

## **It's all Wanda... or is it? Eine Analyse von Marvels *WandaVision***

**Luca Evers**

Mit *WandaVision* (2021) haben die Marvel Studios ihre erste Serie veröffentlicht, die auf den vorangegangenen dreiundzwanzig Filmen des Franchises aufbaut und mit der Hexe Wanda Maximoff und dem Androiden Vision zwei Superheld:innen in den Fokus setzt, die bislang allenfalls als Nebencharaktere aufgetreten sind.

In Trauer belegt Wanda die amerikanische Kleinstadt Westview mit einem Zauber, genannt Hex, innerhalb dessen Grenzen sie ihren verstorbenen Partner Vision erneut zum Leben erweckt. Behördliche Agent:innen von außerhalb finden heraus, dass die Kleinstadt und deren Bewohner:innen durch diesen Zauber zu Schauplatz und Darsteller:innen umfunktioniert werden für jene Sitcom, als die sich fortan Wandas und Visions vermeintlich perfektes Vorstadtleben gestaltet. Der Gebrauch des Sitcom-Genres, welches allein dem Fernsehen vorbehalten ist, nutzt den Wechsel zum Serienmedium und die damit für das Marvel-Franchise eröffneten Möglichkeiten bewusst aus.

In what other medium are 30-minute humorous stories told with recurring characters that work through similar narrative structures every week [...]?<sup>1</sup>

Angefangen bei den 1950er Jahren zitieren sechs der insgesamt neun Folgen *WandaVision* chronologisch durch Gestaltung und

<sup>1</sup> Jeremy G. Butler: *The Sitcom*, New York/London 2020, S. 11.

Darstellungstechnik je eine andere Dekade der Sitcom-Geschichte, wobei die Serie mit den letzten beiden Folgen beim etablierten Stil des *Marvel Cinematic Universe* (MCU) angelangt. Es entsteht eine Art Doppelung der Meta-Ebenen, denn außerhalb des Hex können die Agent:innen, welche die Westview-Anomalie untersuchen, per Rundfunksignal die Sitcom *WandaVision* verfolgen, die das von Wanda konstruierte Kleinstadtleben zeigt. Gleichzeitig sehen die Disney-Plus-Abonent:innen, wenn sie *WandaVision* streamen, wiederum diesen Agent:innen dabei zu, wie sie die Sitcom konsumieren und kommentieren. Der Vorgang des Schauens wird dadurch selbst zum Thema und betont die Konstruiertheit des Sitcom-Formats.

Wie sowohl den Zuschauenden als auch den Agent:innen mit Fortschreiten der Serie klar wird, liegt diese Konstruktionsleistung bei Wanda. Kevin Feige, Präsident der Marvel Studios, erklärt: „It’s a way of dealing with grief.“<sup>2</sup> Wandas Innenleben wurde in den vorangegangenen Filmen keinerlei Bildschirmzeit eingeräumt. In *WandaVision* erhält sie erstmalig den Fokus, der es ermöglicht, ihre Trauer zu thematisieren. So Drehbuchautorin Jac Schaeffer:

Wanda [... had] to continually just move forward into these action-packed scenarios. We talked about how isolated she is, that she loses her brother and then moves to a new country, and then [...] she loses Vision, the one connection she had.<sup>3</sup>

Doch statt einer Trauerverarbeitung zeigt *WandaVision*, in dem es sich als Liebesbrief an vergangene Sitcom-Dekaden gestaltet, vielmehr eine Trauerverdrängung Wandas.

In einer Art Eskapismus unterwirft sie sich den Darstellungskonventionen des Sitcom-Genres und performiert zusammen mit Vision kleinbürgerlich-amerikanische Anpasstheit und heteronormatives Zusammenleben im Ehe- und später Familienformat. In diesem Artikel soll herausgearbeitet werden, wie dieses ambivalente Verhältnis von Ermöglichung und Beschränkung auf erzählerischer und darstellungstechnischer Ebene in *WandaVision* zutage tritt.

### **Performanz der Normalität**

Wanda erschafft mit dem Hex in Westview eine Sphäre, innerhalb derer sie und Vision Normalität performieren können – nicht im Sinne von real

<sup>2</sup> Kevin Feige nach Brian Hiatt: The Oral History of 'WandaVision', *The Rolling Stone Online* 01.06.2021, <https://www.rollingstone.com/tv/tv-features/oral-history-wandavision-olsen-bettany-hahn-feige-1155120/> (zuletzt abgerufen am 02.04.2022).

<sup>3</sup> Jac Schaeffer nach Hiatt.

existierenden Lebensumständen in Kleinstädten, sondern deren hochgradig stilisierter Darstellung in Sitcoms.

Throughout the 1950s and into the 1960s, television developed a highly codified series of narrative conventions to represent this emerging suburban ideal, constructing a middle class utopia of [...] manicured lawns, [...] material success and domestic bliss.<sup>4</sup>

Dabei ist der Name Westview auf wenig subtile Weise Programm, denn die Verortung der Serienhandlung im Bundesstaat New Jersey und der Bezug auf ausschließlich amerikanische Sitcoms evozieren spezifisch das in den USA dominante Kulturnarrativ und die damit verbundenen Normen, Stereotypen und Ausschließungen.

America, as a country of 326 million people, inevitably produces diverse communities [...], but the existence of a dominant cultural narrative that actively works to present the idea of a cohesive and naturally uniform population cannot be ignored. Many cultural and political clashes occur over what [...] it means to be a ‚normal‘ [...] American. The dominant cultural narrative consistently pressures subcultures to conform to its norms and values, presenting compliance and ‚normalcy‘ as a route toward respectability and acceptance.<sup>5</sup>

Die Diskriminierung gegen all jene, die der Idealvorstellung des amerikanischen, dominanten Kulturnarratives nicht entsprechen können, da sie nicht „white, able-bodied, heterosexual, and gender conforming“<sup>6</sup> sind, geht mit einem Versprechen der gesellschaftlichen Integration durch Anpassung einher. Genau das lässt sich bei *WandaVision* erkennen: In den ersten drei Folgen, welche die Sitcom-Dekaden der 1950er, '60er und '70er Jahre widerspiegeln, drehen sich Handlung und Situationskomik darum, dass Wanda ihre Zauberkräfte und Vision seine rot-blaue Cyborg-Haut vor ihren Nachbarn zu verbergen versuchen.

Interessant ist auch, dass die beiden ab Beginn der ersten Folge als Ehepaar auftreten, zumal sie in den vorangegangenen Filmen des MCUs zwar eine Beziehung führten, jedoch nie verheiratet waren. „The superhero genre, both historically and currently, is exclusively heteronormative“<sup>7</sup>, doch das Sitcom-Genre scheint sogar noch konservativer zu sein, da es für die beiden keine andere Form des Zusammenlebens vorsieht als die Ehe. Hier

<sup>4</sup> Butler, *Sitcoms*, S. 107.

<sup>5</sup> Esther De Dauw: *Hot Pants and Spandex Suits - Gender Representation in American Superhero Comic Books*. New Brunswick 2021, S. 21.

<sup>6</sup> Ebd., S. 25.

<sup>7</sup> Terence McSweeney: *Gender and Sexuality in the Contemporary Superhero Film*, In: *The Contemporary Superhero Film – Projections of Power and Identity*. New York 2020, S. 61.

zeichnet sich bereits ab, dass das Sitcom-Format Wanda ein gemeinsames Leben mit Vision über seine tatsächliche Lebensspanne hinaus ermöglicht, dieses Leben jedoch in vielerlei Hinsicht reglementiert und beschränkt.

Visions und Wandas Beziehung gestaltete sich in den MCU-Filmen in einzelnen Momenten der privaten Vertrautheit vor dem Hintergrund groß angelegter, politischer Konflikte. In *Infinity War* (2018) wird Visions Tod durch Wandas Magie zunächst in Abstimmung mit Wanda als selbstloses Opfer gestaltet und mit den Worten „You could never hurt me. I just feel you“<sup>8</sup> privatisiert, ehe er den brutalen Eingriff des politischen Kontexts dadurch erfährt, dass der Superbösewicht Thanos die Zeit zurückdreht und Vision erneut, diesmal im Sinne seiner Agenda, tötet. In ihrer Funktion als Avengers isoliert vom zivilbürgerlichen Alltag und dem stetigen Einfluss internationaler – sogar intergalaktischer – Konflikte unterworfen, können Wanda und Vision der vom dominanten, amerikanischen Kultur-narrativ geprägten Vorstellung von Normalität erst dann entsprechen, wenn sich ihre Beziehung als konform heteronormativ gestaltet und ihre politische Aufladung gegen privatisierte Häuslichkeit eintauscht. Vermeintlich wird dies in *WandaVision* eingelöst, doch tatsächlich können Wanda und Vision diese stilisierten Vorstellungen von Normalität eben nicht leben, sondern nur performieren.

#### **Wanda und Vision als Other**

Wanda und Vision treten im Sitcom-Format als heteronormativ-weiß-amerikanisch auf. Doch allein schon die Notwendigkeit, mit dem Hex eine hochgradig künstliche Sphäre zu erschaffen, innerhalb deren Grenzen die beiden das normative Familienleben führen können, welches ihnen in der MCU-Realität versagt ist, zeigt auf, dass die von ihnen performierte Konformität ebenso künstlich ist wie der Rahmen, in dem sie sich abspielt. Dies lässt sich keineswegs nur auf ihre Funktion als Superheld:innen zurückführen, die ihr Privatleben stets mit politischen Konflikten verschränkt. Darüber hinaus sind Wanda und Vision seit ihren Comicdebüts in den 1960er Jahren mehrere Eigenschaften eingeschrieben, die ihnen bis zu ihren Repräsentationen im MCU erhalten geblieben sind und sie als Figuren ‚othern‘.

Otherring [...] bezeichnet die Distanzierung von einer Gruppe, deren Eigenschaften [...] als besonders hervorgehoben werden. Unabhängig davon, ob die in den Mittelpunkt gerückten Eigenschaften positiv oder negativ gewertet werden, werden sie

<sup>8</sup> Vision in *Avengers: Infinity War* (USA 2018, R: Anthony und Joe Russo) TC 02:06:22.

als abweichend von der Norm interpretiert und die der Gruppe zugehörigen Personen damit ausgegrenzt.<sup>9</sup>

Im westlichen Kulturkreis äußert sich Othering in Narrativen oftmals darin, dass Heteronormativität, körperliche Gesundheit und *Weißsein* als Norm implizit vorausgesetzt werden, während Figuren, die diesen Kategorien etwa aufgrund einer Behinderung, ihrer Kultur, ihrer sexuellen Orientierung oder ihrer Genderzugehörigkeit nicht entsprechen, zu Anderen gemacht werden. Als Cyborg ist Vision gemäß Donna Haraways *Cyborg Manifesto* (1985) ein Hybridwesen, dessen transparente Künstlichkeit vermeintlich natürliche Dichotomien wie die Zweigeschlechtlichkeit in Frage zu stellen vermag.

Cyborg imagery can suggest a way out of the maze of dualisms in which we have explained our bodies and our tools to ourselves.<sup>10</sup>

Obleich sich Vision eindeutig als männlich identifiziert, bleibt ihm als Cyborg das Potential seiner Konstruiertheit und der damit einhergehenden Fluidität erhalten. „Cyborgs might consider more seriously the partial, fluid [...] aspect of sex and sexual embodiment.“<sup>11</sup> Visions Potential zur Veränderlichkeit wird in *WandaVision* dadurch deutlich, dass er eine Art Illusion, die ihn *weiß* und blond erscheinen lässt, wie eine Maske nutzt, um sein rot-blaues Cyborg-Aussehen vor den Bewohner:innen Westviews zu verbergen. Die bunte Cyborg-Haut othert ihn, aber kann er deswegen schon als nicht-*weiß* gelesen werden? Für Vision ist das *weiße*, blonde Erscheinungsbild nur eine Maske, doch immerhin sieht sein Schauspieler Paul Bettany unter den CGI- und Makeup-Effekten tatsächlich so aus. Visions Erscheinungsbild erklärt sich mit Blick auf den Entstehungszeitpunkt seiner Figur in den Marvel Comics. In den 1950er Jahren gerieten Comics in Verruf, ihnen wurden ein korrumpierender Effekt und eine Mitschuld an der steigenden Jugendkriminalität zugeschrieben. Als Reaktion auf elterliche Panik, angespornt von Fredric Werthams *Seduction of the Innocent* (1954), „das den verheerenden Einfluss der Comics auf die Jugend nachweisen zu können meint“,<sup>12</sup> wurde in einem Akt freiwilliger Selbstzensur der Comicindustrie die *Comics Magazine Association of America* (CMAA) gegründet. Das streng kontrollierte Siegel des *Comic Codes* stellte fortan

<sup>9</sup> Lisa Schreibner, Cordula Kehr: Diversität von A-Z: Othering. Mit Olivia Hyunsin Kim, Choreografin, Performerin und Dozentin. In: *Diversity Arts Culture – Berliner Projektbüro für Diversitätsentwicklung*, Stiftung für Kulturelle Weiterbildung und Kulturberatung, <https://diversity-arts-culture.berlin/woerterbuch/othering> (zuletzt abgerufen am 02.04.2022).

<sup>10</sup> Donna Haraway: *A Cyborg Manifesto*, Minneapolis 2016, S. 67.

<sup>11</sup> Ebd., S. 66.

<sup>12</sup> Andreas C. Knigge: Geschichte und kulturspezifische Entwicklungen des Comics. In: Julia Abel und Christian Klein (Hrsg.): *Comics und Graphic Novels. Eine Einführung*. Stuttgart 2015, S. 20.

sicher, dass ausschließlich konservative, harmlose Comics in den Verkauf kamen, die traditionell amerikanische Werte vertreten sollten.

The CCA also specified that ‚ridicule of or attack on any religious or racial group is never permissible.‘ [...] While attempting to block racism in comics was a positive step [...], the overzealous application of the code and white fears of discussing racism resulted in non-white characters disappearing from the comic pages altogether. Even narratives that directly engaged with the negative consequences of racism were banned [...]. As a result, racial differences became embodied by [...] characters who had blue, green, or red skin.<sup>13</sup>

Vision erschien 1968 erstmalig in den Marvel Comics. Seine bunte Cyborg-Haut ist auf die damalige Umgehungsstrategie zurückzuführen, sie codierte ihn als Substitut eines ethnischen Anderen, wodurch Rassismus trotz der Comiczensur thematisiert und problematisiert werden konnte. Dass ein solches Surrogat nicht mit adäquater Repräsentation gleichzusetzen ist, hat der Literaturwissenschaftler Marc Singer herausgearbeitet:

The comic preached diversity and acceptance of the racial Other but never represented racial diversity in any meaningful way, supporting an ideology of equality without compromising the privilege of white hegemony.<sup>14</sup>

Demnach othert Visions rot-blaue Haut ihn insofern, als dass er zwar als nicht-weiß gelesen werden kann, jedoch keinesfalls als Repräsentation einer real existierenden Minderheit fungiert.

Wanda kann ebenfalls als geotherter Charakter verstanden werden. Die Comicforscherin Esther De Dauw sieht dies in ihrer Beziehung zu Vision begründet:

Wanda is heterosexual and the Vision clearly presents and identifies as male, but he is still a cyborg. Wanda’s attraction to the Vision signifies her status as the Other.<sup>15</sup>

Doch auch Wanda selbst sind seit ihrem Comicdebüt 1964 einige Eigenschaften eingeschrieben, die ihr die erwünschte Anpasstheit verweigern.

Die intergalaktischen Mitglieder ausgenommen, ist Wanda neben dem Black Panther das einzige nicht-amerikanische Mitglied der Avengers im MCU, denn sie und ihr Zwillingbruder Pietro – der bereits nach seinem erstmaligen Erscheinen in *Avengers: Age of Ultron* stirbt – stammen aus

<sup>13</sup> De Dauw, *Hot Pants and Spandex Suits*, S. 7.

<sup>14</sup> Ebd., S. 19.

<sup>15</sup> Ebd., S. 96.

dem fiktiven osteuropäischen Land Sokovia. In den Comics ist sie zudem als Romni angelegt, was jedoch durch die Besetzung der Rolle mit der *weißen* Elisabeth Olsen verloren geht. Wenn Wanda im MCU auch nicht mehr als Romani-Repräsentation fungieren kann, so bleibt doch im Laufe der folgenden *Avengers*-Filme ihr osteuropäischer Akzent erhalten, der sie im Kontext ihrer amerikanischen Kolleg:innen othert. Bezeichnenderweise zensiert sich Wanda in *WandaVision* selbst, denn innerhalb der Sitcom-Welt ist ihr Akzent verschwunden und sie spricht ebenso amerikanisches Englisch wie ihre Nachbar:innen. Olsen selbst schlüsselt auf, dass Wanda hier eine Performanz leistet: „She’s trying to hold on to an American sitcom world and play the part the best she can.“<sup>16</sup>

Doch auch Wandas Superkräfte, die sich von denen ihres Zwillingsbruders stark unterscheiden, othern sie und können – wie Comicforscher Benjamin Saunders schreibt – als „productive metaphor for the differences of gender, sexuality, race, class, and physical ability“<sup>17</sup> interpretiert werden. Gerade der Umstand, dass es sich bei Wanda und Pietro um Zwillinge handelt, lädt zum Vergleich ein. Sie repräsentieren unterschiedliche Pole auf der Genderskala und dies spiegelt sich in ihren Superkräften wider. Wanda fungiert als dunkler, weiblicher, gefährlicher Zwilling, denn im Gegensatz zu Pietros Supergeschwindigkeit kennzeichnet ihre Magie sie als ‚Freak‘ und Außenseiterin. Dies wird in *Avengers: Age of Ultron* besonders deutlich, wo die Fähigkeiten der beiden einem verwirrten Captain America simplifiziert erklärt werden mit den Worten: „He’s fast and she’s weird.“<sup>18</sup>

Wandas Superheldinnenname in den Comics, der in den bisherigen MCU-Filmen nicht vorkommt und in *WandaVision* erstmalig verwendet wird, lautet: Scarlet Witch. Die Bezeichnung Hexe enthält eine Vielfalt an Bedeutungsaufloadungen von exzessiver Weiblichkeit und Körperlichkeit bis hin zu Eigenständigkeit und ‚pervertierter‘ Sexualität, die allesamt zu Wandas Otherring beitragen. „Witches are women who are in control of their sexuality, [...] women who are too powerful threaten the established order.“<sup>19</sup> Wandas Magie wird von den männlichen Führungskräften der Behörden deshalb als Bedrohung betrachtet, weil sie in weiblicher Körperlichkeit verankert ist. Dies äußert sich vor allem darin, dass sie Leben aus dem Nichts erschaffen kann, und wird am Beispiel ihrer Zwillingssöhne Billy und Tommy demonstriert, die in einer magisch hervorgerufenen und

<sup>16</sup> Elisabeth Olsen nach Hiatt.

<sup>17</sup> Benjamin Saunders (2021): Superhero. In: Ramzi Fawaz, Deborah Whaley, Shelley Streeby (Hrsg.): *Keywords for Comics Studies*, New York 2021, S. 200.

<sup>18</sup> Maria Hill in *Avengers: Age of Ultron* (USA 2016, R: Joss Whedon) TC 15:32.

<sup>19</sup> De Dauw, *Hot Pants and Spandex Suits*, S. 97.

beschleunigten Schwangerschaft ohne Visions Zutun entstehen. Wanda löst damit die Hexenkonnotation der monströsen Mutter ein.

Barbara Creed discusses how, in horror films, the fear of female procreative powers is represented through mothers who [...] create life without any physical evidence of the involvement of a biological father. Every pregnant woman contains the anxiety that whatever she is bringing forth is foreign, is alien, and cannot be controlled by men.<sup>20</sup>

Tommy und Billy werden zwar als Söhne eines heterosexuellen Ehepaars inszeniert, doch in Wahrheit sind sie allein Wandas Kinder und fungieren somit als Personifikation des destabilisierenden Potentials ihrer Superkräfte und als Bedrohung für patriarchale Machtverhältnisse.

#### **Wahrheit wird hergestellt – aber von wem?**

In den vorangegangenen Filmen äußert sich Wandas Magie vor allem in Form von Telekinese und Illusionen. In *WandaVision* jedoch erweist sie sich als mächtig genug, um aus ihren Erinnerungen an Vision ein eigenständiges, durchaus physisches Lebewesen zu schaffen und die Realität innerhalb des Hex nach ihren Vorstellungen umzuschreiben: „It's not an illusion. Wanda is rewriting reality.“<sup>21</sup>

Entlang Michel Foucaults *Dispositive der Macht* (1978) gedacht, in welchem der Philosoph Wahrheit als etwas begreift, das stets hervorgebracht wird<sup>22</sup>, kann gesagt werden, dass Wanda innerhalb Westviews eine eigene Wahrheit herstellt. Mehr noch als die zusätzliche Zeit mit ihrem eigentlich verstorbenen Partner ist es die eng mit dieser Wahrheitsproduktion verknüpfte Machtausübung, die ihr eine Form von Eskapismus und Trauerbewältigung bietet. „Wanda is [...] creating the full picture of her idealized world. So she's editing and adding a score and adding commercials.“<sup>23</sup> Wanda führt Regie über ihr gemeinsames Leben und macht von darstellungstechnischen Tricks Gebrauch, um Störfaktoren zu eliminieren. Als in der fünften Folge eine Drohne zu Wandas Haus entsandt wird, nutzt sie Kamertechniken, um den Eindringling aus dem Sichtfeld ihrer Sitcom zu verbannen, woraufhin die Agenten feststellen:

<sup>20</sup> Ebd.

<sup>21</sup> Monica Rambeau in *WandaVision*, On a very special episode..., Staffel 1, Episode 5 (USA 2021), TC 18:20.

<sup>22</sup> Vgl. Ulrich Johannes Schneider: Foucaults Analyse der Wahrheitsproduktion. In: Günter Abel (Hrsg.): *Französische Nachkriegsphilosophie - Schriftenreihe des Frankreich-Zentrums der Technischen Universität Berlin*. Berlin 2001, S. 299.

<sup>23</sup> Schaeffer nach Hiatt.



We can't see the drone on the broadcast. Wanda's framing it out of the shot. [...] Wanda decides what makes it onto her show and what doesn't.<sup>24</sup>

Wie bereits dargelegt, kann Visions Ermordung in *Avengers: Infinity War* als gewaltsames Eindringen des politischen Kontexts in ihrer beider private Sphäre gelesen werden. Daher tröstet sich Wanda nun damit, dass sie in ihrem Leben eine Regieposition einnimmt, welche ihr die Macht verleiht, ein solches Eindringen von außen zu verhindern oder zumindest zu umgehen. Wanda wählt bewusst das Sitcom-Format, weil es „a focus on [...] personal relationships rather than politics“<sup>25</sup> aufweist, sowie eine wiederkehrende Struktur, in welcher aufkommende Konflikte binnen einer Episode gelöst werden können und der Status Quo immer wiederhergestellt wird.

The resolution of conflict by the end of nearly every episode, or this 'return to normality,' [...] partially accounts for viewers' and critics' insistence that these shows portray perfect families [...]. That the sitcom abandons the linearity associated with traditional narrative in favor of circularity [...] makes its format seem like a safer terrain.<sup>26</sup>

Die vermeintlich perfekte Heimsphäre in Sitcoms spielt sich vielmehr in den imaginierten, nicht erzählten Zeiträumen zwischen den einzelnen Folgen ab, da für die Handlung einer jeden Episode zumeist eine Störung oder ein Konflikt vonnöten ist. Auf diese Weise unfähig, ihr Sitcom-Leben gänzlich vor Zwischenfällen und dem wiederholten Eindringen der Behörden von außerhalb zu schützen, geht Wanda noch einen Schritt weiter und lässt jede neue Folge von *WandaVision* nicht nur jedes Mal beim Status Quo wieder anfangen, sondern auch in einer anderen Dekade. So Olsen:

The moment something isn't going as planned [...], she has to change the decade, because it's not working here. And it's subconscious at first, until it becomes a choice that she makes.<sup>27</sup>

Mit dem Fortschreiten der Serie stellt sich zunehmend die Frage, ob die Wahrheitsproduktion tatsächlich allein bei Wanda liegt, oder ob ihr das Sitcom-Format mit seinen spezifischen Erzählmustern, Darstellungstechniken und Stereotypisierungen an einigen Stellen die Zügel aus der Hand nimmt. Mit der konformierenden Darstellung von Wandas und Visions Beziehung im Eheformat zeigt sich dies bereits am Anfang der Serie, doch performieren die beiden auch in den folgenden Episoden eine klare

<sup>24</sup> Jimmy Woo, Darcy Lewis in *WV*, On a very special episode..., TC 22:47.

<sup>25</sup> Vgl. Richard Hornby: The Sitcom, In: *The Hudson Review*, Vol. 68, No. 1 (2015), S. 111.

<sup>26</sup> Erin Lee Mock: The Horror of 'Honey, I'm Home!': The Perils of Postwar Family Love. In: *Film & History: An Interdisciplinary Journal of Film and Television Studies*, Vol. 41.2 (2011), S. 38.

<sup>27</sup> Olsen nach Hiatt.

Geschlechterdifferenz. Wanda fungiert als stabilisierendes Zentrum der häuslichen Sphäre, während Vision vor allem im Büro oder später auf abenteuerlichen Erkundungen gezeigt wird. Diese Verteilung löst sich erst mit der Mündung der Serie im Superheld:innen-Genre der letzten zwei Folgen wieder auf und kann als Einschränkung durch das Medium selbst verstanden werden.

Ein weiteres Beispiel für die Lenkung ihres Lebens durch das Sitcom-Format liefert Wandas Schwangerschaft, die zwar durch ihre Magie herbeigeführt wird, sie selbst aber dennoch zu überraschen scheint.

The 1950s [...] timeline – through which the marital sitcom turns into the family sitcom as the decade and genre progress – [...] simply followed the transitions taking place in many American homes.<sup>28</sup>

Ebenso wie der Übergang zum Farbfernsehen, welcher mit der Schwangerschaftsankündigung Hand in Hand geht, diktiert das Sitcom-Format für Wanda und Vision den Übergang vom verheirateten Paar zur Familie mit zwei Kindern als alternativlosen, nächsten Schritt.

Wie jedes *doing gender* eine vorgängige Kette von Geschlechterhandlungen und -bedeutungen rezitiert, [...] ist z. B. auch jeder einzelne Film in ein diskursives Netz von Signifikationspraktiken eingelassen, [...] das ihn gleichermaßen ermöglicht wie reglementiert.<sup>29</sup>

In *WandaVision* finden sich Zitate und Rekonstruktionen auf diversen Ebenen, die einerseits durch Bezugnahme auf bekannte Sitcoms und deren Darstellungskonventionen einen Bedeutungsmehrwert generieren und andererseits einschränken, was wie erzählt werden kann. Der Schauspielstil ist nach direkten Sitcom-Vorbildern gestaltet – so übernimmt Olsen, als *WandaVision* mit der siebten Folge die 2000er erreicht und die Beichtstuhl-Interviews aus *Modern Family* (2009-2020) rekreiert, das Gebaren von Julie Bowens Charakter aus eben dieser Serie. Auch die Ausstattung und Gestaltung des Wohnküchensets wird, bei gleichbleibendem Grundriss,<sup>30</sup> pro Folge detailliert an die jeweilige Sitcom-Dekade angepasst. Besonders auf der darstellungstechnischen Ebene lässt sich der Vorsatz erkennen, den Produzentin Mary Livanos formuliert:

<sup>28</sup> Mock, *Postwar Family Love*, S. 33.

<sup>29</sup> Andrea Seier, Eva Warth: Perspektivverschiebungen: Zur Geschlechterdifferenz in Film- und Medienwissenschaft. In: Hadumod Bußmann, Renate Hof (Hrsg.): *Genus. Geschlechterforschung/Gender Studies in den Kultur- und Sozialwissenschaften*. Stuttgart 2005, S. 102.

<sup>30</sup> Vgl. Matt Shakman in *Marvel Studios: Assembled*, Titel, Staffel 1, Episode 1 (USA 2021), TC 28:50.

We knew that [...] the way that we were going to sell it authentically to an audience would be with every level of recreation. So, that includes camera lenses, that includes the set decorations, era-accurate lighting.<sup>31</sup>

In den ersten zwei Folgen *WandaVision* wird Wandas Magie in Anlehnung an Sendungen wie *I dream of Jeannie* (1965-1970) und *Bewitched* (1964-1972) von Spezialeffekt-Koordinator Dan Sudick und dessen Team durch praktische Effekte dargestellt: Teller und Kerzenhalter schweben an Drähten und Stäben, die im Nachhinein wegretuschiert werden.<sup>32</sup> Auch wird die für Sitcoms typische Multikamera-Technik angewendet.

Multicam sitcoms have a very particular visual style that is largely determined by the choice of shooting on a sound stage with an audience on bleachers observing the actors.<sup>33</sup>

Als Hommage an *I love Lucy* (1951-1957) wurde auch die erste Episode *WandaVision*, wie es ihr Titel, *Filmed Before a Live Studio Audience*, verkündet, tatsächlich vor einem Live-Publikum gedreht.

In den kommenden Folgen wird dies jedoch durch eine weitere, Sitcom-typische Methode ersetzt, welche auf denselben Effekt abzielt: Der

laugh track – or, more accurately, [...] audience-response track, which can include applause, sighs, and expressions of disgust in addition to laughter. Nothing distinguishes the sitcom from other narrative-TV genres more than its laugh track.<sup>34</sup>

In *Wandavision* bleibt der Laugh-Track bis zum Ende der fünften Folge erhalten. Dafür tauchen ab der siebten Folge Extra-Szenen nach dem Abspann auf – ein Gestaltungsmerkmal, das vom MCU geprägt ist und den Übergang der Serie vom Sitcom-Format zum Superheld:innen-Genre markiert.

Der logistische Aufwand einer Multikamera-Sitcom-Produktion mit Live-Publikum gibt Limitierungen vor, an die sich *WandaVision* durch die Rekonstruktion dieser Produktionstechnik ebenfalls bindet.

Multicam sitcoms [...] almost all take place indoors on locations that may be repeatedly employed. [...] Much like the soap opera, this reliance on interiors strongly shapes the types of stories that may be told in sitcoms. [...] Sitcoms lend themselves to stories about interpersonal relationships within families [...], which often trade on stereotypes [...].<sup>35</sup>

<sup>31</sup> Mary Livanos in ebd., TC 14:30.

<sup>32</sup> Matt Shakman in ebd., TC 15:10.

<sup>33</sup> Butler, *Sitcoms*, S. 35.

<sup>34</sup> Ebd., S. 30.

<sup>35</sup> Ebd., S. 37.

Wanda lenkt nicht nur das Leben ihrer eigenen Familie in den vom Sitcom-Format vorgegebenen Mustern, sondern besetzt alle Bewohner:innen Westviews, die sie unter Gedankenkontrolle hält, als stereotype Nebencharaktere: Die neugierige Nachbarin, der stets zu Scherzen aufgelegte Arbeitskollege, der strenge Chef und viele mehr. Als Wandas verstorbener Zwillingsbruder Pietro absurderweise am Ende der fünften Folge an ihrer Haustür auftaucht, braucht es nicht viel, um sie davon zu überzeugen, dass ihre Magie ihn ins Leben zurückgeholt habe, um eine narrative Funktion als stereotypische Onkelfigur nach dem Muster von Uncle Jesse in *Full House* (1987-1995) zu erfüllen:

I'm just trying to do my part, okay? Come to town unexpectedly, create tension with the brother-in-law, stir up trouble with the rugrats, and ultimately give you grief.<sup>36</sup>

Diese Begründung erweist sich später als Lüge, doch Wandas Bereitschaft, sie zu akzeptieren, ist bezeichnend dafür, wie viel Kontrolle der Wahrheitskonstruktion sie tatsächlich an das Sitcom-Format mit all seinen Rollenklischees und Erzählkonventionen abgibt.

Hinzu kommt noch, dass Pietro von Evan Peters verkörpert wird, der diese Rolle bislang zwar in drei *X-Men* Filmen (2014, 2016, 2019) von 20th Century Fox, jedoch nicht in *Avengers: Age of Ultron* gespielt hat. Somit wird auch die Sitcom-Konvention, Umbesetzungen so gut wie kommentarlos hinzunehmen, bedient und zusätzlich mit einem Meta-Verweis auf eine potenzielle, zukünftige Verschmelzung der verschiedenen Marvel-Verfilmungen angereichert.

Diesem Netz aus Querverweisen und Genrekonventionen stärker unterworfen als sie ahnt, versucht Wanda weiterhin, ihr vermeintlich normatives Familienleben aufrechtzuerhalten. Das mit Röhrenfernsehern konnotierte Fullscreen-Format der Serie weitet sich, nachdem Wanda ihre Söhne auf die Welt gebracht und Agentin Monica Rambeau aus dem Hex verbannt hat, zum Widescreen-Format aktueller Fernsehapparate. Wie zuvor beim Wechsel zum Farbfernsehen wird auch hier ein neuer Lebensabschnitt in Kombination mit einer darstellungstechnischen Weiterentwicklung des TV-Mediums vollzogen, was die Alternativlosigkeit dieser Entwicklung im Rahmen des Sitcom-Formats unterstreicht.

Zusammen mit ihren Söhnen Billy und Tommy, die am Anfang der fünften Folge unnatürlich schnell von Babys zu Kleinkindern und dann zu

<sup>36</sup> Pietro Maximoff in *WV, All New Halloween Spooktacular!*, Staffel 1, Episode 6 (USA 2021), TC 13:01.

Zehnjährigen heranwachsen, erfüllen Wanda und Vision das oftmals in Sitcoms vertretene Klischee der Kernfamilie.

During the post-World War II era, an image of the family solidified within the American imagination as being ideally comprised of a father, a mother, and two or more children. This quickly became the taken-for-granted family structure, with other types of families viewed as [...] abnormal. [...] This family structure came to be called the ‚nuclear family,‘ with its heterosexual parents forming a nucleus [...] which orbited their biological children.<sup>37</sup>

Die Machtdynamik dieses Familienschemas sieht väterliche Autorität vor, die hier natürlich dadurch unterwandert wird, dass Wanda diejenige ist, die über ihrer aller Leben Regie führt.

One interesting narrative device that runs through several nuclear family sitcoms is shifting the perspective to that of the children [...]. The child-narrator directly addresses the viewer, breaking the fourth wall.<sup>38</sup>

Diese Entwicklung zeigt sich in der sechsten Folge, die Serien wie *Malcolm in the Middle* (2000-2006) zitiert und zu Beginn passenderweise die Ästhetik einer wackelig geführten Heimkamera evoziert – mit Batterieanzeige am oberen Bildschirmrand. Das Älterwerden der Kinder wird somit eng mit der Progression des Sitcom-Formats verschränkt und bedeutet für Wanda gleich doppelten Kontrollverlust, da ihre chaotischen Söhne nicht nur ihre mütterliche Autorität austesten und ihre eigenen Superkräfte entwickeln, sondern als Erzähler auch einen Teil des Narrativs an sich reißen.

#### **Eskapismus und/oder Trauerverarbeitung**

Das reichhaltige Netz an Bezügen auf historische Sitcoms in *WandaVision* zeugt von einem sehr bewussten Medienumgang. In den Worten von Regisseur Matt Shakman: „The first streaming show from Marvel Studios – producer of huge blockbuster films – is really a love letter to the history of television.“<sup>39</sup> Allerdings birgt ein solcher Ansatz oft die Gefahr der unhinterfragten Idolisierung und Reproduktion von Vorangegangenem.

Representations of superheroes [...] can perpetuate ‚traditional‘ ideas about gender and sexuality, about race and disability by portraying stereotypes [...]. They can also subvert those stereo-

<sup>37</sup> Butler, *Sitcoms*, S. 97.

<sup>38</sup> Ebd., S. 103.

<sup>39</sup> Shakman nach Iain Blair: *WandaVision* Director Matt Shakman Talks Post and VFX. In: *Randi Altman's postPerspective* (29.04.2021) <https://postperspective.com/wandavision-director-matt-shakman-talks-post-and-vfx/> (zuletzt abgerufen am 02.04.2022).

types in ways that empower those who have been marginalized.<sup>40</sup>

In *WandaVision* wird dem Echokammer-Effekt vermeintlich dadurch vorgebeugt, dass die Reproduktionen von Stereotypen und die rigiden Genderrollen nicht in der MCU-Realität stattfinden, sondern von Wanda künstlich erzeugt und lediglich performiert werden. In einer Rückblende wird deutlich, dass sie in ihrer Trauer deshalb auf Sitcoms zurückgreift, weil diese vor dem Bombeneinschlag, der ihre Eltern tötete, das Abendritual ihrer Familie darstellten. Abgesehen von diesem Trauma wird nicht ausreichend problematisiert, warum Wanda es als tröstlichen Eskapismus begreift und warum es für sie erstrebenswert ist, sich selbst derart drastisch zu domestizieren – was an dem Verschwinden ihres Akzents wohl am stärksten zutage tritt. Dies ist darauf zurückzuführen, dass die Serienmacher:innen Sitcoms selbst als Eskapismus empfinden, wie Feige aufschlüsselt:

We were under a lot of pressure finishing *Infinity War* and *Endgame*. And while we were in Atlanta shooting [...], there was a cable channel in the hotel where I was staying that every morning had *Leave it to Beaver* and *My Three Sons*. Rather than watching the news in the morning, I just had that on. I found great comfort in old sitcoms. I found it so soothing.<sup>41</sup>

Ogleich Feige einräumt, dass der vom Fernsehen ausgehende Trost trügerisch sein kann, erscheint es ihm ganz natürlich, dass die Selbstdomestizierung und Performanz von heteronormativer Angepasstheit für Wanda als Trauerverarbeitung funktioniert. Allerdings unternimmt Wanda keinerlei Schritte, um den Verlust Visions tatsächlich zu verarbeiten. Was der Hex ihr in Wahrheit bietet, ist ein eskapistischer Rahmen für die Verdrängung ihrer Trauer. Der Umstand, dass Wanda die Sitcom-Welt mit all ihren Normen und Einschränkungen auf erzählerischer und darstellungstechnischer Ebene in einem Zustand der Trauer erschafft, ist besonders relevant. Judith Butler sieht aufgrund eben solcher Selbsteinschränkungen nicht queere, sondern cis-heteronormative Identitäten als das melancholische Geschlecht.

When the prohibition against homosexuality is culturally pervasive, then the ‚loss‘ of homosexual love is precipitated through a prohibition which is repeated and ritualized throughout the culture. What ensues is a culture of gender melancholy in which

<sup>40</sup> Carolyn Cocca (2016): *Superwomen. Gender, Power and Presentation*. New York/London 2016, S. 1.

<sup>41</sup> Feige nach Hiatt.

masculinity and femininity emerge as the traces of an unrieved and ungrivable love.<sup>42</sup>

Im Zuge der normativen Selbsteinschränkung werden laut Butler unangepasste Aspekte der eigenen Identität und nicht-heterosexuelle Sehnsüchte wortwörtlich totgeschrieben und deshalb betrauert, aber auch integriert als ständige, relikhafte Affirmation der eigenen Konformität. Ein verworfener Entwurf für das Finale von *WandaVision* zeigt, wie nah Schaeffers Handlung ursprünglich an Butlers Theorie lag:

In the finale, Wanda would have to say goodbye to Vision. In my original notion of it, that goodbye was like a final binding spell that she had to do. [...] In the end, what she has to do is integrate her trauma, and she has to bind Vision back to herself with that spell.<sup>43</sup>

In dieser Version wäre die durch Normen geprägte Performanz in der Sitcom-Welt klar als Trauerverdrängung und Nicht-Bewältigung kenntlich gemacht und somit weniger idolisiert worden. In der letztendlich realisierten Fassung von *WandaVision* wird dieses medienkritische Potential doch überwiegend vom Liebesbrief-Charakter der Sendung überlagert, sodass auch auf dieser Ebene Ermöglichung und Einschränkung Hand in Hand gehen.

„Female characters [...] need to appear in narratives that support them and challenge the status quo.“<sup>44</sup> Dies geschieht in *WandaVision* trotz aller Medienraffinesse nicht.

### Literatur

Blair, Iain: WandaVision Director Matt Shakman Talks Post and VFX. In: *Randi Altman's postPerspective* (29.04.2021), <https://postperspective.com/wandavision-director-matt-shakman-talks-post-and-vfx/> (zuletzt abgerufen am 02.04.2022).

Butler, Jeremy G.: *The Sitcom*, New York/London 2020.

<sup>42</sup> Judith Butler (1997): The Melancholy Gender / Refused Identification. In: *The Psychic Life of Power – Theories in Subjection*. Stanford 1997, S. 140.

<sup>43</sup> Schaeffer nach Hiatt.

<sup>44</sup> De Dauw, Hot Pants and Spandex Suits, S. 18.

Butler, Judith: *The Melancholy Gender / Refused Identification*. In: dies., *The Psychic Life of Power – Theories in Subjection*, Stanford 1997, S. 132-150.

Cocca, Carolyn: *Superwomen. Gender, Power and Presentation*, New York/London 2016.

De Dauw, Esther: *Hot Pants and Spandex Suits - Gender Representation in American Superhero Comic Books*, New Brunswick 2021.

Haraway, Donna: *A Cyborg Manifesto*, Minneapolis 2016.

Hiatt, Brian: *The Oral History of 'WandaVision'*, In: *The Rolling Stone Online* (01.06.2021), <https://www.rollingstone.com/tv/tv-features/oral-history-wanda-vision-olsen-bettany-hahn-feige-1155120/> (zuletzt abgerufen am 02.04.2022).

Hornby, Richard: *Sitcom*, In: *The Hudson Review*, Vol. 68, No. 1 (2015), 111-117.

McSweeney, Terence: *Gender and Sexuality in the Contemporary Superhero Film*. In: ders., *The Contemporary Superhero Film – Projections of Power and Identity*, New York 2020, 55-74.

Knigge, Andreas C.: *Geschichte und kulturspezifische Entwicklungen des Comics*. In: Julia Abel und Christian Klein (Hrsg.): *Comics und Graphic Novels. Eine Einführung*. Stuttgart 2015, S. 3-34.

Mock, Erin Lee: *The Horror of 'Honey, I'm Home!': The Perils of Postwar Family Love*. In: *Film & History: An Interdisciplinary Journal of Film and Television Studies*, Volume 41.2 (2011), S. 29-50.

Saunders, Benjamin: *Superhero*. In: Ramzi Fawaz, Deborah Whaley, Shelley Streeby (Hrsg.): *Keywords for Comics Studies*, New York 2021, S. 200-204.

Scheibner Lisa, Cordula Kehr: *Diversität von A-Z: Othering*. Mit Olivia Hyunsin Kim, Choreografin, Performerin und Dozentin. In: *Diversity Arts Culture – Berliner Projektbüro für Diversitätsentwicklung*, Stiftung für Kulturelle Weiterbildung und Kulturberatung (o.J.), <https://diversity-arts-culture.berlin/woerterbuch/othering> (zuletzt abgerufen am 02.04.2022).

Schneider, Ulrich Johannes: *Foucaults Analyse der Wahrheitsproduktion*. In: Günter Abel (Hrsg.): *Französische Nachkriegsphilosophie - Schriftenreihe*



des Frankreich-Zentrums der Technischen Universität Berlin, Berlin 2001, S. 299-313.

Seier, Andrea, Eva Warth (2005): Perspektivverschiebungen: Zur Geschlechterdifferenz in Film- und Medienwissenschaft. In: Hadumod Bußmann, Renate Hof (Hrsg.): *Genus. Geschlechterforschung/Gender Studies in den Kultur- und Sozialwissenschaften*, Stuttgart 2005, S. 81-111.

### **Filme**

*Avengers: Age of Ultron* (USA 2015, R: Joss Whedon).

*Avengers: Infinity War* (USA 2018, R: Anthony und Joe Russo).

### **Fernsehserien**

*WandaVision*, Staffel 1, Episoden 1-6 (USA 2021).

*Marvel Studios: Assembled*, Staffel 1, Episoden 1-5 (USA 2021).

### **Autorin**

Luca C. Evers hat ihren Bachelor in Theater- und Medienwissenschaft an der Ruhr-Universität Bochum abgeschlossen und führt ihr Studium nun im Master fort. Der Text entstand im Kontext einer mündlichen Prüfung bei Prof. Dr. Astrid Deuber-Mankowsky.

Kontakt: [lucaevers@gmx.de](mailto:lucaevers@gmx.de)