf der Tribüne. Rechts neben ihr sitzen zwei Klassenkameraden, links neben ihr eine Klassenkameradin. Sie ist zentral positioniert. Die Blicke, beziehungsweise die Blickrichtungen der begleitenden Figuren, unterstreichen das. Beide Jungen sehen zu ihr, auch das blonde Mädchen, das in diesem Moment spricht, hat ihr das Gesicht zugewandt. Als das Gespräch schließlich auch Peter involviert, bleibt der Bildaufbau bestehen, doch ändert sich der Winkel. Die Kamera ist ihm gefolgt und so blicken er und das Publikum auf sie herab (Spiderman: 00:28:30).

Später betreten sie den Ort, an dem der Wettbewerb stattfinden wird (Spiderman: 00:47:28). Ein Knee-shot zeigt, wie Liz neben dem Lehrer als erste von rechts ins Bild kommt. Danach erst folgen die anderen. Sie fordert diese auf, zusammenzubleiben, woraufhin der Lehrer nur mit einem „Ja“ zustimmt. Liz geht mit ihm auch zur Anmeldung und scheint sich darum zu kümmern. Die gesamte Zeit über wird Liz von hinten gezeigt. Die Bildmittelachse wird durch einen dünnen, grauen Laternenpfahl gekennzeichnet. Sie steht links daneben und nimmt diese Bildhälfte alleine ein, kein anderes Teammitglied ist an ihrer Seite. Sie wird als eigenständige und bestimmende Figur in diesem Moment dargestellt, weshalb diese Szene hier Erwähnung findet.

Darauf folgt in kurzem Abstand die erste Szene, in der sich Liz und Peter alleine begegnen, da er die Verbrecher verfolgt und sich aus dem Hotel in Washington schleichen will (Spiderman: 00:49:22). Der Raum ist dunkel und nur diffus beleuchtet. In einem Knee-shot wird Liz von rechts ins Bild kommend gezeigt, dabei trägt sie

einen schwarz-weiß karierten Badeanzug. Ein weißes Handtuch hat sie sich über die Schulter gehängt, eine kleine Tüte hält sie im Arm. Sie befindet sich in der linken Bildhälfte, dennoch aber sehr zentral im Bild, und ist im Dreiviertelprofil zu sehen. Als Liz Peter entdeckt, kommt sie in einem Medium Close-up auf ihn zu gerannt. Der Kamerastandpunkt befindet sich hinter Peters Schulter, er ist noch in der rechten Bildecke verschwommen auszumachen (Spiderman: 00:49:24). Die linke Bildhälfte wird, während sie auf ihn zukommt, heller und arbeitet ihre Gesichtszüge deutlicher hervor. Sie lächelt, als sie Peter erkennt. Die Blickrichtung wechselt und zeigt nun einen Bildausschnitt von hinter ihrer Schulter (Spiderman: 00:49:25). In einem Close-up stehen sich sie und Peter gegenüber. Der Hintergrund ist verschwommen. Ihr Gesicht ist nicht mehr zu sehen, nur das seine. Die Bildmitte verläuft genau zwischen ihnen hindurch. Ein starker Kontrast ist zwischen seiner Kleidung, da er auch die Kapuze aufhat, und ihrer nackten Haut festzustellen. Liz läuft schließlich an ihm vorbei, dreht sich, nachdem sie an ihm vorbei ist, erneut zu ihm um. Nun ist sie in der Bildmitte, er ist ihr im Profil zugewandt. Ihr Gesicht ist direkt zur Kamera ausgerichtet (Spiderman: 00:49:25). Als sie Peter einlädt, mit ihnen schwimmen zu gehen, wedelt sie mit ihrem Arm auffordernd in der Luft und wendet sich an jemanden, der außerhalb des Bildausschnitts warten muss (Spiderman: 00:49:26 - 00:49:27). Peter folgt ihrer Bewegung, da sie sich weiter nach hinten bewegt, und ist nun nur noch von hinten zu sehen. Erneut sticht der Kontrast zwischen ihrer Nacktheit und seiner Kleidung ins Auge. Hier wird sie als Rädelsführerin dargestellt, als wäre es ihre Idee gewesen, als wäre sie die Initiatorin. Sie fordert auf und lädt ein. Und die anderen folgen ihr. Liz läuft nach einem kurzen Gespräch mit Peter zu den anderen, dabei wird sie von hinten gezeigt (Spiderman: 00:50:12). Hintergrund und Umgebung sind wieder klar zu erkennen. Der Standpunkt ist erneut hinter Peter zu verorten, die Kamera blickt über seine Schulter. Sein Umriss ist noch auf dem linken Bildrand zu sehen. In einem Kneeshot wird gezeigt, wie Liz auf der rechten Bildhälfte entlangläuft. Die weiße Wand bildet einen perfekten Hintergrund für ihren Abgang, die Pfosten der Fenster an beiden Seiten rahmen sie zusätzlich.

Auch wenn Peter sich ihnen nicht anschließt und noch eine Aufgabe hat, stellt er sich auf das Dach des Hotels, von dem aus er durch die gläserne Überdachung auf den Pool hinabsehen kann (Spiderman: 00:50:17). Er befindet sich in der linken Bildhälfte, sein aus dem Fokus genommener Umriss ist zu erkennen. Wieder nimmt die Kamera eine

Position ein, sodass das Publikum über seine Schulter hinweg seinen Blick nachvollziehen kann. Dieser ist auf Liz in einer Draufsicht gerichtet. Sie sitzt zwischen zwei Pools auf der steinernen Abgrenzung und sieht zwei Freunden zu. Ihre nackten Beine sind beleuchtet und ihr Körper trotz des diffusen Lichts durch den Pool gut zu erkennen. Ihr Gesicht ist nach unten gerichtet, ihre Mimik nicht auszumachen. Peter beobachtet weiter, wie sie in das Spiel der Klassenkameraden einsteigt und mit der Hand Wasser nach ihnen spritzt. Sie lacht. Wieder läuft romantische, ruhige Musik (Spiderman: 00:50:19). Als die Kamera zu ihm wechselt, wird er als Aufsicht gezeigt, die Kamera nähert sich ihm langsam (Spiderman: 00:50:20). Es folgt daraufhin eine erneute Draufsicht auf Liz (Spiderman: 00:50:23). Diesmal ist der Bildausschnitt kleiner. Sie sitzt nach wie vor auf der Abtrennung, die Beine im Wasser. Das Haar klebt ihr nass am Kopf. Die Arme hat sie abgestützt, sie blickt auf etwas vor sich, ihr Blick geht nach unten. Von dieser Position aus ist in ihren Ausschnitt zu sehen. Die Kamera nähert sich ihr weiter.



Spiderman: 00:50:23

Wie in den zwei besprochenen Anfangssequenzen wird sie zum Objekt der Betrachtung. Sie hat keine Stimme und keine Aufgabe, außer gesehen zu werden. Diesmal drastisch durch die Aufsicht und den Akt des heimlichen Beobachtens verstärkt. Man müsste lediglich andere Musik zu dieser Szene abspielen, und sie könnte aus einem ganz anderen Genre stammen.

Eine Szene, die nicht unerwähnt bleiben kann, ist jene, in der Liz' Handlung den weiteren Plot in Gang setzt, nämlich, als sie Ned das Smartphone wegnimmt, obwohl Peter diesen gerade warnen wollte (Spiderman: 00:59:33 - 00:59:40). Während die anderen noch ihre gelben Blazer tragen, sticht sie mit einem roten Pullover hervor. Sie

wird im Close-up im Profil gezeigt. Der Hintergrund ist eine weiße, gekachelte Fläche, die sie ins Zentrum der Aufmerksamkeit rückt. Licht fällt von hinten auf sie.

Zuvor lag im Aufzug der Fokus noch auf Ned, da dieser den explosiven Stoff unwissentlich bei sich trug, doch kaum stecken sie fest, wird Liz in einem Close-up von unten gezeigt (Spiderman: 01:00:33). Sie nimmt die rechte Bildhälfte ein und blickt zweifelnd nach oben. Strähnen haben sich aus ihrem Zopf gelöst, ihr Pullover weist schmutzige Flecken auf, die zuvor nicht da gewesen sind. Der Pfosten des Aufzugs trennt sie von dem Mitschüler, der hinter ihr in der Ecke kauert und leicht verschwommen dargestellt wird. Sie wird von Glas hinterfangen, während der Rest metallene ist. Als sie im Aufzug versuchen, nach draußen zu kommen und Liz an der Reihe wäre, vom Lehrer nach draußen gehoben zu werden, drängelt sich Flash mit dem Pokal vor (Spiderman: 01:02:52). Sie wird in einem Medium Close-up gezeigt, an die metallene Wand gedrückt blickt sie schockiert auf Flash. Sie befindet sich in der linken Bildhälfte. Erneut wird sie durch den Hintergrund vom Rest abgehoben. Nun ist es Metall, das ihr als Hintergrund dient, während Flash und der Lehrer vor einer schwarzen Informationstafel hantieren. So bleiben nur noch der Lehrer, Liz und Ned übrig, die Peter retten muss.

Bei dem Rettungsversuch fällt Peter selbst in den Aufzug und kann ihn gerade noch so aufhalten, in sein Verderben zu fallen (Spiderman: 01:04:03). In einem Medium Close-up wird die Szene im Aufzug dargestellt. Liz und er sind nicht nur durch die Farbe Rot verbunden, denn die anderen beiden tragen gelb, sondern auch die Bildaufteilung trennt Liz vom Rest. Die Bildmitte verläuft nicht ganz durch Spiderman, wodurch er mit Liz die linke Bildhälfte einnimmt. Seine Position wird noch durch den Spalt zwischen den Schiebetüren des Aufzugs hervorgehoben. Auf der rechten Bildhälfte finden sich Ned und der Lehrer, den man nur von hinten sieht. Liz und Ned sind Peter im Profil zugewandt. Sein Blick ist zuerst Ned gewidmet. Erst zuletzt sieht er zu dem Mädchen (Spiderman: 01:04:04).

Als sie endlich aussteigen können, ist Liz die letzte, die aus dem Aufzug hinauswill. Da jedoch verliert Peter den Halt und der Aufzug stürzt erneut, mit Liz im Inneren. Sie reißt die Hand nach oben, will nach Spiderman greifen, doch verfehlen sie sich. Er fängt sie mit seinem Spinnfaden und kann sie so halten (Spiderman: 01:04:28 - 01:04:47). Kaum steht sie sicher, blickt sie zu ihm (Spiderman: 01:04:50). Ihr Gesicht wird in einem Close-up gezeigt. Es wird nun noch deutlicher, wie sie sich in Rot vom

Rest abhebt. Zwischen ihr und Spiderman wird im Close-up gewechselt. Die Kamera fährt näher an sie heran, man erwartet nun als Publikum einen Kuss, doch bevor das geschehen kann, fällt Peter in den Schacht (Spiderman: 01:05:00). Liz' Reaktion wird in einem Medium Close-up gezeigt (Spiderman: 01:05:02). Sie steht genau auf der Bildmittelachse umgeben von den anderen und blickt nach unten in den Schacht. Zwei Pfosten unterstreichen die Senkrechten in der rechten Bildhälfte, während die linke Seite glatten Beton zeigt.



Spiderman: 01:29:58

Die wohl zentrale Stelle des Films, als nämlich Vulture herausfindet, wer hinter Spiderman steckt, könnte ohne Liz gar nicht stattfinden. Daher muss auch diese einer Analyse unterzogen worden. Die Szene zeigt in einem Close-up die beiden auf der Rückbank des Autos, denn Liz' Vater bringt sie zur Schule (Spiderman: 01:29:58). Die Lehnen der vorderen Sitze trennen klar den Vordergrund vom Hintergrund, und setzen Peter und Liz eine Ebene zurück. Die Bildmittelachse verläuft in der Mitte zwischen ihnen. Ein großer Raum klafft zwischen ihnen auf, da beide am Rand des Bildes angesiedelt sind. Peter hält sich aufrecht, Liz, obwohl größer als er, ist nun zusammengesunken, blickt aufs Handy und wirkt kleiner als er. Sein Gesicht befindet sich mehr im Schatten, ihres wird durch das bläuliche Licht des Handybildschirms beleuchtet. Der Hintergrund, der durch das abgerundete Autofenster zu sehen ist, zeigt die verschwommene Szenerie einer Stadt bei Nacht. Straßenlampen dienen als Lichtquellen. In dieser Einstellung bleibt die Kamera, während sich das Gespräch entwickelt und Toomes herausfindet, dass Peter Parker Spiderman ist. So bleibt Peter nichts anderes übrig, als Liz auf dem Ball stehenzulassen, um ihren Vater aufzuhalten (Spiderman: 01:35:01 - 01:35:06). Zu diesem Zeitpunkt stehen sie bereits im Tanzsaal. Ihr Gesicht wird in einem Close-up gezeigt. Sie hat den Mund geöffnet, findet aber keine Worte. Ihr Kinn sackt nach unten, dazu ein ungläubiger Blick. Der Hintergrund ist verschwommen. Sie steht auf der rechten Bildhälfte, erneut trennt die Bildmitte

ihren Bereich von Peters. In einem Medium Long-shot wird gezeigt, wie Peter davonrennt und Liz links versetzt zur Bildmittelachse zurückbleibt (Spiderman: 01:35:08). Um sie herum ist der Raum leer, obwohl der restliche Saal gut gefüllt ist. Sie sticht durch das rote Kleid hervor und ist stark isoliert dargestellt. Sie blickt Peter nach, bewegt sich aber nicht.

Schließlich soll die letzte Szene von Liz noch Erwähnung finden (Spiderman: 01:54:51). Wie am Anfang schlendern Peter und Ned quatschend den Schulflur entlang, dann kommt Liz ins Bild. Diesmal von rechts, begleitet wird sie von ihrer Mutter. Diese trägt eine Kiste mit sich. Wieder spielt es sich vor dem Schrank voller Pokale ab. Die blonde Freundin vom Anfang kommt in einem Medium Close-up auf sie zu gerannt und umarmt Liz. Die Mitte läuft durch die Gruppe der drei Frauen, die durch die Überschneidungen eine Einheit bilden, obwohl Liz und deren Freundin durch blaue Blazer als Zusammengehörig dargestellt werden, während die Mutter sich durch Orange etwas davon absetzt. Die Verabschiedung von der Freundin wird in einem Medium Close-up gezeigt (Spiderman: 01:54:58). Beide werden im Profil dargestellt und halten sich an den Händen. Liz bildet den Bildmittelpunkt. Zudem unterstreichen die Streben des Fensters die Linie der Bildmittelachse. Peter will mit ihr reden und wie in vorigen Szenen treffen sie sich vor dem Schrank (Spiderman: 01:55:05). Ein Medium Long-shot zeigt, wie er auf sie zugeht. Liz wird rechts in einer Rückenansicht dargestellt. Nach einer Entschuldigung seinerseits geht sie aus dem Bild.

Spiderman Homecoming - Zusammenfassung

Da einige Szenen mit Liz aus Momenten bestehen, in denen sie von Peter Parker gesehen wird, hat sie weit weniger Dialoge vorzuweisen, wie andere bisher besprochene Figuren. Sie selbst erzählt äußerst wenig über sich, tatsächlich erfährt man Näheres über ihre Person nur durch äußere Umstände. So steht die Schule bereits für einen gewissen Grad an Intelligenz und eine Affinität für Wissenschaft und Technik, verstärkt noch durch das Team, das sie mit zu leiten scheint, wenn man ihre Interaktionen mit MitschülerInnen und dem Lehrer in Betracht zieht. Die einzig andere Information, die man über ihre Person erhält, kommt von Ned, der zu Peter sagt: „Wenn einer eine Chance hat bei einer aus der Oberstufe, dann du.“ (Spiderman:

00:29:06) Somit ist sie älter als Peter, doch damit enden bereits die Informationen, die über sie gesammelt werden können.

Sie zeigt sich als ehrgeizig und gütig, wenn sie mit ihren MitschülerInnen interagiert. So zum Beispiel beim Training für den Wettkampf (Spiderman: 00:46:37), als sie verkündet, sie würde Spiderman für seine inneren Werte lieben können (Spiderman: 00:27:54) oder als sie im Aufzug feststecken und sie versucht, alle zu beruhigen (Spiderman: 01:00:35). Stets sind ihre Reaktionen besonnen und sie entscheidet schnell, zumindest ist das aus der Szene zu schließen, in der Peter seinen Rücktritt aus dem Team verkündet (Spiderman: 00:14:07).

Obwohl das alles zutrifft, wird Liz in dem eigentlich entscheidenden Moment für sie, nämlich als es um den Sieg im Wettkampf geht, nicht als diejenige gezeigt, die den Sieg für das Team holt, sondern eine ihrer Teamkolleginnen findet die richtige Antwort (Spiderman: 00:58:30). Erstaunlich ist diese Tatsache deswegen, da ihre Figur vorwiegend mit dem Wettkampf in Verbindung gebracht wurde, um diesen drehte sich ihre Figur, doch im entscheidenden Augenblick ist sie nicht in der Lage, die Frage zu beantworten. Stattdessen wird sie nur gesehen, die Kamera zeigt sie, schweigend. Das ist jedoch nicht das erste Mal, dass sie nur gesehen und nicht gehört wird. Wie bereits am Anfang dieses Abschnittes angemerkt, bestehen viele der Szenen mit Liz darin, dass sie gesehen wird. Nämlich vorwiegend durch den Protagonisten. Er erblickt sie im Schulgang, betrachtet sie während der Teambesprechung, selbst beim Sport finden seine Augen sie. Ganz stark fällt dieses Ansehen, auch das unbeobachtete, regelrecht voyeuristische auf sie Blicken bei der Szene im Pool auf. Immerhin hockt Peter weit über ihr auf einem Dach und beobachtet sie heimlich durch das Fenster. Dass sie dabei kaum bekleidet und nass ist, unterstreicht den Eindruck eines Eindringens in ihre Privatsphäre. Die leise Musik wirkt in diesem Zusammenhang weniger romantisch, als beunruhigend.

Neben der fehlenden charakterlichen Dreidimensionalität ihrer Figur und den voyeuristischen Merkmalen einiger ihrer Szenen, kann festgestellt werden, dass sie zur Lösung des Plots nichts beiträgt, sondern die Situation für den Protagonisten verschlimmert. Genauer, sie ist für zwei kritische Momente im Film verantwortlich. Zunächst der Unfall mit dem Aufzug. Hätte Liz nicht Ned das Smartphone weggenommen und damit Peter unterbrochen, der den Freund hatte warnen wollen, hätte sie zudem nicht vergessen, Ned das Handy zurückzugeben, damit das Gespräch

weitergeführt werden konnte, wäre der Aufzug wahrscheinlich nie abgestürzt (Spiderman: 00:59:33 - 00:59:40). Die zweite Szene ist zugleich die wichtigste des Films, nämlich wenn Toomes, alias Vulture, herausfindet, dass Peter Parker Spiderman ist. Verhält Peter sich zwar eingeschüchtert, während er in dessen Nähe ist, wäre dieses Verhalten noch auf die Tatsache zurückzuführen gewesen, dass Toomes Liz' Vater ist. Selbst als dieser anmerkt, Peter käme ihm bekannt vor, ist damit dessen Geheimnis noch nicht aufgedeckt. Es ist Liz, die alle nötigen Informationen liefert, damit ihr Vater zu diesem Schluss kommen kann (Spiderman: 01:29:58 - 01:33:59). Während sie nichts von der Anspannung beider Männer im Auto mitbekommt, blickt sie doch die meiste Zeit auf ihr Smartphone, verrät sie all das, was Peter versucht zu vertuschen. Damit ist Vulture vorgewarnt und erhält einen Vorteil gegenüber Spiderman. Dies sind die einzigen zwei Szenen, in denen Liz nachweislich etwas getan oder gesagt hat, um den Plot zu beeinflussen. Sie beeinflusst ihn zwar, doch trägt sie zu keiner Lösung des Konflikts bei. Ihre Hauptaufgabe scheint es, die Tochter von Vulture und das Objekt der Begierde für Peter Parker darzustellen.

Eine weitere Anmerkung soll hier nicht untergehen, auch wenn sie nicht direkt mit der Figur Liz zu tun hat. Doch eine Szene, so der Eindruck, scheint einiges über die Darstellung vom weiblichen Geschlecht in diesem Film auszusagen, nämlich als Spiderman einen Verbrecher stellt und Informationen von diesem erpressen will. Zu diesem Zweck verstellt er die Stimme (Spiderman: 01:10:18).

Verbrecher: „Ich weiß, wie ein Girly klingt.“

Peter (schockiert und erbost): „Ich bin kein Girly, ich bin ein Junge. Ich meine, ich bin ein Mann.“

Verbrecher: „Mir egal, ob du ein Junge oder ein Mädchen bist ...“

Peter: „Ich bin kein Mädchen, ich bin ein Mann.“

Diese Szene ist deswegen erwähnenswert, da der Protagonist so darauf besteht, kein Mädchen zu sein, und dazu vehement und emotional reagiert, als wäre er beleidigt worden. Da bleibt zu fragen, welcher Eindruck beim Publikum entsteht, vor allem, wenn man an die Zielgruppe denkt, die ungefähr im gleichen Alter ist, wie der Protagonist selbst. Die Botschaft, die mit dieser Szene und der Darstellung von Liz, übermittelt wird, scheint zu sein, dass Mädchen und Frauen etwas sind, was als Daseinsform abzulehnen ist, als gegenteilig zu einem Mann, der, so impliziert, für Stärke, Mut und taffes Auftreten steht. Liz, als Stellvertreterin für das weibliche Geschlecht, darf angesehen und bewundert werden, auch gerettet, aber selbst erfüllt

sie keinen Zweck, außer den Mann in Probleme zu manövrieren, aus denen er sich selbst wieder herausarbeiten muss.

Black Panther - Inhalt

In Wakanda, einem versteckten Land innerhalb Afrikas, mischt sich Moderne mit Tradition. Durch das Metall Vibranium war diese Nation im Stande, sich technisch weiterzuentwickeln und seine Forschung voranzutreiben, doch dies verheimlichen sie vor der Welt. Um diesen Fortschritt nicht in falsche Hände geraten zu lassen, entschieden sich die Herrscher für Isolation.

Als T'Challas Vater bei einem Anschlag stirbt, muss er sich der traditionellen Zeremonie stellen, um offiziell der Black Panther, der Herrscher und Beschützer von Wakanda, zu werden. Als er diese Herausforderung gemeistert hat, kann er nun offiziell die Kräfte übernehmen. Doch eine Bedrohung nähert sich aus Amerika. Denn sein Onkel, der in Amerika verstarb, hatte einen Sohn, der all sein Leben danach ausrichtete, Rache zu nehmen. Rache an den Menschen und der Nation, die in seinen Augen den Rest der Gesellschaft im Stich ließen. Er nennt sich Killmonger und als er Wakanda erreicht, fordert er den Platz auf dem Thron. Er kann T'Challa besiegen und wirft ihn einen Wasserfall hinab. Sein Plan ist es, Waffen in die Welt zu bringen, um dem afrikanischen Volk die Möglichkeit zu geben, sich zu erheben und die Herrschaft an sich zu reißen. T'Challa überlebt und muss sich mithilfe seiner Getreuen Killmonger stellen. Ein Kampf um Wakanda entbrennt, den T'Challa knapp für sich entscheiden kann.

In Black Panther treten mehrere weibliche Figuren auf, die sehr präsent sind. Doch da eine gleiche Basis geschaffen werden soll, nach der man die Analyse vergleichen kann, wird auch hier der Fokus der Analyse auf die Frau gelegt, die gleichzeitig als Liebesobjekt für den Helden dient, nämlich Nakia.

Black Panther - Nakias Plot

Nakia wird erstmals in die Geschichte eingeführt bei Minute sieben, jedoch erscheint sie nicht selbst, sondern wird als eine ominöse „Sie“ in einem Gespräch zwischen T’Challa und seiner Bodyguard Okoye erwähnt.

Okoye: „Und krieg keine Panik, wenn du sie siehst.“ (Black Panther: 00:07:51)

T’Challa: „Was redest du da bloß? Ich kriege keine Panik.“ (Black Panther: 00:07:56)

Es beginnt als vermeintliche Rettungsaktion. Der Black Panther springt aus dem Flugzeug auf einen Autokonvoi, der sich durch den Sambisa Wald in Nigeria kämpft. Ein Schnitt in das Wageninnere zeigt eine Gruppe verängstigter Frauen mit Kopftüchern, nur eine scheint nicht beunruhigt und blickt kämpferisch frontal nach vorne (Black Panther: 00:08:58). Kaum beginnt der Kampf, erhebt sie sich und schiebt sich zum Ausgang, steigt aus dem Wagen aus und beteiligt sich schließlich am Kampf. Sie hat keine Probleme, sich im Nahkampf zu wehren, aber auch mit einer Waffe kann sie umgehen (Black Panther: 00:09:21 - 00:09:45). Als der Kampf sich seinem Ende nähert, schießt ein letzter, stehender Soldat auf den Black Panther, dieser will ihn angreifen, doch die Frau greift dazwischen. Ohne zu zögern, reißt sie die Waffe des jungen Mannes nach unten und hält den Protagonisten davon ab, den Jungen anzugreifen.

Nakia: „T’Challa, nein. Das ist doch bloß ein Junge.“ (Black Panther: 00:10:00)

Als dieser nun auf Nakias Einwand antworten möchte, stottert er, doch in dem Augenblick, in dem sich erneut Gefahr ankündigt, schiebt er sich sogleich vor diese und positioniert sich schützend vor ihrem Körper. Sie tritt derweil ohne zu Zögern zurück und gleitet in eine abwehrende Haltung (Black Panther: 00:10:16). Wie selbstverständlich sich die beiden bewegen, lässt darauf schließen, dass sie geübt darin sind, gemeinsam zu agieren. Es ist Okoye, die Bodyguard des Prinzen, die die Angreifer niederstreckt. Kaum ist die Gefahr gebannt, wendet sich Nakia an T’Challa.

Nakia: „Warum bist du hier? Du hast meine Mission ruiniert.“ (Black Panther: 00:10:34)

T’Challa: „Mein Vater ist tot, Nakia. Morgen werde ich zum König gekrönt, und ich möchte, dass du dabei bist.“ (Black Panther: 00:10:45)

Am Schluss dieser Sequenz ist Nakia vor den Frauen, die sie gerettet haben, zu sehen. Die Frauen bedanken sich bei ihr, während sie ihnen sagt, was sie nun tun sollten, dabei zeigt sie sich ernsthaft besorgt um sie und beweist Güte und Verständnis (Black

Panther: 00:10:56). Bereits in dieser Anfangssequenz erfährt das Publikum einiges über Nakia. Sie ist alleine auf einer Mission und benötigt keine Hilfe, sie muss auch nicht beschützt werden, da sie sich selbst zur Wehr setzen kann. Dazu ist sie mutig und unerschrocken, aber auch voller Mitgefühl, denn sie rettet den Jungen, obwohl er zu ihren Gegnern gehört. Zudem, obwohl T'Challa ihre Mission gestört hat, ist sie sofort für ihn da und geht mit ihm mit. Zu dritt fliegen sie zurück nach Wakanda (Black Panther: 00:11:39 - 00:11:59).

Als sie aus dem Flugzeug aussteigen, bildet Nakia mit Okoye die Nachhut hinter T'Challa. Sie gehen auf die Königin und Prinzessin zu, die sie bereits erwarten. Nakia wird herzlichst von der Königsfamilie begrüßt, muss dann allerdings gehen, um sich für die Zeremonie vorzubereiten (Black Panther: 00:13:37). Sie ist auch während des Kampfes, den T'Challa bestehen muss, um die Kraft des Black Panther behalten zu dürfen und König zu werden, als Teil ihres Stammes, ein Flusstamm, der sich durch grüne Kleidung hervortut, an seiner Seite. Sie feuert ihn an und unterstützt ihn (Black Panther: 00:25:54). Aus diesen Interaktionen geht hervor, dass sie der Familie nahesteht und es für sie selbstverständlich ist, dem Protagonisten beizustehen. Dass T'Challa sie um ihre Anwesenheit gebeten hat, lässt darauf schließen, dass er viel von ihr hält und ihre Unterstützung anerkennt und auch benötigt.

Wenig später wandern T'Challa und Nakia durch die Stadt, zwei Bodyguards begleiten sie (Black Panther: 00:32:04). Sie sind Teil der Umgebung, aber auch davon abgegrenzt. Obwohl sie nicht alleine sind, führen sie ein privates Gespräch.

T'Challa: „Komm nach Hause, Nakia.“ (Black Panther: 00:32:10)

Nakia: „Ich bin doch hier.“ (Black Panther: 00:32:11)

T'Challa: „Bleib auch.“ (Black Panther: 00:32:13)

Nakia: „Ich kam, um dich zu unterstützen, und um deinen Vater zu ehren, aber ich kann nicht bleiben. Es ist nur, ich habe da draußen meine Berufung gefunden. Ich habe zu viele Menschen in Not gesehen, ich kann das nicht ignorieren. Unmöglich hier glücklich zu werden, in dem Wissen, dass es Menschen da draußen gibt, die nichts haben.“ (Black Panther: 00:32:31)

T'Challa: „Was denkst du, was sollte Wakanda dagegen unternehmen?“ (Black Panther: 00:32:35)

Nakia: „Teilen, was wir besitzen. Wir könnten helfen, Zugriff auf unsere Technologie bieten und Zuflucht für die Bedürftigen. Andere Länder tun es, wir könnten es besser machen.“ (Black Panther: 00:32:43)

T'Challa: „Allerdings sind wir nicht wie diese anderen Länder, Nakia. Wenn die Welt herausfindet, was wir wirklich sind, was wir besitzen, könnte das unsere Art zu leben zerstören.“ (Black Panther: 00:32:54)

Nakia: „Wakanda ist stark genug, um anderen zu helfen und sich selbst zu schützen, das kannst du mir glauben.“ (Black Panther: 00:32:58)

T'Challa: „Wenn du nicht so stur wärst, würdest du eine tolle Königin abgeben.“ (Black Panther: 00:33:02)

Nakia: „Ich würde eine tolle Königin abgeben, weil ich so stur bin.“ (Black Panther: 00:33:03)

T'Challa: „Du gibst es also zu.“ (Black Panther: 00:33:07)

Nakia: „Nur wenn ich es sein wollte.“ (Black Panther: 00:33:08)

Nicht nur fragt T'Challa um Nakias Meinung, die ihm wichtig scheint. Gleich in der darauffolgenden Szene wird im Gespräch zwischen dem Protagonisten und seinem Freund W'Kabi deutlich, dass ihre Worte ihn weiterhin beschäftigen, sie also einen Effekt auf ihn haben (Black Panther: 00:33:34 - 00:34:09). Doch sie steht ihm nicht nur mit ihrem Rat und ihrer Anwesenheit zur Seite, sondern ist Teil seines Teams, wenn er auszieht, um eine Mission auszuführen.

T'Challa, Nakia und Okoye machen sich nach Südkorea auf, wo sie eine Übergabe von Vibranium verhindern wollen (Black Panther: 00:39:33). Als sie auf das Casino zugehen, führt Nakia. Die drei bewegen sich wie eine Einheit. Nakia tritt schließlich an eine südkoreanische Frau heran. Sie spricht Koreanisch. Offensichtlich kennt die Frau sie. Nakia muss für die beiden anderen bürgen, nur so werden sie eingelassen (Black Panther: 00:40:00).

Während Okoye sich von den beiden trennt, hakt sich Nakia bei T'Challa ein, als sie die Treppe nach unten gehen. T'Challa will wissen, wieso die Frau vor dem Casino meinte, Nakia bedeute Ärger (Black Panther: 00:40:57).

Nakia: „Ich hatte eine Meinungsverschiedenheit mit ein paar Elfenbeinhändlern, dabei ging ein bisschen was zu Bruch.“ (Black Panther: 00:41:09)

T'Challa: „Und, wird es heute Abend auch Ärger geben, du kenianische Erbin?“ (Black Panther: 00:41:14)

Nakia: „Das kommt darauf an, wie schnell wir die Mission beenden.“ (Black Panther: 00:41:17)

Unten angekommen, trennen sich nun auch T'Challa und Nakia, die sich an die Bar setzt, um die Umgebung zu beobachten (Black Panther: 00:41:26), und entdeckt als erste die Amerikaner im Raum. Sie ist es auch, die verkündet, dass Klaue, der Gegner, eingetreten ist und setzt sich anschließend in Bewegung (Black Panther: 00:43:40). Den taktischen Überblick, wie viele Männer mit ihm sind und ob sie Waffen tragen, liefern die Frauen, während der Protagonist den Informationen lauscht. Es kommt schließlich zu einem Kampf, an dem sich auch Nakia beteiligt (Black Panther: 00:45:23). Dazu nimmt sie ihre Schuhe als Waffen und kann sich gegen mehrere Gegner gleichzeitig im Nahkampf wehren. Als sie eine Schusswaffe zu fassen

bekommt, schießt sie auch (Black Panther: 00:45:32). Wieder beweist sich Nakia als fähige Kämpferin und echte Unterstützung in einer Auseinandersetzung. Sie schreckt nicht zurück und benötigt erneut keine Rettung. Dies wird verdeutlicht, als sie und Okoye die Verfolgung von Klaue aufnehmen, während T'Challa sich noch erholt.

Nakia: „Lassen wir ihn einfach zurück?“ (Black Panther: 00:46:40)

Okoye: „Er wird schon nachkommen.“ (Black Panther: 00:46:43)

Die beiden Frauen nehmen das Auto, Nakia fährt. Suri, T'Challas Schwester, wird durch eine Fernsteuerungstechnik ein Auto für T'Challa lenken, während er auf dem Dach als Black Panther kauert. Als sich die Autos ihrer Gegner trennen, müssen sie sich aufteilen. Die Koordination übernehmen wieder die Frauen (Black Panther: 00:47:35). Die Verfolgungsjagd durch Nakia und Okoye kommt zu einem Ende, als Klaue ihr Auto zerlegt (Black Panther: 00:49:59). Beide Frauen kommen unverletzt aus der Sache heraus. Der amerikanische CIA Agent Ross findet die beiden und nimmt sie in seinem Auto mit (Black Panther: 00:50:05). Zu dritt erreichen sie T'Challa, der Klaue stellen konnte. Es sieht so aus, als würde er ihn verletzen, wenn nicht gar töten, wollen. Rechtzeitig erscheinen Okoye und Nakia. Okoye ruft, er solle aufhören. Nakia weist ihn darauf hin, dass die ganze Welt zusehen würde. Es sind Zuschauer im Hintergrund zu erkennen, die Smartphones in die Höhe halten, sie filmen das Geschehen. T'Challa lenkt schließlich ein (Black Panther: 00:51:22).

Während sie Klaue festhalten, hält Nakia Wache (Black Panther: 00:51:36). Sie ist es auch, die bei den Überwachungskameras eine Anomalie feststellt und losläuft, um die anderen zu warnen. Sie kann eine Warnung aussprechen, doch dann kommt es zu einer Explosion (Black Panther: 00:56:11). Ein Schusswechsel findet statt, während dem sich Agent Ross vor Nakia wirft, um diese zu retten. Er zieht sie auf den Boden (Black Panther: 00:56:17). In einem kurzen Ausschnitt ist zu sehen, dass er aber am Boden liegt und sie sich über ihn beugt und schützend die Arme über seinen Kopf hält, während weitere Schüsse fallen (Black Panther: 00:56:29). Nakia: „Er ist direkt vor mich gesprungen. Hier wird er es nicht schaffen, seine Wirbelsäule.“ (Black Panther: 00:57:11) Als T'Challa entscheidet, den Amerikaner nach Wakanda zu bringen, blickt er zu Nakia auf. Es ist unüblich, jemanden von außerhalb in das Land zu bringen. Während Okoye sich auf dem Flug zurück darüber beschwert, dass sie den Amerikaner mitnehmen, stehen Nakia und T'Challa auf je einer Seite des Verletzten. Dieser liegt auf einer Bahre. Sie blicken sich über ihn hinweg an (Black Panther: 00:57:45).

Nakia: „Er hat sich für mich eine Kugel eingefangen.“ (Black Panther: 00:57:53)

Okoye: „Das war seine Entscheidung.“ (Black Panther: 00:57:54)

Nakia: „Und jetzt sollen wir ihn einfach sterben lassen?“ (Black Panther: 00:57:57)

Beide Frauen sind sehr willensstark und vertreten ihren Standpunkt, beide haben ihre Berechtigung. Doch Ross hat Nakia gerettet, damit schuldet T'Challa ihm etwas, er kann ihn nicht sterben lassen, weil er weiß, sie können ihm helfen. Er sieht gespalten aus, aber der intensive Blick auf Nakia zeigt, auf wessen Seite er steht (Black Panther: 00:58:42). Verdeutlicht wird das, als sie Ross auf der Bahre in Suris Labor bringen. Okoye geht zu dessen rechter Seite, T'Challa und Nakia hintereinander auf der linken Seite.

Nachdem Killmonger Wakanda erreicht hat und den neuen König vor eine unangenehme Tatsache stellt, sucht T'Challa erneut bei Nakia Trost und Rat.

T'Challa: „Er hat seinen eigenen Bruder getötet und hat ein Kind zurückgelassen, auf sich gestellt. Was für ein König, was für ein Mann tut so etwas?“ (Black Panther: 01:08:55 - 01:09:02)

Nakia: „Niemand ist perfekt, nicht einmal dein Vater.“ (Black Panther: 01:09:06)

T'Challa: „Er hat ihm nicht einmal ein angemessenes Begräbnis gegeben.“ (Black Panther: 01:09:10)

Nakia: „Hey, sieh mich an. Du darfst die Fehler deines Vaters nicht bestimmen lassen, wer du bist. Du kannst nur selbst entscheiden, was ein König du sein wirst.“ (Black Panther: 01:09:28 - 01:09:35)

Erneut spricht sie ihm gut zu und ermuntert ihn, seinen eigenen Weg zu gehen. Einen neuen Weg, der in eine bessere Zukunft führen könnte. Am Ende wird T'Challa genau einen solchen Weg beschreiten.

T'Challa muss sich dennoch dem Kampf mit Killmonger stellen. Er verliert diesen und wird als vermeintlich Toter den Wasserfall hinabgeworfen. Während die Königin und die Prinzessin trauern, reagiert Nakia schnell und bedacht. Sie weiß, dass die beiden verschwinden müssen und fordert sie dazu auf. Still und heimlich führt sie die beiden fort (Black Panther: 01:18:35 - 01:18:46). Nakia versucht auch Okoye um ihre Unterstützung zu bitten, doch diese ist an den Thron gebunden und begleitet sie nicht auf der Flucht. Schon hier verkündet Nakia ihren Plan, sie will Killmonger vom Thron stürzen (Black Panther: 01:19:03 - 01:19:20). Damit wird deutlich, was sie ist, nämlich eine Spionin, die sich freier bewegen kann, als die Bodyguard, deren Hände gebunden sind (Black Panther: 01:19:40).

Okoye: „Wem gegenüber bist du loyal?“ (Black Panther: 01:19:58)

Nakia: „Ich habe ihn geliebt. Und mein Land habe ich auch geliebt.“ (Black Panther: 01:20:06)

Okoye: „Dann solltest du ihm dienen, deinem Land.“ (Black Panther: 01:20:08)

Nakia: „Nein, ich werde es retten, mein Land.“ (Black Panther: 01:20:11)

Gerade diese Auseinandersetzung verdeutlicht die Unterschiede beider Frauen, obwohl sie beide Kämpferinnen sind und willensstark auftreten, ihre Rolle verstehen sie doch ganz anders. Dazu kommt, dass Nakia nun ganz offen zugibt, dass sie T'Challa liebt, während zuvor nur eine innige Freundschaft angeklungen ist.

Ihren Plan setzt sie schließlich auch ohne Okoye um, denn sie holt den CIA Agenten und nimmt ihn mit zur königlichen Familie, die im Wald auf sie wartet (Black Panther: 01:21:03 - 01:20:20). Als sie alle drei in Sicherheit weiß, kehrt sie erneut zurück, um eine letzte Sache zu erledigen. Sie stiehlt eine der Blumen, die benötigt werden, um die Kraft des Black Panther zu erhalten. Gerade rechtzeitig, denn Killmonger ordert seine Untergebenen an, alle restlichen Pflanzen zu verbrennen (Black Panther: 01:24:43 - 01:24:54). Nakia handelt hier alleine und ohne Anleitung. Sie übernimmt die Führung und trifft die Entscheidungen. Nur dadurch kann der Protagonist überhaupt gerettet werden und zurückkehren. Die Königin fragt sie, warum sie nicht selbst das Kraut nehmen will, darauf antwortet Nakia: „Ich bin eine Spionin ohne eine Armee. Ich hätte keine Chance.“ (Black Panther: 01:28:15) Anschließend führt sie ihre kleine Gruppe zu M'Baku, dem Anführer eines anderen Stammes, und berichtet ihm von den Ereignissen. Zudem bietet sie ihm die Pflanze an (Black Panther: 01:30:10 - 01:30:20). Damit zeigt sie nicht nur taktisches Geschick, sondern auch, dass sie durchaus ihre eigenen Grenzen kennt. Sie weiß, was benötigt wird, um Killmonger zu stürzen, und dass sie es alleine nicht schafft. Zudem ist sie zufrieden mit ihrer Rolle als Spionin.

Bei M'Baku finden sie T'Challa in einem kritischen Zustand, aus dem sie ihn durch das Kraut retten können (Black Panther: 01:32:00). Kaum ist der Protagonist wieder bei Kräften, berichtet ihm Nakia von den Ereignissen (Black Panther: 01:34:19). Als er verkündet, er wolle sich alleine Killmonger stellen und von Nakia verlangt, seine Familie aus Wakanda zu führen, weigern sich alle drei Frauen, diesem Plan zu folgen. Suri und Nakia sichern ihre Hilfe zu, es steht außerfrage, dass sie davon überzeugt sind, helfen zu können. Da T'Challa schließlich keine Einwände erhebt, muss auch er das erkannt haben (Black Panther: 01:35:00).

Zusammen mit Ross bilden die beiden Frauen ein Team, das sich in das Labor schleicht und sich dort ausrüstet. Während T'Challa sich Killmonger und den Kriegern stellt, bereiten sich die drei vor (Black Panther: 01:39:00). Es dauert nicht lange, bis Suri und Nakia das Schlachtfeld betreten (Black Panther: 01:42:05). Die beiden schleichen sich an den königlichen Jet heran und bringen ihn durch Technologie unter ihre Kontrolle, sodass Agent Ross ihn vom Labor aus steuern kann. Als Nakia sieht, dass Okoye und ihre Bodyguards es nicht schaffen Killmonger in dem Black Panther Anzug zu besiegen, stürzt sie los, um sich ihm zu stellen (Black Panther: 01:43:08). Sie und Suri kämpfen gemeinsam gegen Killmonger, Nakia im Nahkampf, Suri von der Ferne. Dieser verletzt schließlich Nakia, nachdem sie ihm standhalten konnte, und schleudert sie zur Seite, sodass sie den Hügel hinabrollt und dort liegen bleibt (Black Panther: 01:43:58 - 01:44:04). Suri eilt zu Nakia, die noch am Boden sitzt. Es sei jedoch alles in Ordnung und damit sind beide bereit, sich erneut an dem Kampf zu beteiligen (Black Panther: 01:46:22 - 01:46:29). Bis sie schließlich Seite an Seite mit Okoye kämpfen, jedoch werden sie von der Überzahl an bewaffneten Männern eingekreist und handlungsunfähig gemacht (Black Panther: 01:47:13). Die Rettung kommt durch M'Baku und dessen Krieger, die sich entschieden, doch am Kampf teilzunehmen (Black Panther: 01:47:35). Kaum öffnet sich ihr Gefängnis, stürmen alle vier Frauen vor und kämpfen sich frei. Der Kampf ist so gut wie gewonnen.

Auf den Kampf folgt erneut ein privates Gespräch zwischen T'Challa und Nakia, wieder halten sie sich in der Stadt auf (Black Panther: 01:54:30).

T'Challa: „Danke. Du hast mich gerettet. Und du hast meine Familie gerettet. Unser Land.“ (Black Panther: 01:54:45)

Nakia: „Lass es, du musst mir nicht danken. Es ist unsere Pflicht, zu ...

Es war meine Pflicht, für das zu kämpfen, was ich liebe.“ (Black Panther: 01:54:56)

T'Challa: „Bleib. Ich glaube, ich kenne einen Weg, wie du deiner Berufung folgen kannst. Bitte, bleib.“ (Black Panther: 01:50:19) Anstatt zu antworten küsst Nakia ihn (Black Panther: 01:55:22).

In der letzten Sequenz nach dem Abspann sieht man, wie T'Challa begleitet von Nakia und Okoye das UN-Gebäude betritt. Er wird dort eine Rede halten und Wakanda der Welt vorstellen und seine Hilfe anbieten. Genau das, was sich Nakia gewünscht und vorgeschlagen hatte (Black Panther: 02:00:07 - 02:00:15).

Black Panther - Nakias entscheidende Szenen



Black Panther: 00:08:58

Auch hier muss die erste Sequenz, in der Nakia vorgestellt wird, analysiert werden. Der Blick wird in einen Wagen voller Frauen gewährt. Zu diesem Zeitpunkt weiß das Publikum noch nicht, welche dieser Frauen Nakia ist. Vier der Frauen werden in einem Medium Close-up sitzend an der Rückwand gezeigt. Es ist dunkel, vereinzelt kommt Licht von vorne. Alle vier Frauen tragen Tücher auf dem Kopf. Ganz links sitzt eine Frau, sie ist im Halbprofil zu sehen, näher an der Kamera als die anderen drei. Diese treten noch eine Ebene hinter ihr zurück. Auffallend ist hier, dass von den dreien die mittlere Figur ein grünliches Kopftuch und Haarband trägt, welches sich von den schwarzen Kopftüchern der anderen abhebt. Zudem blickt sie direkt nach vorne, ihr Gesichtsausdruck ist weder eingeschüchtert, noch ängstlich. Sie sieht beinahe angriffslustig an der Kamera rechts vorbei, wahrscheinlich nimmt sie einen der bewaffneten Männer in Augenschein. Durch diese vollkommen andere Haltung als die ihrer Mitgefangenen, lässt dies den Schluss zu, dass es sich hierbei um Nakia handeln könnte (Black Panther: 00:08:58). Sie wird ohne eine weitere Erklärung, ohne dass Worte von Nöten sind, in die Geschichte eingeführt und erhält bereits an dieser Stelle gewisse charakterliche Merkmale. So wie furchtlos und mutig, nämlich im Gegensatz zu den anderen, die eindeutig ängstlich und eingeschüchtert erscheinen.

Während der Kampf selbst sehr schnell vonstatten geht und sich durch viele Schnitte auszeichnet, ist das Ende doch recht aufschlussreich, vor allen Dingen die farbliche Gestaltung und die Umgebung, von der Nakia regelrecht ein Teil zu sein scheint. Als sie den Jungen vor T'Challa verteidigt, positioniert sie sich in einem Medium Close-up vor diesem, der aus dem Fokus gerät und schräg hinter ihr stumm stehenbleibt. Sie nimmt die gesamte linke Bildhälfte ein. Links herrscht das Grün des Waldes vor und

korreliert mit Nakias Kopftuch, während rechts orange-gelbe Balken in den Bildraum hineinragen und so eine Verbindung zu den Farben des jungen Kämpfers aufbauen. Sie erklärt, dass auch der Junge entführt worden sei (Black Panther: 00:10:03). Dabei zieht sie sich schwungvoll den Umhang über den Kopf. Praktische Kleidung kommt zum Vorschein, auf dem Kopf trägt sie nur noch ihr Haarband in einem satten Grün. Bei ihrer Bewegung bewegt sich die Kamera etwas zurück, öffnet den Raum zu einem Medium Close-up, das einen ganzen Geländewagen im Hintergrund erfasst. Nakia wird aufrecht und mit großen Bewegungen gezeigt (Black Panther: 00:10:07). Somit wird sie als Teil des Dschungels, dieses Landes, aufgefasst, für das sie zu kämpfen bereit ist. Aus späteren Gesprächen geht aber auch hervor, dass sie zwar Teil Wakandas ist, sich aber frei in der Welt bewegt und für eine Öffnung der Grenzen eintritt. So steht Nakia sowohl für die Tradition, die sich auch immer wieder in ihrer Kleidung ausdrückt, aber auch für ein furchtloses Voranschreiten in eine bessere Zukunft. Zudem stellt sie sich nicht nur Feinden mutig entgegen, sondern auch dem Protagonisten und bringt ihn zum Einhalten – so geschieht es auch in Südkorea, als T'Challa beinahe Klaue tötet (Black Panther: 00:51:22). Als dieser versucht, mit ihr zu sprechen, beginnt er zu stottern. In einem Medium Close-up, der Standpunkt ist direkt hinter seiner Schulter, wird sie im Bildzentrum gezeigt. Sie blickt ein wenig zu ihm auf, doch wirkt Nakia gleichzeitig so, als beherrsche sie das Bild. Der Junge, den sie eben rettete, verschwindet beinahe hinter ihr. Die waagrechten Linien, die der Wagen bildet, liegen auf ihrer Schulterhöhe oder darunter. Damit wird sie nicht von Gegenständen im Hintergrund verschluckt. Der Wald, der den restlichen Bildraum einnimmt, und eine grüne Wand aufbaut korreliert erneut mit ihr durch die farbige Zusammengehörigkeit. Außerdem unterstreichen die Senkrechten - zu finden in den Baumstämmen - ihre aufrechte Haltung (Black Panther: 00:10:12).



Black Panther: 00:11:39

Die Beziehung zwischen T'Challa und Nakia wird in der sich anschließenden Sequenz näher beleuchtet und etabliert sie direkt zu Anfang als eine Einheit. Zu dritt fliegen sie zurück nach Wakanda (Black Panther: 00:11:39). Goldenes Licht des Sonnenaufgangs strömt herein und beleuchtet sie Szenerie. Indigener, afrikanischer Gesang erklingt, während T'Challa und Nakia im Inneren des Flugzeugs dargestellt werden, das von Okoye geflogen wird. In einem Medium Long-shot wird die Sitzbank gezeigt, auf der sich die beiden niedergelassen haben. Beleuchtete Streben im Hintergrund, sowie die Kanten der Holzvertäfelung und der Bank, strukturieren das Bild durch waagrechte Linien. Die zwei Menschen, die sich in diesem Raum befinden, stechen durch die Senkrechten, die sie dazu bilden, hervor. T'Challa sitzt in der Bildmitte, einen Fuß auf den Tisch vor sich abgestützt. Er ist zurückgelehnt und sieht zu, wie Nakia seine Hand untersucht. Sie sitzt direkt neben ihm, ihre Oberschenkel berühren sich, und beugt sich vor, um genauer sehen zu können. Außerdem dreht sie ihren Oberkörper zu ihm hin. Betrachtet man ihre Körper genauer, scheinen sie Gegensatzpaare zu bilden. Sein Oberkörper nach hinten gelehnt und gerade, ihrer nach vorne gebeugt und gedreht. Seine Beine ausgestreckt, ihre angewinkelt. Die Kamera nähert sich langsam. Mehr Licht strömt herein, als Nakia seine Hand ergreift und ihre Finger mit den seinen verhakt. Licht fällt genau auf ihre Hände und hebt die Handlung weiter hervor (Black Panther: 00:11:40). Bis schließlich die Kamerafahrt bei einem Medium Close-up anhält. Nun fällt goldenes Licht auf sie beide, beleuchtet vor allem Nakias Gesicht, das sich T'Challa zugewandt hat. Der Abstand, der zuvor zwischen ihnen bestanden hatte, verringert sich. Sie wirken wie eine Einheit, zusammengehörig (Black Panther: 00:11:47).



Black Panther: 00:32:04

Nicht unbeachtet werden darf die Sequenz, in der Nakia den Grundstein einer Überlegung legt, die sich über den gesamten weiteren Filmverlauf erstrecken wird. Nämlich Wakandas Aufgabe in der Welt und die Möglichkeit, anderen zu helfen

(Black Panther: 00:32:04). T'Challa und Nakia wandern während dieses Gesprächs durch die Stadt, zwei Bodyguards begleiten sie. In einem Medium Close-up sind die beiden Seite an Seite zu sehen, der Abstand zwischen ihnen ist gering, die Bildmittelachse verläuft zwischen ihnen. T'Challa nimmt die linke Bildhälfte ein und hebt sich durch schwarze Kleidung hervor. Nakia auf der rechten Seite trägt ein asymmetrisch geschnittenes Oberteil in einem hellen Grün. Ihr Haar ist kurz. Beide sehen sie in diesem Moment in dieselbe Richtung, nämlich auf Etwas rechts außerhalb des Bildausschnitts. Als sie weitergehen, verringert sich der Abstand zwischen ihnen. Nakia geht etwas vor dem Protagonisten, wodurch eine Überschneidung bei den Schultern entsteht. Die Bildmittelachse verläuft genau durch den Bereich, wo die beiden Körper sich überschneiden. Während Nakia nun nach vorne blickt, sieht T'Challa mit einem amüsierten Grinsen auf sie und hat sein Gesicht ihr zugewandt (Black Panther: 00:32:05). Nur einen Moment später wendet sich Nakia ihm zu. Der Abstand zwischen ihnen wird größer, beide befinden sich erneut auf ihrer Hälfte des Bildes, dafür sind ihre Gesichter einander zugewandt. Als Einheit sind sie zudem aus der Masse heraus abgetrennt, durch die zwei Bodyguards nämlich, die einen Rahmen durch ihre rote Rüstung um sie bilden (Black Panther: 00:32:07). Im Verlauf des Gesprächs wird der Raum um sie immer freier, bis keine vorbeigehenden Figuren sie mehr verstellen (Black Panther: 00:32:26). Ein Medium Close-up zeigt, dass T'Challa direkt vor Nakia auf der Bildmittelachse steht und zu ihr blickt. Obwohl er größer ist, sieht er nicht auf sie herab. Auch sie muss sich nicht anstrengen, ihm in die Augen zu sehen. Sie hält sich gerade und selbstbewusst. Der Raum zwischen ihnen wird durch den gelben Stoff einer Frau im Hintergrund gefüllt. Trotz T'Challas Stellung als Prinz von Wakanda entsteht hier kein Machtgefälle. Sie sprechen offen und auf gleicher Ebene miteinander, dieser Umstand wird auch durch das Bild vermittelt. Erst zum Ende hin sind sie in einem Medium Long-shot das erste Mal ganz zu sehen (Black Panther: 00:32:43). Sie stehen nach wie vor auf einer Straße. Hinter ihnen ein Gebäude mit bunt-gemusterten Säulen. An runden, weißen Tischen sitzen Leute und unterhalten sich. Menschen bewegen sich an ihnen vorbei. Nakia steht links neben der Bildmittelachse, vor ihr T'Challa, allerdings ist er beinahe nur von hinten zu sehen. Sie ist schräg zur Kamera. Nun erkennt man, dass sie eine Hose trägt, ebenfalls in dem Grün ihres Oberteils. Um ihre Position zu unterstreichen, gestikuliert sie. Sie hält die Arme angewinkelt, was ihre ausgeformte Muskulatur betont, und schlägt mit der einen Hand in die Handfläche der anderen, um ihren Worten Nachdruck zu

verleihen. T'Challa hält dabei die Hände hinter dem Rücken verschränkt, sein Kopf ist ihr zugewandt, es scheint, dass er ihr aufmerksam zuhört. Während des gesamten Gesprächs über wird deutlich, dass Nakia dem Protagonisten auf selber Ebene begegnet. Sie ist weder eingeschüchtert, noch um Worte verlegen, sondern steht ihm mit ihrer Meinung und ihrem Rat zur Seite. Dass sie davon überzeugt und willensstark ist, wird durch ihre Körperhaltung und Gestik unterstrichen.

Die Dynamik von T'Challa und Nakia und ihre Rolle in der Geschichte wird deutlicher, wenn die beiden mit Okoye nach Südkorea reisen, um Klaue aufzuhalten. Sie steigen aus einem Auto aus (Black Panther: 00:39:33). Ein Medium Long-shot zeigt Okoye auf der anderen Seite, steht auf der rechten Bildhälfte etwas abseits und weiter hinten. T'Challa und Nakia befinden sich auf der linken Bildhälfte nahe zusammen. Nakia geht rechts neben T'Challa, etwas vor ihm, ihre Körper überschneiden sich. Sie blickt nach vorne, er zur Seite. Nakia trägt ein dunkelgrünes, enges Kleid. Es ist auffallend, dass sie immer wieder mit grüner Bekleidung auftritt. Damit stellt sie stets Zugehörigkeit zu ihrem Stamm und ihrer Herkunft her, erst während des Endkampfes ändert sich die Farbe ihrer Kleidung und sie trägt das Rot der Bodyguards des Königs, da danach Veränderungen folgen, ist dies ein Kennzeichen dafür, dass auch sie ihre Rolle ändern wird (Black Panther: 01:42:05). Als sie auf das Casino zugehen, übernimmt kurzzeitig Nakia die Führung (Black Panther: 00:39:34). Sie geht voran, überdeckt mit ihrem Körper sogar den Protagonisten. Ihr Blick ist weiterhin konzentriert nach vorne gerichtet. Nach wir vor okkupieren sie und T'Challa den linken Bildraum, während Okoye rechts etwas Abstand hält. Ein Medium Close-up der drei zeigt, wie sie in einer Reihe laufen (Black Panther: 00:39:37). T'Challa befindet sich in der Mitte, etwas links neben der Bildachse. Er blickt auf Nakia und sie sieht zu ihm. Der Abstand zwischen ihnen ist gering, Okoye geht rechts neben ihnen und blickt nun nach vorne. Die Gruppe nähert sich an (Black Panther: 00:39:40). Nakia und Okoye sind knapp vor T'Challa, der in der Mitte hinter den beiden geht. Ihre Arme überschneiden sich, sie wirken nun wie eine Einheit. Auch das Casino betreten sie als Team (Black Panther: 00:40:31). Ein Medium Long-shot zeigt die drei von hinten. Der Vordergrund ist dunkel, links und rechts an den sich öffnenden Flügeltüren stehen Bodyguards in schwarzen Anzügen. Das Innere wird von goldenen, warmen Tönen beherrscht. Die drei haben die Positionen getauscht. Bildeten sie zuvor ein Dreieck, mit den Frauen vorne, so geht

nun T'Challa voran und die beiden folgen links und rechts. Alle drei halten sich gerade und schreiten selbstbewusst voran. Die Kamera nähert sich den dreien, nun ist nur noch das Innere des Casinos zu sehen. Sie stellen sich an das Geländer, um die Situation zu überblicken (Black Panther: 00:40:35). Auch in dieser Sequenz unterstreichen die Bilder die Dynamiken und Machtverhältnisse der Gruppe, die auch durch ihre Interaktion und Dialoge deutlich werden. Jeder hat seine Aufgabe, die er nach bestem Können erledigt. Zudem wird ein großes Vertrauen in dieses Können ausgedrückt, denn die Positionen variieren, jede der drei Figuren wird führend und folgend dargestellt, sodass ein Gefühl von Gleichgewicht entsteht.



Black Panther: 00:40:35

Da sie eine Figur ist, die nicht als Zuseherin im letzten Kampf erscheint, sondern eine aktive Rolle einnimmt, soll nun auch diese Sequenz erläutert werden. Suri und Nakia betreten gemeinsam das Schlachtfeld (Black Panther: 01:42:05). Die Tür öffnet sich, ein Knee-shot von außen zeigt die auseinandergleitenden Türen, welche auf der Bildmittelachse Nakia in einer roten Rüstung, sie blickt direkt nach vorne in die Kamera, und Suri links neben ihr offenbaren. Die Kanten der Tür rahmen die beiden. Nakia wird durch gold-braune Begrenzungslinien im Hintergrund noch einmal gerahmt und hervorgehoben. Während des Kampfes gegen Killmonger wirft sie eine ihrer Waffen in seine Richtung (Black Panther: 01:43:13). Dabei ist sie erneut aufrecht und zentral im Bild zu sehen. Das Rot der Rüstung hebt sich von den gesetzten Farben des Hintergrundes ab, mit denen Suri und deren Rüstung viel mehr verschmelzen. An dieser Stelle ist auch das Ende des Kampfes bezeichnend. Denn zunächst wird ein Mann am Boden gezeigt, eine Waffe auf ihn gerichtet (Black Panther: 01:50:11). Die Kamera schwenkt schließlich nach oben und zeigt, dass Nakia ihn mit einer Waffe auf dem Boden festhält. Sie ist im Medium Close-up zu sehen, direkt frontal auf die Kamera ausgerichtet, ihr Blick geht schräg links an dieser vorbei. Genau hinter ihr erhebt sich ein Berg, während sich links und rechts Steppe ausbreitet, welche der

Schauplatz des Kampfes war. Ihre rote Kleidung hebt sich stark vom Rest ab. Ihr Blick ist entschlossen und ihre Haltung drückt Bereitschaft aus.



Black Panther: 01:42:05

Zuletzt soll die letzte Sequenz des Films analysiert werden. In dieser hat Nakia selbst keinen Text, doch ist sie mit ein Grund, warum es überhaupt zu diesem Ereignis kommen konnte. Dies zeigt sich auch in dem bildlichen Aufbau. T'Challa und Nakia betreten gemeinsam das UN Gebäude (Black Panther: 02:00:07). Links und rechts werden sie von Bodyguards in schwarzen Kleidern flankiert. Die Bildmittelachse verläuft zwischen T'Challa und Nakia. Während alle anderen Schwarz tragen, der Protagonist hebt sich durch ein um die Schultern gebundenes, rötliches Tuch hervor, fällt sie in einem gelben Kleid auf. T'Challa und Nakia gehen so eng nebeneinander, dass ihre Schultern sich überschneiden, sie treten hier eindeutig als ein Team auf. Auch während T'Challas Rede bleibt dieser Eindruck bestehen, denn Nakia steht an seiner linken Seite direkt hinter ihm. Sie hält sich aufrecht (Black Panther: 02:00:15).

Black Panther - Zusammenfassung

Nakia ist also von Beginn an als aktive Begleiterin etabliert, die T'Challa mit ihrem Rat und ihrem Können zur Seite steht. Zwischen ihnen ist eine interessante, ausgeglichene Dynamik auszumachen, obwohl ein Machtgefälle durch den königlichen Titel des Protagonisten entstehen hätte können. In Gesprächen, wie auch in Kämpfen, treten sie als gleichwertig auf und verlassen sich auf die Fähigkeiten des anderen.

Verortet ist sie klar in Wakanda, obwohl sie wiederholt als Spionin bezeichnet wird, die gehen kann, wohin sie will. Diese Verbindung zu ihrer Heimat und ihren Traditionen schlägt sich auch in der grünen Farbe ihrer Kleidung nieder. Gleichzeitig

ist sie jedoch der Moderne zugewandt und weltoffen, was sich durch ihre Sprachkenntnisse und Überzeugungen ausdrückt.

Dazu ist sie die erste, die ganze Sequenzen alleine bestreitet und in diesen aktiv und nach eigener Entscheidung handelt. Diese Selbstständigkeit und auch das ausgeglichene Verhältnis der Figuren drückt sich auch bildlich aus. So waren keine starken Draufsichten auszumachen, keine Kameraeinstellung rückt Nakia in eine untergeordnete, schwächliche Position. Selbst im Kampf gegen Killmonger wird sie zentral und erhoben gezeigt.

Ergebnisse & Ausblick

Vergleichende Analyse

Nun ist es soweit, die zuvor gestellten Forschungsfragen nach Eckes zu beantworten, wobei die Frage nach dem Frauenbild zunächst zurückgestellt werden muss, da dieses sich aus den Antworten ergibt, die auf die folgenden Fragen gefunden werden können. (vgl. Ernst, 2002: 41 f.)

F1: Wie werden die weiblichen Figuren in die Geschichte eingeführt?

Film	Figur	Kontext	Handlung/ Position	Aussehen
Iron Man	Pepper Potts	Es ist Morgen in Tony Starks Haus, wo sich noch ein One-Night-Stand aufhält, der nun zu gehen hat.	Pepper tritt als Sekretärin von Tony Stark auf. Sie hat seine Wäsche abgeholt und sorgt nun dafür, dass die andere Frau verschwindet. Sie regelt die Situation höflich, aber gleichzeitig bissig.	Sie trägt ein schwarzes Kostüm mit weißer Bluse, das Haar hat sie fest zurückgekämmt und zu einem Zopf gebunden.
Thor	Jane Foster	Es ist mitten in der Nacht in einer Wüstenlandschaft, durch die ein Wohnwagen in waghalsigem Tempo brettet.	Jane wird im Inneren des Wohnwagens gezeigt, wo sie Daten auswertet und am Computer arbeitet. Sie wird als Wissenschaftlerin eingeführt.	Ihre Kleidung ist einfach gehalten, eine Jeans und eine Jacke, das Haar fällt ihr ungeordnet ins Gesicht.
Spiderman	Liz Allan	Ein Schultag in der High-School kurz vor dem Homecoming Ball.	Liz selbst tut nichts, außer von links nach rechts durch das Bild zu gehen. Sie wird gesehen und bekommt in diesem Augenblick weder eine Identität, noch einen Namen. Erst in der zweiten Szene etabliert sie sich als Anführerin des Teams für den akademischen Zehnkampf.	Liz trägt einen kurzen Jeansrock und einen blauen Pullover, ihr Haar fällt ihr offen über den Rücken.

Black Panther	Nakia	T'Challas Vater ist gerade eben gestorben und er möchte Nakia bei seiner Zeremonie dabei haben, daher holt er sie von einer ihrer Missionen.	Nakia befindet sich als Gefangene in einem Konvoi mit anderen Frauen, doch muss sie nicht gerettet werden, da es sich hierbei um ihre Mission handelt. Als es zu einem Kampf kommt, setzt sie sich zur Wehr.	Zunächst trägt sie einen dunkelgrünen Umhang, unter dem ihr hellgrünes Haarband hervorsteht. Als sie den Umhang nach dem Kampf abwirft, kommt darunter praktische Kleidung zum Vorschein.
----------------------	-------	--	--	---

Bemerkenswert ist, dass sowohl Pepper Potts, als auch Jane Foster und Nakia im Grunde in der Ausübung ihrer Berufe dargestellt werden. Jedoch nicht nur das, die ersten Szenen bemühen sich, diese drei Frauen als Individuen darzustellen, die eine sehr klare Auffassung davon haben, was ihre Aufgabe ist und wie weit sie dafür gehen würden. Zwar sind es drei verschiedene Stellungen und damit verschiedene Anforderungen, doch alle drei Frauen nehmen ihre Aufgabe ernst und erfüllen sie gewissenhaft.

Liz' Einführung in den Film sticht hervor, da über ihre Person keine Informationen geliefert werden. Das Publikum bekommt sie zu sehen, weil Peter Parker sie ansieht und nicht, weil sie gerade in eine Handlung involviert ist, die sich zu zeigen lohnen würde. Daher bleibt sie in der ersten Szene eine stumme Figur, deren einziges Merkmal ihr hübsches Äußeres ist. Erst später bekommt sie eine Stimme und etwas mehr Tiefe, doch der erste Eindruck ist da bereits geschehen. Als sie schließlich beim Üben mit ihrem Team gezeigt wird, ist sie diejenige, die die Fragen stellt und Lob austeilte. Somit kann auch von ihr gesagt werden, dass sie sich schließlich als junge Frau in ihrer Rolle als Anführerin etabliert, was, es sich hierbei um Teenager handelt, als Äquivalent zu einem Beruf anzusehen ist. Wie ernst sie das jedoch nimmt oder wie wichtig es ihr ist, erfährt man zu Anfang nicht. Die Art und Weise, wie diese Szene zudem gestaltet wurde, lässt außerdem keine weiteren Schlüsse über ihre Person zu. Während die anderen drei viel längere Anfangssequenzen erhalten, in denen sich ihr Charakter etwas entfalten kann, wodurch sie sogleich einen umfassenderen Eindruck hinterlassen, bleiben Liz nur zwei relativ kurze Szenen, um sich vorzustellen. Damit wird sie nur schwach beleuchtet.

Überwiegend werden die Frauen als intelligente Frauen in die Geschichte eingeführt, die alle eine Aufgabe zu erfüllen versuchen. Allein Pepper scheint jedoch damit Erfolg zu haben, da sie ihre Aufgaben als Sekretärin alle meistert, während Janes Suche nach der Einstein-Rose-Brücke durch den Zusammenstoß mit Thor zunächst unterbrochen wird und sie schließlich ihre Antworten nur durch ihn findet. Allerdings sucht sie am Ende des Films nach Thor, nicht mehr nach einem Beweis ihrer wissenschaftlichen Theorie. Auch Nakia befindet sich zwar im Moment ihres Auftritts auf einer Mission, doch wird diese durch den Protagonisten unterbrochen und fortan taucht sie an seiner Seite auf, um ihn zu unterstützen. Selbst Liz, deren Aufgabe der akademische Zehnkampf zu sein scheint, ist nicht diejenige, die den Sieg sichert, es ist eine Mitschülerin. Damit haben zwar alle vier eine Aufgabe zu erfüllen, werden als tough, kluge Personen vorgestellt, doch am Ende stellen sie ihre Aufgabe zurück, um den Protagonisten zu unterstützen (Jane Foster, Nakia) oder erfüllen für den Plot eine passivere Rolle (Liz Allan). Allein Pepper erfüllt ihre Aufgabe, doch diese sieht es vor, sich um den Protagonisten zu kümmern und sein Leben zu regeln, daher tut sie von Beginn an das, was Jane Foster und Nakia im Verlauf der Handlung ebenfalls zu ihrer Aufgabe machen.

Will man das nun zusammenfassen, so ist festzustellen, dass, egal ob die Frauen mit eigenem Beruf und Aufgabe vorgestellt werden, die Handlung verlangt es, dass sie diese Aufgabe zurückstellen und sich dem Protagonisten zuwenden. Nun unterscheiden sie sich aber darin, wie nützlich sie sich in den sich daraus ergebenden Situationen erweisen, ob ihre Fähigkeiten also zur Lösung des Problems beitragen oder nicht.

F2: In welchen Szenen kommen die weiblichen Figuren vor und welche Rolle nehmen sie darin ein?

Film	Figur	Sequenzen allgemein	Sequenzen alleine (ohne Protagonisten)	Rolle
Iron Man	Pepper Potts	43	3	Sekretärin/ Kontaktperson/ Unterstützung/ Beraterin/ Objekt der Begierde/ Person in Not

Thor	Jane Foster	16	6	Wissenschaftlerin/ Objekt der Begierde
Spiderman	Liz Allan	17	2	Objekt der Begierde/ Objekt des Blicks/ Tochter des Gegners/ Leiterin des akademischen Zehnkampfes
Black Panther	Nakia	39	14	Spionin/ Kämpferin/ Objekt der Begierde/ Geliebte/ Beraterin/ Unterstützung

Die tatsächliche Anzahl der Sequenzen kann alleine keine Aussage treffen, da sie von unterschiedlicher Länge sind. So tritt Pepper Potts sehr oft auf, wenn auch nur kurz, während Jane Fosters Sequenzen viel länger sind. Vergleicht man weiter diese beiden, so wird klar, dass auch die Anzahl der Sequenzen, in denen sie ohne den Protagonisten auftreten, ebenso kaum eine Aussage zulässt. Zwar erscheint Jane Foster viel öfter alleine auf der Leinwand, doch dafür stets im Dreiergespann mit Darcy und Erik. In den wenigen Szenen, die sie ohne diese zwei bestreitet, teilt sie sich mit Thor. Nakia dagegen tritt sehr oft im Film auf und die meiste Zeit gemeinsam mit dem Protagonisten. Während Liz Allen nur in zwei sehr kurzen Sequenzen alleine auftritt und sonst in Zusammenhang mit Peter Parker erscheint, ist bei ihr anzumerken, dass sie in ganzen drei Sequenzen nur gesehen wird und nicht handelt. Dies scheint auch ihre vorwiegende Rolle zu sein, nämlich das Liebesobjekt oder Objekt der Begierde des Protagonisten, während zumindest Pepper Potts und Nakia durch emotionalen Rückhalt und starke, eigene Meinung auch unterstützend oder richtungsgebend auftreten. Jane Fosters Wesenszug wird überwiegend über ihren Beruf als Wissenschaftlerin definiert, als solche tritt sie auch die meiste Zeit auf. Ihre Handlungen werden durch den Wunsch nach Antworten geleitet und Erkenntnis ist ihr Antrieb.

F3: Haben die weiblichen Figuren eine eigene Aufgabe?

Film	Figur	Auswirkung auf Plot
Iron Man	Pepper Potts	Pepper unterstützt Tony Stark mit dem Reaktor in seiner Brust und hilft ihm im Kampf gegen Obedhaia. Außerdem ist sie Ansprechpartnerin für den Agenten Coulson, durch den Iron Man überhaupt in das Avengersprogramm aufgenommen wird.

Thor	Jane Foster	Jane Foster und ihre Begleiter sorgen dafür, dass Thor das menschliche Leben zu verstehen und zu schätzen lernt. Außerdem stehen sie für die Menschen allgemein, die Thor fortan zu beschützen schwört.
Spiderman	Liz Allan	Als Leiterin des akademischen Zehnkampfes verlangt sie mit Peter Parker zu sprechen, als dieser Ned warnen will. Ihr Eingreifen hat zur Folge, dass der Aufzug steckenbleibt und Spiderman alle retten muss. Zudem ist sie die Tochter von Vulture und liefert diesem unwissentlich die nötigen Informationen, um herauszufinden, wer Spiderman ist.
Black Panther	Nakia	Nakia steht zunächst als Beraterin dem Protagonisten zur Seite, doch als dieser seine Familie nicht mehr beschützen kann, greift sie ein und rettet die königliche Familie, sowie das magische Kraut, durch das wiederum T'Challas Leben gerettet werden kann. Zudem ist es ihre Entscheidung, zu M'Baku zu gehen, wo sie T'Challa finden.

Vergleicht man nun ihre Rollen für den Plot, so ist eine deutliche Differenz zwischen den Figuren festzustellen. Die aktivste Rolle nimmt klar Nakia ein. Durch ihre Tätigkeit als Spionin, und ihre damit implizierte kämpferische Ausbildung, ist sie mehr als fähig, an der Seite des Protagonisten zu kämpfen und ihn auf diese Weise zu unterstützen. Diesen Vorteil genießen die drei anderen Frauen nicht. Liz Allan ist noch ein Teenager und erhält zu wenig charakterliche Tiefe, um mit einer Fähigkeit aufwarten zu können, die dem Protagonisten helfen könnte. Bei Jane Foster ist es ähnlich, wenn auch etwas abgeschwächt. Ihr vorwiegender Charakterzug ist der der Wissenschaftlerin. Zwar kann sie dadurch Thors Ausführungen über die verschiedenen Welten folgen und hat ein wissenschaftliches Interesse an seiner Person, was sie überhaupt dazu bringt, seine Nähe zu suchen, doch in seinem Kampf kann sie ihm nicht helfen. Pepper Potts ist Sekretärin und steht Tony Stark damit sehr nahe. Ihr Beruf liefert ihr zudem großes Wissen über dessen Firma und ermöglicht ihr, die dortigen Räumlichkeiten frei zu begehen. Während sie sich nicht kämpferisch beteiligen kann, so unterstützt sie doch Iron Man in dessen letztem Kampf.

Auf emotionaler Ebene treten vor allem Nakia und Pepper Potts unterstützend und beratend auf. Sie sind die Frauen im Leben des Protagonisten, er sucht sie um Rat auf und kann seine Gedanken mit ihr teilen. Während T'Challa tatsächlich Nakias Rat folgt und ihr auf gleicher Ebene begegnet, ist zwischen Tony Stark und Pepper Potts

doch ein Machtgefälle zu spüren. Er ist ihr Arbeitgeber und ihr Job bringt gewisse Anforderungen mit sich. Gleichzeitig schreckt sie aber nicht davor zurück, ihm Paroli zu bieten und wenigstens zu versuchen, auf ihn Einfluss zu nehmen. Diese Dynamik fehlt zwischen Jane Foster und Thor. Sie teilen sich einen emotionalen Moment auf dem Dach ihres Labors, doch dort werden vor allem Erklärungen geliefert, die das Universum erklären soll, aus dem der Protagonist stammt. Ein Gespräch auf emotionaler Ebene fehlt zwischen Peter Parker und Liz Allan, es werden keine privaten Gefühle ausgetauscht und auch nicht versucht, die andere Person in ihren Entscheidungen zu beeinflussen. Dieser Unterschied könnte auch auf das Alter zurückzuführen sein. Immerhin sind alle drei zuvor genannten Frauen erwachsen und sollten damit mehr Lebenserfahrung und Reife mit sich bringen, beides wird Liz Allan durch ihr Alter fehlen, dennoch ist es charakteristisch, dass gerade bei ihr diese emotionale Tiefe fehlt.

Immerhin schneidet ihre Figur im Vergleich mit den anderen am schlechtesten ab, wenn nach der Bedeutung für den Plot gefragt wird. Wie in dem Kapitel zu ihr bereits erläutert wurde, verschlimmert sie höchstens die Situationen, die der Protagonist schließlich richten muss, anstatt zu einer Lösung beizutragen. Jane Fosters Beitrag zur Lösung ist ebenfalls verschwindend gering, vor allem, da sie nicht alleine dafür verantwortlich ist. Sie und ihr Team, bestehend aus Erik und Darcy, sind es zusammen, die Thor das menschliche Leben näher bringen und ihm Demut beibringen. Da dieser Wandel erst nach seinem gescheiterten Versuch, seinen Hammer zurückzuerlangen, vollzogen wird, ist jedoch auch dieser Einfluss fraglich. Im Gegensatz dazu sorgt zumindest Peppers Entscheidung, den alten Reaktor aus Tonys Brust aufzuheben, später sein Leben. Auch könnte er ohne sie Stane nicht besiegen, da er den Stromschlag aus dem Reaktor benötigt, den Pepper wiederum bedient. Nakia, wie bereits zuvor angesprochen, kann als Spionin und Kämpferin in vielen Situationen ganz anders auftreten als die anderen. So hat sie es nicht nötig, gerettet zu werden. Doch ihre größte Wirkung auf den Plot hat sie, nach T'Challas vermeintlichen Tod. Ihre Entscheidungen bringen sie mit dem Heilmittel zu M'Baku.

Zusammenfassend ist festzuhalten, dass Frauen durchaus zur Lösung des Plots beitragen, ihre Rollen sind allerdings sehr unterschiedlich, ebenso wie ihre Wirkung.

F4: Tragen die weiblichen Figuren zur Lösung des Problems bei?

Film	Figur	Beitrag zur Lösung des Problems
Iron Man	Pepper Potts	<i>Problem:</i> Illegaler Waffenhandel/ Auseinandersetzung und Kampf gegen Obedhaia Stane. Ja, sie unterstützt Tony, wenn er sie um Hilfe bittet. Hat eine kurze Aufgabe im finalen Kampf.
Thor	Jane Foster	<i>Problem:</i> Sich als würdig erweisen, um den Hammer zurückzubekommen und nach Hause zurückzukehren/ Kampf gegen Loki. Ja, sie und ihr Team bringen Thor Menschlichkeit näher.
Spiderman	Liz Allan	<i>Problem:</i> Sich als Spiderman beweisen/ Vulture stellen. Nein.
Black Panther	Nakia	<i>Problem:</i> Sich als König beweisen/ Klaue stellen/ Kampf gegen Killmonger. Ja, sie ist bei jeder Auseinandersetzung an seiner Seite und rettet ihm aktiv das Leben.

Bis aus Liz Allan, die nichts zur Lösung des Problems beiträgt, haben alle anderen einen Anteil an der Lösung. Mit der Einschränkung, dass Jane Foster, wie bereits erläutert, nur ein wenig dazu beitragen kann, und das auch nicht alleine bewerkstelligt. Viel deutlicher ist es bei Pepper Potts und Nakia, die beide Handlungen ausführen, die ganz eindeutig zur Lösung des Problems beitragen. Nakia, von allen vieren, nimmt dabei die aktivste und eigenständigste Rolle ein.

FF: Welches Frauenbild wird mit den Begleiterinnen der Marvel Superhelden vermittelt?

Die Analyse ergab, dass in allen vier Filmen kluge und anscheinend toughe Frauen vorgestellt werden. Doch zeigte sie auch, dass dieser anfängliche Eindruck durch die Interaktion und die Handlung schnell revidiert werden konnten. Vor allem war das bei Liz Allen und Jane Foster zu bemerken. Erstere sollte als Leiterin des akademischen Zehnkampfteams klug und ambitioniert sein, doch wird sie meistens nur gesehen und

erhält kaum eine eigene Stimme. Zweitere wird als Wissenschaftlerin etabliert, doch hat dies bald kaum mehr Einfluss auf die Handlung und ist während der Interaktion mit dem Protagonisten nicht mehr zu bemerken, da sie ihn meist stumm anstarrt oder nur kurze Sätze hervorbringt, die nicht unbedingt von großer Intelligenz zeugen. Dagegen können Pepper und Nakia diesen Eindruck bestätigen und handeln im Rahmen ihres Könnens. Dieser Eindruck wird auch filmisch deutlich umgesetzt. Bei Liz ist es ganz stark zu bemerken, wie die Kamera sie von oben herab einfängt, wie sie den Blick des Protagonisten verfolgt und sie in eine untergeordnete Rolle drängt. Ebenso bei Jane, deren schmale, kleine Gestalt regelrecht im Gegensatz zu Thors muskulösen, großen Körper gestellt wird. Zumindest bei Pepper sind diese Draufsichten auf Momente reduziert, in denen sie sich in Gefahr befindet und die erhobene Blickrichtung Sinn macht, da die sehende Person in einem riesigen, metallenen Anzug steckt. In Black Panther waren keine solchen Draufsichten festzustellen. Selbst als Nakia sich vor M'Baku kniet, um seine Hilfe zu erbitten, wird sie nicht kleingemacht.

Es müssen die verschiedenen Gegebenheiten der Filme in Betracht gezogen werden. Liz Allan ist noch ein Teenager, damit bringt sie andere Erfahrungen und Fähigkeiten mit sich. Dadurch könnte ihre reduzierte Rolle im Film erklärt werden, dennoch bleibt bestehen, dass sie stark sexualisiert und objektiviert dargestellt wird. Auch bei Jane ist ein Machtgefälle im Film selbst gegeben, da hier Mensch auf Gott trifft. Somit wird es verständlich, dass sie in einem Kampf zwischen Göttern nicht mehr tun kann, als danebenstehen und als Beobachterin zu fungieren, dennoch haben „Iron Man“ und „Black Panther“ gezeigt, dass eine andere Lösung möglich wäre. Denn zwar sind es hier nur Menschen, die miteinander interagieren, aber die Protagonisten sind beide im Besitz von Anzügen, die ihnen übermenschliche Fähigkeiten verleihen. Pepper Potts, auch ohne kämpferisches Können, agiert und trifft aktiv Entscheidungen, die Auswirkung auf die Handlung haben. Für Nakia gilt dasselbe, nur um einiges vermehrt. Hier wäre zu fragen, ob das Setting in Afrika, der kulturelle Wechsel eine Rolle spielt. Immerhin wartet „Black Panther“ mit einer Vielzahl an starken, weiblichen Figuren auf, von denen Okoye und Suri ebenfalls zur Lösung des Plots beitragen und als emanzipierte Persönlichkeiten auftreten. Das lässt vermuten, dass die kulturelle Verortung gleichzeitig ein anderes Frauenbild ermöglichte, welches so in der bisher repräsentierten westlichen Gesellschaft eben nicht existiert. So müssen

sowohl Liz, als auch Jane und Pepper aus brenzligen Situationen gerettet werden, ein Punkt im Erzählstrang, der bei kaum einem Superheldenfilm fehlt, doch Nakia braucht diese Unterstützung nicht.

Bevor die Frage beantwortet werden kann, soll noch eine Überlegung zuvor gemacht werden, nämlich nach der Unterscheidung von Figur und Charakter (Eco, 1989: 173/ Schweinitz, 2006: 45). Während eine Figur feststeht und über den Film hinweg unveränderlich bleibt, ist ein Charakter zu Veränderung und Wandel fähig, dazu besitzt er Dreidimensionalität und Vielschichtigkeit. Nach dieser Definition ist Liz Allan eine Figur, da ihre Person kaum näher beleuchtet wird und ihre persönlichen Eigenschaften für ihre Rolle nicht von Bedeutung sind. Auch Jane Foster scheint eher in die Kategorie der Figur zu passen. Ihr Hauptwesenszug ist das der Wissenschaftlerin. Das Publikum verlässt sie zudem dort, wo es sie kennengelernt hatte, auf der Suche nach dem nächsten Sturm. Pepper Potts ist schwieriger, da sie mehr charakterliche Tiefe aufweist und durchaus Veränderungen durchmacht, doch sind diese minimal. So will sie Tony alleine lassen und entscheidet sich schließlich um, auch hat sich etwas in ihrer Beziehung zwischen ihnen verändert. Gleiches gilt für Nakia, damit wären sie eher als Charaktere zu bezeichnen, auch wenn natürlich der große Wandel den Protagonisten vorbehalten sind.

Welches Frauenbild entsteht nun in Marvelfilmen? Es ist kein einheitliches, soviel kann festgestellt werden. Auch war keine zeitliche Abstufung zu erkennen, denn die am wenigsten tragenden und emanzipierten Rollen stammen aus den Filmen „Thor“ und „Spiderman“, die im Zeitraum zwischen „Iron Man“ und „Black Panther“ erschienen sind. Pepper Potts wirkt zwar im ersten Eindruck wie eine nörgelnde Frau, die den Protagonisten drangsaliert, doch zeigte die Analyse, dass sie vielmehr Einfluss auf Tony Stark und dessen Geschichte hat, als angenommen. Dennoch war bei ihr auch festzustellen, dass sie im Verlauf des Films weicher gemacht wurde. Ihre Frisur änderte sich, um ihr Äußeres an die Rolle der Geliebten anzupassen. Damit ist sie zwar keine passive Zuseherin, zumindest nicht die ganze Zeit, doch agiert sie meistens nur nach Starks Anweisungen und zeigt nur selten ihren eigenen Willen. Dagegen tritt Nakia als vollständig emanzipiert und selbstständig auf. Sie ist auf ihrer eigenen Mission, bevor T'Challa sie zu sich holt, und vertritt über den Film hinweg stets ihre eigene Meinung, welche den Protagonisten schließlich überzeugt. Sie ist sowohl auf der emotionalen, als auch der physischen Ebene als gleichwertige Partnerin etabliert.

Auch wird ihr Aussehen nicht an eine Rolle angepasst, sie tritt in Kleidern und Hosen auf.

Das Fazit muss also lauten, dass Marvel kein einheitliches Frauenbild produziert, doch in der Mehrheit, wenn diese vier Filme ein Richtwert sind, stellen die Filme Frauen doch als passive Figuren da, deren Aufgabe es ist, den Helden zu motivieren und von ihnen gerettet zu werden. Ihre gemeinsame Rolle ist es, als Liebesobjekt des Protagonisten in Erscheinung zu treten. Gerade die Darstellung von Liz Allan ist erschreckend, da ihre Figur nichts weiter leisten darf. Pepper Potts allerdings zeigt bereits Züge eines eigenständigen Charakters, zumindest an zwei Stellen entscheidet sie und nicht nach Starks Anweisung, beides Entscheidungen, die für den Sieg von Bedeutung sind. Dennoch sind sie und Jane Foster nur scheinbar emanzipierte Frauen, die sich doch schließlich vollkommen an die Anweisungen des Protagonisten halten und sogar ihr Leben nach ihm richten. Pepper als seine Sekretärin und Jane am Schluss, als sie ihre Forschung darauf ausrichtet, Thor zu finden. Allein Nakia kann als tatsächlich emanzipiert gelten. Wie festgestellt wurde, steht sie auf einer Ebene mit dem Protagonisten, es herrscht kein Machtgefälle, welches sie in eine untergeordnete Rolle drängen könnte.

Ausblick

Das sich ergebende Bild ist nicht eindeutig, auch wenn eine Tendenz hin zu weniger emanzipierten Frauen festgestellt werden konnte. Deutlich wurde, dass gerade filmische Mittel wie die Draufsicht dafür sorgen, dass die weiblichen Figuren kleiner und bedrohter wirken, sie werden, bis in „Black Panther“, stets mit einem gewissen Machtgefälle zwischen ihnen und dem Protagonisten dargestellt.

Natürlich unterliegt diese Arbeit gewissen Einschränkungen. So wäre es im Fall von „Iron Man“ und „Thor“ durchaus interessant, auch die Folgefilme zu analysieren, um zu sehen, wie sich in der weiteren Entwicklung der Handlung die Frauenrollen darstellen. So bekommt Pepper im dritten Teil der „Iron Man“-Saga selbst übernatürliche Kräfte. Außerdem wurden in dieser Arbeit keine Reaktionen der RezipientInnen untersucht. Als weiterführender Schritt würde es sich daher anbieten, aufbauend auf die qualitative Arbeit, eine empirische anzufügen, um zu ergründen, welches Frauenbild bei den RezipientInnen entsteht und wie sie dieses bewerten.

Dennoch zeigte diese Arbeit, dass von weiblicher Emanzipation nicht die Rede sein kann. Vielleicht würde es sich nun auch anbieten, Marvel-Filme mit weiblichen Protagonisten zu analysieren, nämlich im Vergleich zu ihren männlichen Gegenparts, um zu sehen, auf welche Weise sie dargestellt werden und ob ähnliche Muster wie in den hier untersuchten Filmen festgestellt werden können.

Klar ist, die weibliche Rolle in Superheldenfilmen ist nicht emanzipiert, sondern vor allem an den Helden gebunden und durch diesen motiviert und begründet, doch ist „Black Panther“ ein Wegweiser, könnte sich dies nun ändern. Die starke Differenz zwischen den drei anderen Filmen und „Black Panther“ eröffnet auch die Frage nach der Ethnizität und deren Einfluss auf die Darstellung, die in diesem Rahmen nicht behandelt werden konnte.

Somit ist diese Arbeit als Grundstein zu sehen, welcher weiterbestehende Probleme in der Darstellung von Frauen im Film herausarbeitete, aber auch weitere Fragen aufwirft.

Bibliographie

Allport, Gordon W.: Die Natur des Vorurteils, in: Ahlheim, Klaus (Hrsg.): Die Gewalt des Vorurteils. Eine Textsammlung. Schwalbach/Ts.: Wochenschau, 2007. S. 40 - 59

Althaus, Hans-Joachim: Fremdbilder und Fremdwahrnehmung, in: Helbig, Gerhard u.a. (Hrsg.): Deutsch als Fremdsprache. Ein internationales Handbuch. 2. Halbband. Berlin u. New York: de Gruyter, 2001. S. 1168 - 1178.

Althaus, Hans-Joachim/ Mog, Paul: Deutsch-amerikanische Beziehungen und Wahrnehmungsmuster, in: Althaus, Hans-Joachim/ Mog, Paul (Hrsg.): Die Deutschen in ihrer Welt. Tübinger Modell einer integrativen Landeskunde. Berlin u.a.: Langenscheidt, 1992. S. 17 - 42

Ang, Ian/ Hermes, Joke: Gender and/ in Media Consumption, in: Angerer, Marie-Luise/ Dorer, Johanna (Hrsg.): Gender und Medien. Theoretische Ansätze, empirische Befunde und Praxis der Massenkommunikation. Wien: Braumüller, 1994. S. 114 - 133

Baumgarten, Katrin: Hagestolz und alte Jungfer. Entwicklung, Instrumentalisierung und Fortleben von Klischees und Stereotypen über Unverheiratetgebliebene. Münster [u.a.]: Waxmann, 1997

Bausinger, Hermann: Stereotypie und Wirklichkeit, in: Wierlacher, Alois (Hrsg.): Jahrbuch Deutsch als Fremdsprache. München: Iudicium 14, 1988. S. 157 - 170

Benzing, Brigitta: Zur Befassung mit Fremdbildern, in: Krickau, Ortrud: Die Welt bei uns zuhause – Fremdbilder im Alltag. Ein Beitrag zur interkulturellen Bildung. Frankfurt am Main/ London; IKO, 2002. S. 13- 24

Braidt, Andrea B./ Jutz, Gabriele: Theoretische Ansätze und Entwicklungen in der feministischen Filmtheorie, in: Dorer, Johanna/ Geiger, Brigitte (Hrsg.): Feministische Kommunikations- und Medienwissenschaft. Ansätze, Befunde und Perspektiven der aktuellen Entwicklung. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag, 2002. S. 292 - 306

Butler, Judith: Körper von Gewicht. Berlin: Berlin Verlag, 1995

Butler, Judith: Das Unbehagen der Geschlechter. Frankfurt: Suhrkamp, 1991

- Dorschel**, Andreas: Nachdenken über Vorurteile. Hamburg: Meiner, 2001
- Doyé**, Peter: Fremdsprachenunterricht ohne Stereotypen? Sozialpsychologische, logische und pädagogische Aspekte, in: Timm, Johannes-Peter/ Vollmer, Helmut Johannes (Hrsg.): Kontroversen in der Fremdsprachenforschung. Dokumentation des 14. Kongresses für Fremdsprachenpolitik, veranstaltet von der Deutschen Gesellschaft für Fremdsprachenforschung (DGFF). Essen, 7.-9. Oktober 1991. Bochum: Brockmeyer, 1993. S. 408 - 416
- Eco**, Umberto: Apokalyptiker und Integrierte. Zur kritischen Kritik des Massenkultur. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch, 1989
- Eckes**, Thomas: Ambivalenter Sexismus und die Polarisierung von Geschlechterstereotypen, in: Zeitschrift für Sozialpsychologie, Nr. 4/32. 2001
- Eckes**, Thomas: Geschlechterstereotype. Frau und Mann in sozialpsychologischer Sicht. Pfaffenweiler: Centaurus-Verlags-Ges, 1997
- Ernst**, Waltraud: Zur Vielfalt von Geschlecht. Überlegungen zum Geschlechterbegriff in der feministischen Medienforschung, in: Dorer, Johanna/Geiger, Brigitte (Hrsg.): Feministische Kommunikations- und Medienwissenschaft. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag, 2002. S. 33 - 52
- Fiske**, John: Understanding Popular Culture. Boston/ London/ Sydney/ Wellington: Unwin Hyman, 1989
- Foucault**, Michel: Archäologie des Wissens. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1981
- Foucault**, Michel: Dispositive der Macht. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit. Berlin: Merve, 1978
- Früh**, Werner: Inhaltsanalyse. Theorie und Praxis. München: Ölschläger, 1991
- Gebauer**, Gunter/ Wulf, Christoph: Spiel - Ritual - Geste. Mimetisches Handeln in der sozialen Welt. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1998
- Geertz**, Clifford: Dichte Beschreibung. Bemerkungen zu einer deutenden Theorie von Kultur, in: Stephan Kammer/ Roger Lüdeke (Hrsg.): Texte zur Theorie des Textes, 2005

Gorsen, Peter (Hrsg.): Frauen in der Kunst. Bd. 1. Frankfurt: Suhrkamp, 1980. S. 30 - 46

Gugutzer, Robert: Soziologie des Körpers. Bielefeld: Transcript, 2010

Hall, Stuart: Kodieren/ Dekodieren, in: Bromlay, Roger/ Göttlich, Udo/ Winter, Carsten (Hrsg.): Cultural Studies. Grundlagentexte zur Einführung. Lüneburg, 1999. S. 92 - 112

Hartung, Johanna: Sozialpsychologie. 2., überarb. u. erw. Aufl. Stuttgart: Kohlhammer, 2006

Hubrich, Michael: Körperbegriff und Körperpraxis. Perspektiven für die soziologische Theorie. Wiesbaden: Springer, 2013

James, William: Some Problems of Philosophy. A Beginning of an Introduction to Philosophy, in: Kuklick, Bruce (Hrsg.): James, William. Writings 1902-1910. New York: Literary Classics of the United States, 1987. S. 979 - 1106

Karsten, Antira: Das Vorurteil. Geschichte der Vorurteilsforschung, 1953, in: Karsten, Antira (Hrsg.): Vorurteil. Ergebnisse psychologischer und sozialpsychologischer Forschung. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1978. S. 120 - 138

Kanzog, Klaus: Konstruktivistische Probleme der Filmwahrnehmung und Filmprotokollierung, in: Korte, Helmut/ Faultisch, Werner (Hrsg.): Filmanalyse interdisziplinär. Beiträge zu einem Symposium an der Hochschule für Bildende Künste Braunschweig. 2. Aufl. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 1991. S. 20-30.

Koch, Gertrud: Was ich erbeute sind Bilder. Zum Diskurs der Geschlechter im Film. Basel/ Frankfurt: Stroemfeld - Roter Stern, 1989

Koch, Gertrud: Warum Frauen ins Männerkino gehen. Weibliche Aneignungsweisen in der Filmrezeption und einige ihrer Voraussetzungen, in: Nabakowski, Gisind/ Sander, Helke/ Gorsen, Peter (Hrsgg.): Frauen in der Kunst. Bd. 1. Frankfurt: Suhrkamp, 1980. S. 15 - 29

Korte, Helmut: Einführung in die Systematische Filmanalyse. Ein Arbeitsbuch. 3., überarb. u. erw. Aufl. Berlin: Erich Schmidt, 2004

- Kreutzer**, Oliver/ Lauritz, Sebastian/ Mehlinger, Claudia/ Moormann, Peter:
Filmanalyse. Film, Fernsehen, Neue Medien. Wiesbaden: Springer, 2014
- Küchenhoff**, Erich et al: Die Darstellung der Frau und die Behandlung von
Frauenfragen im Fernsehen. Eine empirische Untersuchung einer Forschungsgruppe
der Universität Münster unter Leitung von Erich Küchenhoff. Schriftenreihe des
Bundesministeriums für Jugend, Familie und Gesundheit. Band 34. Stuttgart: AoV,
1975
- Lauretis**, Teresa de: Die Technologie des Geschlechts, in: Scheich, Elvira (Hrsg.):
Vermittelte Weiblichkeit. Feministische Wissenschafts- und Gesellschaftstheorie.
Hamburg: Hamburger Edition, 1996. S. 57 - 93
- Lilli**, Waldemar: Grundlagen der Stereotypisierung. Göttingen: Verlag für
Psychologie, 1982
- Lippmann**, Walter: Die öffentliche Meinung. Teil III. Stereotypen, München:
Rütten+Loening, 1964. S. 61 - 114.
- Lotman**, Jurij: Die Struktur literarischer Texte. 4. Aufl. München: Wilhelm Fink,
1993
- Maier**, Tanja: Gender und Fernsehen. Perspektiven einer kritischen
Medienwissenschaft. Bielefeld: transcript-verlag, 2007
- Marshall**, Susanne: Ansätze – Personen – Grundbegriffe. Stuttgart: J.B. Metzler
Verlag, 2002
- Marx**, Karl: Thesen über Feuerbach, in: Marx-Engels-Werke 3. Berlin: Dietz, 1970.
S. 5–7
- Marx**, Karl: Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte, in: Marx-Engels-Werke
Ergänzungsband 1. Berlin: Dietz, 1969. S. 222 – 316
- Mauss**, Marcel: Soziologie und Anthropologie. Wiesbaden: VS, 2010
- Mazza Moneta**, Elisabetta: Deutsche und Italiener. Der Einfluss von Stereotypen auf
interkulturelle Kommunikation. Frankfurt am Main u.a.: Peter Lang, 2000
- Mikos**, Lothar: Film- und Fernsehanalyse. 2., überarb. Aufl. Konstanz: UVK, 2008
- Mikos**, Lothar: Film- und Fernsehanalyse. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft
mbH., 2003

Mikos, Lothar/ Winter, Rainer/ Hoffmann, Dagmar: Einleitung. Medien – Identität – Identifikationen, in: Mikos, Lothar/ Winter, Rainer/ Hoffmann, Dagmar (Hrsg.): Mediennutzung, Identität und Identifikationen. Die Sozialisationsrelevanz der Medien im Selbstfindungsprozess von Jugendlichen. Weinheim u. München: Juventa, 2007. S. 7 - 20.

Monaco, James: Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der Neuen Medien. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch, 2009

Möbius, Thomas: Wahrnehmen – Vorstellen – Versprachlichen. Aspekte einer Filmdidaktik für die Grundschule, in: Frederking, Volker (Hrsg.): Medien im Deutschunterricht 2005. Jahrbuch. Themen-Schwerpunkt Filmdidaktik und Filmästhetik. München: Kopaed, 2006. S. 92 - 115.

Mulvey, Laura: Visuelle Lust und narratives Kino, in: Nabakowski, Gisliind/ Sander, Helke/ Gorsen, Peter (Hrsg.): Frauen in der Kunst, 1. Band. Frankfurt am Main: Edition Suhrkamp, 1980, S. 30 - 46

Neisser, Ulric: Kognition und Wirklichkeit. Prinzipien und Implikationen kognitiven Psychologie. Stuttgart: Klett-Cotta, 1979

Ofenloch, Simon: Mit der Kamera gezeichnet. Zur Ästhetik realer Comicverfilmungen. Saarbrücken: VDM Verlag Dr. Müller, 2007

Parin, Paul: Die Gewalt des Vorurteils, Vorurteile der Gewalt, in: Ahlheim, Klaus (Hrsg.): Die Gewalt des Vorurteils. Eine Textsammlung. Schwalbach/Ts.: Wochenschau, 2007. S. 322 - 333.

Picht, Robert: Interesse und Vergleich. Zur Sozialpsychologie des Deutschlandbilds, in: Wierlacher, Alois (Hrsg.): Jahrbuch Deutsch als Fremdsprache. Heidelberg: Julius Groos, 1980. S. 120 - 132.

Saussure, Ferdinand de: Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft. Herausgegeben von Bally, Charles/ Sechehaye, Albert. Berlin/New York: Walter de Gruyter Verlag, 2001

Schröter, Erhard: Filme im Unterricht. Auswählen, analysieren, diskutieren. Weinheim u. Basel: Beltz, 2009

Schweinitz, Jörg: Film und Stereotyp. Eine Herausforderung für das Kino und die Filmtheorie. Berlin: Akademie, 2006

Schwingel, Markus: Pierre Bourdieu zur Einführung. Hamburg: Junius, 2009

Silbermann, Alphons: Alle Kreter lügen. Die Kunst, mit Vorurteilen zu leben. Bergisch Gladbach: Lübbe, 1993

Six, Bernd: Vorurteil, in: Asanger, Roland/ Wenninger, Gerd (Hrsg.): Handwörterbuch der Psychologie. 4., neubearb. u. erw. Aufl. Weinheim: Psychologie Verlags Union, 1992. S. 828 - 832.

Steuerwald, Christian: Körper und soziale Ungleichheit. Eine handlungssoziologische Untersuchung im Anschluss an Pierre Bourdieu und George Herbert Mead, Konstanz: UVK, 2010

Warth, Eva: Eye/ Identity. Blickstrukturen in Filmen der 90er Jahre, in: Rüffert, Christine u. a. (Hrsg.): Wo/Man. Kino und Identität. Berlin. 2003. S. 65 - 80

Wuss, Peter: Filmanalyse und Psychologie. Strukturen des Films im Wahrnehmungsprozeß. Berlin: Sigma, 1993

Zoonen, Liesbet van: Feminist perspectives on the media, in: Curren, James/ Gurevitch, Michael (Hrsg.): Mass media and society. London/New York/Mellbourne/Auckland: Sage, 1991. S. 33 - 54

Zeitungsartikel

Bovelino, Andreas: Wonder Woman und Co.: Wir sind Heldinnen, in: Kurier am 15.07.2017 (05.10.2018), <https://kurier.at/leben/neue-schauspielerinnen-generation-wir-sind-heldinnen/274.883.275>

Hausbichler, Beate: "Wonder Woman": "Männlichkeit" ist kein Maßstab, in: Der Standard am 20.06.2017 (05.10:2018), <https://derstandard.at/2000059478179/Wonder-Woman-Maennlichkeit-ist-kein-Massstab>

Bachelorarbeit

Gaber, Valerie: Ohne Liebe geht es nicht. Das Stereotyp der toughen Agentin mit männlichem Sidekick in modernen amerikanischen Kriminalserien. Universität Wien, 2016

Filme

Alle Filme sind über Netflix und Amazon Prime erhältlich.

Abstract

Deutsch

Nachdem Filme wie „Frozen“ und „Wonder Woman“ großes Aufsehen erregten und von einem neuen Frauenbild in der medialen Berichterstattung gesprochen wurde, stellt sich dennoch die Frage, welches Frauenbild die Mehrheit der Superheldenfilme projiziert, wenn Frauen nämlich männliche Helden in ihrer Geschichte begleiten.

Um der Frage nach dem Frauenbild nachzugehen, wurden vier Filme aus dem Marvel-Universum untersucht. Bei den Filmen handelt es sich um „Iron Man“, „Thor“, „Spiderman Homecoming“ und „Black Panther“. Es wurden nicht alle auftretenden Frauenfiguren zur Analyse herangezogen, sondern nur die Frauen, die dem Protagonisten am nächsten stehen und meist auch als Objekt der Liebe fungieren. Dadurch rückten Pepper Potts, Jane Foster, Liz Allan und Nakia in den Fokus der Aufmerksamkeit.

Damit die übergeordnete Frage nach dem Frauenbild greifbarer wurde, wurden vier untergeordnete Fragen gestellt, die Aufschluss über die Rolle der Frauen und ihre Bedeutung für den Plot in den Filmen gaben. Zunächst wurde der Plot der jeweiligen Figuren auf dessen Inhalt, die Handlungen der Figuren und ihre Dialoge untersucht. Anschließend wurden einzelne Szenen nach Bildaufbau und Struktur analysiert, um herauszufinden, wie mit filmischen Mitteln die Frauen dargestellt werden.

Allein Nakia wird als vollständig emanzipierte Frau in den Film eingeführt und behauptet diese Rolle auch im Verlauf der Geschichte. Sie nimmt eine tragende Funktion ein und trifft eigene Entscheidungen. Im Gegensatz dazu beeinflusst Pepper Potts zwar den Handlungsverlauf an einer Stelle, doch trifft sie kaum eigene Entscheidungen. Währenddessen hat Jane Foster kaum Auswirkung auf das Geschehen und trägt nichts zur Lösung bei. Liz Allan dagegen verschlimmert die Situation des Helden lediglich und wird ansonsten nur gesehen, dient als Objekt der Begierde.

Ein klares Ergebnis konnte nicht gewonnen werden, da Abstufungen in der Selbstständigkeit und Rolle der Frauen festzustellen waren. Doch ist signifikant, dass nur eine voll emanzipierte Frau aus der Analyse hervorging, während zwei Figuren existieren, die kaum Wichtigkeit haben und lediglich ihre Berechtigung durch den

Protagonisten erhalten, gipfelnd in Liz Allans klarer Sexualisierung und Objektivierung.

Englisch

After movies like „Frozen“ and „Wonder Woman“ started a discussion in the media about a new image of women, the question arises which image of women is projected by the majority of superhero movies, where a woman accompanies a male hero in his story.

Four movies from Marvel were chosen to be examined in order to investigate the image of women. The movies: „Iron Man“, „Thor“, „Spiderman Homecoming“ and „Black Panther“. Not all female characters that appeared were used for the analysis. Only the women who are closest to the hero and usually function as objects of love. As a result Pepper Potts, Jane Foster, Liz Allan and Nakia became the focus of attention.

In order to make the overarching question about the image of women tangible, four subordinate questions were asked, which provided information about the role of women and their significance for the plot of the movies. First, the plot of the woman was examined for its content, the actions of the figure and her dialogues. Subsequently, individual scenes were analyzed according to image composition and structure, in order to understand, how women are defined by filmic means.

Only Nakia is introduced into the movie as a completely emancipated woman and maintains this role throughout the story. She fulfills her role and makes her own decisions. In contrast, Pepper Potts, influences the course of action at one point, hardly makes any decisions of her own. Meanwhile, Jane Foster has little impact on the action and contributes nothing to the solution. Liz Allan, on the other hand, only aggravates the situation for the hero and is otherwise only seen as an object of desire.

It was not possible to obtain a clear result, as there were nuances in the autonomy and role of the four women. Yet it is significant, that only one fully emancipated woman emerged from the analysis, while two have little importance and are only justified by the protagonist, culminating in Liz Allen's sexualization and objectification.

Lebenslauf: Valerie Gaber

Daten zur Person

Geburtsdatum 21.10.1991
Geburtsort Wien
Familienstand ledig

Schulbildung

Seit Oktober 2016 Studium an der Universität Wien:
Magister Publizistik- und
Kommunikationswissenschaften
Seit Oktober 2015 Master Kunstgeschichte
Seit September 2013 Bachelor Theater-, Film- und
Medienwissenschaften
September 2010 - Juni 2013 Studium an der Westfälischen
Wilhelms-Universität Münster:
Bachelor Kunstgeschichte
Juni 2010 Abitur
Sept. 2006- Juni 2010 Gymnasium Schule Schloss
Neubeuern, Neubeuern am Inn
Sept. 2001 – Jul. 2005 Gymnasium Max-Josef-Stift, München
Sept. 1998 – Jun. 2001 Grundschule Reith, Reith bei Kitzbühel

Fremdsprachen

Englisch fließend in Wort und Schrift
Italienisch gute Grundkenntnisse
Französisch Grundkenntnisse
Spanisch Grundkenntnisse
Latein Latinum (Note „gut“, 2.0)

Auslandsaufenthalte

2000/ 2003/ 2005 London und Umgebung, jew.
mehrwöchige Sprachkurse
Aug. 2009 Nizza, Frankreich, Sprachkurs (EF)

Engagement

2018 Kurzgeschichte Talawah Verlag
2017 Kurzgeschichte Talawah Verlag
Seit Oktober 2016 Veröffentlichung der Urban-Fantasy-
Serie „Im Zeichen des Lotus“
als Self-Publisher
Seit Februar 2016 Kurzgeschichte WirMachenDruck
Kurzgeschichte Drachenstern Verlag
Kurzgeschichte Sarturia Verlag
Kurzgeschichte Literaturpodium
Schreiben für "die-frau.at"
Seit Mai 2015 Praktikum beim Amalthea-Signum
Oktober 2012/ 2013 Verlag (Lektorat und Vertrieb)
Praktikum bei Amalthea Kunstammer
Von Juli bis September
2012/ 2013/ 2014 Praktikum bei Amalthea Kunstammer
2012 6 monatiger Fernlehrgang:
Betriebswirtschaft und Management
2010 Praktikum bei Gruber Company