

Peter Vignold

SUPERHELDEN IM FILM

Zur post-patriarchalen Utopie
des Marvel Cinematic Universe

[transcript] Film

Peter Vignold
Superhelden im Film

Film

Die E-Book-Ausgabe erscheint im Rahmen der »Open Library Medienwissenschaft 2023« im Open Access. Der Titel wurde dafür von deren Fachbeirat ausgewählt und ausgezeichnet. Die Open-Access-Bereitstellung erfolgt mit Mitteln der »Open Library Community Medienwissenschaft 2023«.

Die Formierung des Konsortiums wurde unterstützt durch das BMBF (Förderkennzeichen 16TOA002).

Die Open Library Community Medienwissenschaft 2023 ist ein Netzwerk wissenschaftlicher Bibliotheken zur Förderung von Open Access in den Sozial- und Geisteswissenschaften:

Vollspensoren: Technische Universität Berlin / Universitätsbibliothek | Universitätsbibliothek der Humboldt-Universität zu Berlin | Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz | Universitätsbibliothek Bielefeld | Universitätsbibliothek Bochum | Universitäts- und Landesbibliothek Bonn | Technische Universität Braunschweig | Universitätsbibliothek Chemnitz | Universitäts- und Landesbibliothek Darmstadt | Sächsische Landesbibliothek, Staats- und Universitätsbibliothek Dresden (SLUB Dresden) | Universitätsbibliothek Duisburg-Essen | Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf | Goethe-Universität Frankfurt am Main / Universitätsbibliothek | Universitätsbibliothek Freiberg | Albert-Ludwigs-Universität Freiburg / Universitätsbibliothek | Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen | Universitätsbibliothek der FernUniversität in Hagen | Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg | Gottfried Wilhelm Leibniz Bibliothek - Niedersächsische Landesbibliothek | Technische Informationsbibliothek (TIB) Hannover | Karlsruher Institut für Technologie (KIT) | Universitätsbibliothek Kassel | Universität zu Köln, Universitäts- und Stadtbibliothek | Universitätsbibliothek Leipzig | Universitätsbibliothek Mannheim | Universitätsbibliothek Marburg | Ludwig-Maximilians-Universität München / Universitätsbibliothek | FH Münster | Bibliotheks- und Informationssystem (BIS) der Carl von Ossietzky Universität | Oldenburg | Universitätsbibliothek Siegen | Universitätsbibliothek Vechta | Universitätsbibliothek der Bauhaus-Universität Weimar | Zentralbibliothek Zürich | Zürcher Hochschule der Künste

Sponsoring Light: Universität der Künste Berlin, Universitätsbibliothek | Freie Universität Berlin | Hochschulbibliothek der Fachhoch-

schule Bielefeld | Hochschule für Bildende Künste Braunschweig | Fachhochschule Dortmund, Hochschulbibliothek | Hochschule für Technik und Wirtschaft Dresden - Bibliothek | Hochschule Hannover - Bibliothek | Hochschule für Technik, Wirtschaft und Kultur Leipzig | Hochschule Mittweida, Hochschulbibliothek | Landesbibliothek Oldenburg | Akademie der bildenden Künste Wien, Universitätsbibliothek | Jade Hochschule Wilhelmshaven/Oldenburg/Elsfleth | ZHAW Zürcher Hochschule für Angewandte Wissenschaften, Hochschulbibliothek

Mikrosponsoring: Ostbayerische Technische Hochschule Amberg-Weiden | Deutsches Zentrum für Integrations- und Migrationsforschung (DeZIM) e.V. | Max Weber Stiftung – Deutsche Geisteswissenschaftliche Institute im Ausland | Evangelische Hochschule Dresden | Hochschule für Bildende Künste Dresden | Hochschule für Musik Carl Maria Weber Dresden Bibliothek | Filmmuseum Düsseldorf | Universitätsbibliothek Eichstätt-Ingolstadt | Bibliothek der Pädagogischen Hochschule Freiburg | Berufsakademie Sachsen | Bibliothek der Hochschule für Musik und Theater Hamburg | Hochschule Hamm-Lippstadt | Bibliothek der Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover | HS Fresenius gemGmbH | ZKM Zentrum für Kunst und Medien Karlsruhe | Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig | Hochschule für Musik und Theater »Felix Mendelssohn Bartholdy« Leipzig, Bibliothek | Filmuniversität Babelsberg KONRAD WOLF - Universitätsbibliothek | Universitätsbibliothek Regensburg | THWS Technische Hochschule Würzburg-Schweinfurt | Hochschule Zittau/Görlitz, Hochschulbibliothek | Westsächsische Hochschule Zwickau | Palucca Hochschule für Tanz Dresden

Peter Vignold

Superhelden im Film

Zur post-patriarchalen Utopie des Marvel Cinematic Universe

[transcript]

Die erste Fassung der vorliegenden Publikation ist 2022 von der Fakultät für Philologie an der Ruhr-Universität Bochum als Dissertation angenommen worden.

Gutachterinnen: Prof. Dr. Astrid Deuber-Mankowsky, Prof. Dr. Henriette Gunkel, Datum der Disputation: 30.11.2022.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.



Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 Lizenz (BY-SA). Diese Lizenz erlaubt unter Voraussetzung der Namensnennung des Urhebers die Bearbeitung, Vervielfältigung und Verbreitung des Materials in jedem Format oder Medium für beliebige Zwecke, auch kommerziell, sofern der neu entstandene Text unter derselben Lizenz wie das Original verbreitet wird.

Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für Originalmaterial. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie z.B. Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

Erschienen 2023 im transcript Verlag, Bielefeld

© Peter Vignold

Umschlaggestaltung: Maria Arndt, Bielefeld

Umschlagabbildung: Jan Meininghaus

Lektorat: Len Klapdor, Bochum

Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar

<https://doi.org/10.14361/9783839468210>

Print-ISBN: 978-3-8376-6821-6

PDF-ISBN: 978-3-8394-6821-0

EPUB-ISBN: 978-3-7328-6821-6

Buchreihen-ISSN: 2702-9247

Buchreihen-eISSN: 2703-0466

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

Inhalt

Einleitung: Was war der Superheldenfilm?	7
--	---

TEIL I: Die maskuline Ästhetik des *Marvel Cinematic Universe*

»Is this a man?«: IRON MAN (2008)	59
APOCALYPSE NOW, BIRTH OF A NATION und die Ästhetik des <i>Auteurs</i>	61
Militainment	65
»Back in Black«	68
Der symbolische Tod und die Wiedergeburt des Tony Stark	71
»Genius, Billionaire, Playboy, Philanthropist«	75
Der Apogee-Film	80
Citizen Stark	90
Tony Stark, Bachelor-Playboy	97
»Is this a man?« – IRON MAN als Filmmuseum historischer Männlichkeiten	103
›Randian Hero‹ im neuen kalten Krieg: IRON MAN 2 (2010)	109
Der neue kalte Krieg	110
Der ›Randian Hero‹ und die Ästhetisierung libertärer Ideologie	117
Mr. Stark goes to Washington	121
Abwesende Väter und vergiftete Söhne	128

TEIL II: Der Tod des Patriarchats

Der Tod des Patriarchen: CAPTAIN AMERICA: CIVIL WAR (2016)	137
Rogers Shrugged	139
Citizen Stark Revisited	145
Das Spektakel der digitalen Verjüngung	150
Das Ödipale Drama des Tony Stark	151
Symbolische Stiefbrüder	153

Vom Scheitern toxischer Männlichkeit: AVENGERS: INFINITY WAR (2018)	157
Der grausame Vater: Thanos	160
Tony Stark in der ›Man Box‹	167
Evolution eines werdenden Vaters	170

Der Tod des Patriarchats: AVENGERS: ENDGAME (2019)	175
De-Feminized Fanedit	177
»The son becomes the father«	181
Thanos als patriarchale Exekutive	184
Der mediatisierte Patriarch	188
14 Millionen Wege zu sterben, oder: Die post-patriarchale Utopie	190

TEIL III: Die post-patriarchale Utopie des *Marvel Cinematic Universe*

Rock is dead: SPIDER-MAN: FAR FROM HOME (2019)	197
Der Superheld im postfaktischen Zeitalter	198
Die ›John Hughes-Ästhetik‹	199
Die scheiternde Ästhetik des Schulfernsehens	205
Hard Rock als kommodifizierte Ästhetik	208

Neue Männer braucht das Land: BLACK WIDOW (2021)	213
MTV, Grunge und die infiltrierte Montage	215
Grausame Väter, nutzlose Väter	223
»Smile!« – Taskmaster und sexualisierte Gewalt	226
BLACK WIDOW als <i>feminist Bond</i>	228
Narrative Abkürzungen: THE HANDMAID'S TALE	232
Die ökonomische Realität der post-patriarchalen Utopie	235

Ausblick: Was ist der Superheld:innenfilm?	239
1 Dezentralisierung des ›klassischen Superhelden‹	241
2 Die Grenzen der Zielgruppenexpansion	242
3 Performative Gender-/Sexualitätspolitiken	244
4 Hypermaskulinität / toxische Männlichkeit	249
5 Genrehybrid vs. Polymorphes Genre	251
6 Hegemoniale Männlichkeit und post-patriarchale Utopie	255
7 Der unvermeidliche Backlash	257
Versuch eines Schlussworts	260

Quellenverzeichnis	263
---------------------------------	-----

Abbildungsnachweis	297
---------------------------------	-----

Danksagung	301
-------------------------	-----

Einleitung: Was war der Superheldenfilm?

Was war der Superheldenfilm? scheint intuitiv nicht die klügste Frage zu sein, die sich in den frühen 2020er Jahren über das bis dahin dominante Hollywood-Filmgenre des 21. Jahrhunderts formulieren ließe. Dies wird umso deutlicher in der Zeit nach den umfangreichen, pandemiebedingten Kinoschließungen und dem zeitweiligen Erliegen nahezu sämtlicher Filmproduktionen. Nachdem das von den während der Pandemie eingeführten *Day-and-date-releases*¹ verwöhnte Publikum anfänglich noch sehr zögerlich in die Kinosäle zurückkehrte und selbst potentielle Blockbuster wie das vielfach verschobene 25. James Bond-Abenteuer *NO TIME TO DIE* (2021, Cary Joji Fukunaga) und *THE MATRIX RESURRECTIONS* (2021, Lana Wachowski) hinter den Umsatzerwartungen zurückblieben,² konnte lediglich der von Columbia Pictures/Sony und Marvel Studios/Walt Disney gemeinsam produzierte Superheldenfilm *SPIDER-MAN: NO WAY HOME* (2021, Jon Watts) mit einem weltweiten Gesamteinspielergebnis von mehr als 1,8 Milliarden US-Dollar wieder an vorpandemische Zeiten anknüpfen.³ Die in cinephilen ebenso wie professionellen Kreisen teilweise sehr hitzig geführte Debatte über den kulturellen Wert von Superhelden-Blockbustern – Sind sie schuld am Verschwinden von Independent Movies

-
- 1 Unter *Day-and-date releases* (auch: *same day release*, *simultaneous release*) versteht man eine zwischen 2020–2021 vermehrt eingesetzte Vertriebsstrategie, die den zeitgleichen Filmstart in Kinos sowie auf zumeist den Studios zugehörigen Streamingplattformen beinhaltet. Vgl. Anthony D'Alessandro, ›Wonder Woman 1984‹ Going to Theaters & HBO Max On Christmas Day, Unprecedented For a Superhero Tentpole, in: *Deadline*, 18. November 2020, deadline.com.
 - 2 Ich beziehe mich in diesem Buch auf originalsprachige Fassungen der zitierten Filme und verwende hierfür die Originaltitel. Die korrespondierenden deutschen Verleihtitel finden sich in den Quellenangaben im Anhang.
 - 3 Der vierte Film der *MATRIX*-Franchise, der im Dezember 2021 zeitgleich in Kinos und auf der Streamingplattform HBO Max veröffentlicht wurde, konnte seine Produktionskosten an den Kinokassen nicht einspielen. Auch *NO TIME TO DIE* blieb mit 761 Millionen US-Dollar weltweit hinter den Einspielergebnissen der vorangegangenen Bond-Filme *SKYFALL* (2012, Sam Mendes, 1,1 Mrd.) und *SPECTRE* (2015, Sam Mendes, 880 Mio.) zurück. (Zahlen von *The Numbers* ›[thenumbers.com](https://www.the-numbers.com)‹).

und Mid-Budget-Dramen aus den Kinos?⁴ Ruinieren sie die Filmindustrie?⁵ Werden sie *den Weg des Western* gehen?⁶ Sind sie überhaupt *Kino* oder nur *Freizeitparks*?⁷ – tritt über den Verlauf der Pandemiejahre 2020–2022 in eine Phase ein, in der es mal wohlwollend, mal zähneknirschend zum nahezu alleinigen Verdienst der Superheldenfilme von Marvel Studios erklärt wird, dass überhaupt noch Menschen ins Kino gehen.⁸ Auch wenn sich am Ende des Kinojahres 2022 mit seinen Milliardenfolgen AVATAR: THE WAY OF WATER (2022, James Cameron), TOP GUN: MAVERICK (2022, Joseph Kosinski) und JURASSIC WORLD: DOMINION (2022, Colin Trevorrow) auf der einen und prominenten Flops wie Sony Pictures' MORBIUS (2022, Daniel Espinosa) und dem von der Warner-Tochter DC Films (inzwischen umbenannt in DC Studios) produzierten Dwayne »The Rock« Johnson-Starvehikel BLACK ADAM (2022, Jaume Collet-Serra) gezeigt hat, dass Superhelden zumindest vorübergehend keine Alleinherrschaft mehr über die weltweiten Kinokassen ausüben, hinterlässt beispielsweise der Ende Januar 2023 von Warner Bros. Discovery vorgestellte Acht-bis-Zehn-Jahres-Plan für DC Studios unter neuer Leitung von James Gunn und Peter Safran nicht den Eindruck, dass hier ein baldiges Ende in Sicht ist.⁹ Kurz, trotz eines spürbaren Einknickens der Umsatzkurve deutet nicht viel darauf hin, dass *der Superheldenfilm* bereits mit solch gravierenden Abnutzungserscheinungen zu kämpfen hat, die eine Frage in der Vergangenheitsform rechtfertigen würden.

Dass ich diese Frage dennoch stelle, ist nicht als Polemik oder Provokation zu verstehen, sondern richtet den Blick auf einen Paradigmenwechsel in Hollywood, der das populäre Filmgenre direkt betrifft. Dieser zeigt sich beispielhaft in einem Interview mit Victoria Alonso, bis Frühjahr 2023 Vize-Präsidentin der zum Walt Disney-Konzern gehörenden Marvel Studios, die mit dem *Marvel Cinematic Universe* (MCU) die kommerziell erfolgreichste Filmfranchise der Filmgeschichte produzieren. Nachdem Alonso bereits in der Vergangenheit immer wieder betont hat, für wie wichtig sie Diversität vor und hinter der Kamera bei der Produktion großer Entertainmentfranchisen hält, erklärte sie die lange Ära des »long-established standard of white male superheroes«¹⁰ mit dem Erscheinen von AVENGERS: ENDGAME (2019, Joe Russo, Anthony Russo), dem Abschlussfilm der von Marvel Studios zwischen 2008 und 2019 produzierten, 23-teiligen *Infinity Saga*,¹¹ für

4 Vgl. Joshua Meyer, Avengers Director Joe Russo Thinks Indie Movies Don't Have A Future In Theaters, in: *Slashfilm.*, 15. Oktober 2021, slashfilm.com.

5 Vgl. Zach Sharf, Roland Emmerich: Marvel Movies and ›Star Wars‹ Are ›Ruining Our Industry a Little Bit‹, in: *Variety*, 2. Februar 2022, variety.com.

6 Vgl. Graeme McMillan, Steven Spielberg Says Superhero Movies Will Go »the Way of the Western«, in: *The Hollywood Reporter*, 2. September 2015, hollywoodreporter.com.

7 Vgl. Zack Sharf, Martin Scorsese Compares Marvel Movies to Theme Parks: ›That's Not Cinema‹, in: *IndieWire*, 4. Oktober 2019, indiewire.com.

8 Vgl. Colin Hickson, Tom Hanks Believes Marvel Cinematic Universe Will Save Theaters, in: *CBR.com*, 27. Dezember 2020, cbr.com; Rebecca Rubin, Jared Leto: Movie Theaters Might Not Exist ›If It Wasn't for Marvel Films‹, in: *Variety*, 16. Mai 2022, variety.com.

9 Vgl. Aaron Couch, James Gunn, Peter Safran Are Mapping Out »Eight- to 10-Year Plan« for DC, in: *The Hollywood Reporter*, 10. November 2022, hollywoodreporter.com.

10 Scott Huver, Avengers Casting Director: LGBTQ, Other Diverse Characters Are Coming to Future Movies, in: *Vulture*, 29. April 2019, vulture.com.

11 Der Titel *The Infinity Saga* wurde retroaktiv für die 23 zwischen 2008 und 2019 erschienenen Marvel Studios-Produktionen vergeben. Die Filme sind in sogenannte ›Phasen‹ gruppiert, vergleichbar

beendet. Ihre Aussage bezieht sich nicht allein darauf, dass am Ende des Films, »the biggest movie in recent history, a towering cinematic pseudo-conclusion to an 11-year franchise and a box-office-shattering blockbuster behemoth«,¹² einen der männlichen Protagonisten der langlaufenden Filmserie der Leinwandtod ereilt und ein anderer in den Ruhestand geht. Sie ist der Hinweis auf die bereits in vollem Gange befindliche Diversifizierung des Marvel-Portfolios, die mit der 2021 begonnenen Phase 4 des *Marvel Cinematic Universe* eine neue Qualität erreicht. Zwischen weiblich zentrierte Filmen und Serien wie *WANDA VISION* (2021, Matt Shakman), *BLACK WIDOW*, (2021, Cate Shortland) und *SHE-HULK: ATTORNEY AT LAW* (2022, Jessica Gao), den PoC-Ensembles in *SHANG-CHI AND THE LEGEND OF THE TEN RINGS* (2021, Destin Daniel Cretton) und *ETERNALS* (2021, Chloé Zhao), einem Schwarzen Captain America in *THE FALCON AND THE WINTER SOLDIER* (2021, Kari Skogland) und dem *BLACK PANTHER*-Sequel *WAKANDA FOREVER* (2022, Ryan Coogler), Marvels erster muslimischer Superheldin *Ms. MARVEL* (2022, Bisha K. Ali), der ersten gleichgeschlechtlichen Onscreen-Beziehung (in *ETERNALS*) und einem retroaktiven Coming-out in *LOKI* (2021, Michael Waldron) ist der ›klassische Superheld‹ – cis-männlich, weiß,¹³ heterosexuell, US-amerikanischer Protestant¹⁴ – mit *HAWKEYE* (2021, Jonathan Igla), *SPIDER-MAN: NO WAY HOME*, *DOCTOR STRANGE IN THE MULTIVERSE OF MADNESS* (2022, Sam Raimi) und *THOR: LOVE AND THUNDER* (2022, Taika Waititi)¹⁵ in

mit Serienstaffeln: Phase 1 (6 Filme, 2008–2012), Phase 2 (6 Filme, 2013–2015), Phase 3 (11 Filme, 2016–2019). Für die 2021 begonnene Phase 4 sind insgesamt elf Spielfilme und zwölf für den Streamingdienst Disney+ produzierte Eventserien angekündigt.

- 12 Brandon Katz, *Marvel Promises More Diverse Characters After ›Avengers: Endgame‹*, in: *Observer*, 30. April 2019, observer.com.
- 13 Im Anschluss an die Antirassismustrainerin Tupoka Ogette schreibe ich *weiß* in dieser Arbeit kursiv, »um deutlich zu machen, dass es sich um eine politische Beschreibung und nicht um eine Farbbezeichnung handelt«. Analog dazu verwende ich den Begriff Schwarz mit großgeschriebenem Anfangsbuchstaben als »sich auf die Rassismuserfahrungen von Menschen« beziehende Selbstbezeichnung. Durch das Schreiben des Begriffes mit großem ›S‹ in jedem Kontext »soll sichtbar gemacht werden, dass es sich nicht um das Adjektiv ›schwarz‹ handelt und sich somit auch nicht auf die Farbe bezieht, sondern um eine politische Selbstbezeichnung. [...] Kurz: der Begriff bezeichnet Menschen, die Rassismuserfahrungen machen.« In gleicher Weise verwende ich die politische Selbstbezeichnung *People of Color* (PoC) im Sinne Kien Nghi Ha als Bezeichnung eines solidarischen Bündnisses aller »rassifizierten Menschen, die in unterschiedlichen Anteilen über afrikanische, asiatische, lateinamerikanische, arabische, jüdische, indigene oder pazifische Herkünfte oder Hintergründe verfügen. [Der Begriff] verbindet diejenigen, die durch die Weiße Dominanzkultur marginalisiert sowie durch die Gewalt kolonialer Tradierungen und Präsenzen kollektiv abgewertet werden« (Ha, zit. nach Ogette). Tupoka Ogette, *exit RACISM, rassismuskritisch denken lernen*, 8. Auflage, Münster: Unrast Verlag, 2020, S. 14, 15, 77–78. Für eine medienwissenschaftliche Analyse der Konstruktion von *whiteness* in Film und Fotografie vgl. Richard Dyer, *White*, in: *The Matter of Images: Essays on Representation*, London, New York: Routledge, 1993; ders., *White*, London, New York, Routledge, 1997.
- 14 Vgl. Véronique Sina, *Comic. Film. Gender. Zur (Re-)Medialisierung von Geschlecht im Comicfilm*, Bielefeld: transcript 2016, S. 203.
- 15 Thor, eine US-amerikanische Appropriation nordischer Mythologie, geht streng genommen nicht als WASP-Amerikaner (*white anglo-saxon protestant*) durch, repräsentiert aber im Kontext des nichtsdestoweniger weiße Cisheteromaskulinität.

Phase 4 des MCU deutlich in den Hintergrund getreten. Für ein Genre, das ganz grundsätzlich als mediale Artikulation spezifisch *männlicher* Ermächtigungsfantasien verstanden wird,¹⁶ bleibt eine Verschiebung wie diese nicht ohne Konsequenzen. Im konkreten Fall des *Marvel Cinematic Universe*, das dieses Genre über den Verlauf der 2010er Jahre entscheidend geprägt hat, bedeutet dies eine mit der Diversifizierung des Studio-Portfolios eingehende Deprivilegierung *weißer* Cisheteromännlichkeit nicht nur auf der Ebene der Repräsentation, sondern auch auf den Ebenen Narration und Ästhetik. Marvel Studios' *Infinity Saga* thematisiert und narrativiert den mit der Diversifizierung des MCU einhergehenden Umbruch und setzt mit der diegetischen Realisierung einer *post-patriarchalen Utopie* die Prämisse für eine Genreevolution: vom Superheldenfilm zum Superheld:innenfilm.

Der Begriff *Superheld:innenfilm* signifiziert in diesem Zusammenhang mehr als den Einsatz inklusiver Sprachpraxis zwecks Sichtbarmachung der vom generischen Maskulinum verdeckten Vielfalt geschlechtlicher Identität. Ihm geht es nicht allein darum, die vergleichsweise marginalisierten *weiblichen Superhelden* wie *Black Widow*, *Captain Marvel*, *Wonder Woman*, *Batgirl* oder *Supergirl* als Teile eines Genres sichtbar zu machen, das weiterhin um männliche Charaktere, Perspektiven und Erfahrungen zentriert ist, oder als *Superheldinnen* von diesem abzugrenzen.¹⁷ Ich setze ihn gezielt ein, um eine Transformation des Genres des *Superhelden* hervorzuheben, das in seiner gegenwärtigen Ausprägung nicht mehr die männlich-weiße Perspektive privilegiert, sondern sich entlang intersektionaler Differenzkategorien organisiert.¹⁸ Die in ab 2021 in Phase 4 eingeführten »new superheroes in an expanding assortment of genders, ethnicities, ages, and sexual orientations«¹⁹ sollen »the world outside our windows«,²⁰ akkurater repräsentieren als die Filme der Phasen 1–3 (2008–2019) dies noch getan haben. So ergab ei-

16 Vgl. Jeffrey A. Brown, *Black Superheroes, Milestone Comics, and their Fans*. Jackson/University of Mississippi Press 2001; sowie ders., The Superhero Film Parody and Hegemonic Masculinity, in: *Quarterly Review of Film and Video*, 33:2, 2016, 131–150. Ich werde diesen Aspekt im Folgenden ausführlich diskutieren.

17 Vgl. Peter Coogan, *Wonder Woman: Superheroine, not superhero*, in: *Journal of Graphic Novels and Comics*, Volume 9, 2018, S. 566–580; Jennifer K. Stuller, *Ink-Stained Amazons and Cinematic Warriors. Superwomen in Modern Mythology*, London/New York: I.B. Tauris 2010.

18 Im Anschluss an den einschlägigen Aufsatz der US-amerikanischen Rechtswissenschaftlerin Kimberlé Crenshaw mit dem Titel »Demarginalizing the Intersection of Race and Sex. A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics« (1989) bezeichnet der Begriff Intersektionalität im Kontext der Ungleichheitsforschung das wechselseitige Ineinandergreifen und Zusammenwirken differenz- und identitätsstiftender Strukturkategorien wie etwa Gender, Sexualität, Alter, Klasse, Nationalität, Dis/ability, Religion oder Race, die in ihrem Wechselspiel hierarchische Machtverhältnisse produzieren und stabilisieren. Für die Bedeutung des Konzepts für eine Intersektionale Comicanalyse vgl. Stephan Packard/Andreas Rauscher/Véronique Sina/Jan-Noël Thon/Lukas R.A. Wilde/Janina Wildfeuer (Hg.), *Comicanalyse. Eine Einführung*, Stuttgart: J.B. Metzler 2019, S. 151–184, hier S. 151. Die hier vorgeschlagene Perspektive lässt sich mit wenige Abrieb auch auf die spezifische Form des »hypermediale[n] Ineinandergreifen[s] von Comic und Film« anwenden, die Véronique Sina als *Comicfilm* bezeichnet, wozu sich die aktuellen Marvel Studios-Produktionen zählen lassen. Vgl. Sina, *Comic. Film. Gender*, S. 264.

19 Huver, *Diverse Characters*.

20 Jeffrey A. Brown, *Panthers, Hulks and Ironhearts. Marvel, Diversity, and the 21. Century Superhero*, New Brunswick: Rutgers University Press 2021, S. 143.

ne Art ›Volkszählung‹ im Wirtschaftsmagazin *Forbes* im Jahr 2019, dass das MCU zu 61% von *weißen*, überwiegend männlichen Charakteren bewohnt werde, darunter befänden sich »[m]any of the franchise's most important characters«. ²¹ Bis mit *BLACK PANTHER* (2017, Ryan Coogler) der erste Schwarze Superheld einen gleichnamigen Film erhält, sind Schwarze Superhelden wie Falcon (Anthony Mackie) und War Machine (Terence Howard/Don Cheadle) Side-Kicks der *weißen* Titelcharaktere Captain America (Chris Evans) und Iron Man (Robert Downey Jr.); Schauspieler:innen in der »African American/Black category« konstituieren bis 2017 lediglich elf Prozent. ²² Ähnlich verhält es sich im MCU mit der Repräsentation weiblicher Figuren, die KC Moore als »*misrepresentation*« bezeichnete: »They function as Love Interests: from the script right down to their ridiculous, tight-fitting costumes«. ²³ Mit *CAPTAIN MARVEL* (2019, Anna Boden, Ryan Fleck) ist erst elf Jahre nach Beginn der *Infinity Saga* zum ersten Mal eine *weiße* Superheldin in der Titelrolle eines MCU-Films zu sehen. Die Abweichung vom Standard des männlich-*weißen* Superhelden, so stellt es sich im MCU lange dar, kann entweder Gender oder *race* betreffen, jedoch nicht beides gleichzeitig. ²⁴ Das deutlich diversere Line-up von Phase 4 legt nahe, dass diese Idee inzwischen etwas ausgereifter ist – statt auf den fast ausschließlich cis-heteromännlich-*weißen* Superhelden liegt der Fokus nun auf der Repräsentation gesellschaftlicher Vielfalt und den unterschiedlich situierten Perspektiven von Marvels neuen Superheld:innen.

Dennoch, mit dem Begriff *Superheld:innen*film möchte ich nicht allein dem Umstand Rechnung tragen, dass das MCU »reflective of a more inclusive culture« geworden ist, sondern ebenso dem, dass sich die Diversifizierung des Marvel-Portfolios längst als ein robustes Geschäftsmodell erwiesen hat. Inklusion und Diversität sind in diesem Zusammenhang längst keine Option mehr, sondern das entscheidende *feature*, das den zeitgenössischen *Superheld:innen*film vom klassischen *Superhelden*film unterscheidet. Die Filme und Serien der Phase 4 des MCU folgen diesbezüglich einem Weg, den die von Marvel Entertainment produzierten Comics (sowie eine Reihe teilweise kurzlebiger TV-/Streamingserien von Marvel Television) bereits vor Jahren eingeschlagen sind. ²⁵ Vor diesem Hintergrund sollte ersichtlich sein, dass der Zeitpunkt geeignet scheint, am konkreten Beispiel des MCU rückblickend die Frage zu stellen: Was war der *Superhelden*film?

21 Zur Methodik gibt Karim an, nur Schauspieler:innen berücksichtigt zu haben, die »roles of narrative significance in the MCU« gespielt haben und kommt so auf n=193. »The ethnic/racial categories here are partly informed by the U.S. Census' categories, and partly by industry categorizations when discussing diversity. Lastly, we'll be considering the racial/ethnic background of the actors and not the characters they play«. Anhar Karim, *The Marvel Cinematic Universe is 61% White, But Does That Matter?*, in: *Forbes*, 10. Oktober 2019, forbes.com.

22 Ebd.

23 Vgl. KC Moore, *Super Sexist: A Character Analysis of Marvel's Women*, in: *The Bull & Bear*, 6. Mai 2016, bullandbearmcgill.com.

24 Mit Tessa Thompson als Valkyrie tritt in *THOR: RAGNAROK* (2017, Taika Waititi) die erste queere PoC-Superheldin als Nebenfigur in das Filmuniversum ein, mit der das MCU eine erste Idee von der Überschneidung intersektionaler Differenzkategorien entwickelt. Erst fünf Jahre später wird sie in *THOR: LOVE AND THUNDER* in einer gleichgeschlechtlichen Beziehung gezeigt.

25 Vgl. Brown, *Panthers, Hulks and Ironhearts*.

Was war der Superheldenfilm?

Diese Frage nimmt weniger das Genre selbst als die Obsoleszenz des Standards des männlich-weißen Superhelden innerhalb des Genres in den Blick.²⁶ Dabei geht es nicht um den Verlust einer quantifizierbaren Überlegenheit auf Ebene der Leinwandrepräsentation durch einen Zuwachs an weiblichen/PoC-Figuren. Es geht vor allem um die narrativen und ästhetischen Konsequenzen einer solchen Deprivilegierung weißer Männlichkeit. Jeffrey A. Brown versteht Superhelden als Repräsentationen dessen, was Raewyn Connell als hegemoniale Männlichkeit bezeichnet,²⁷ einem gesellschaftlich privilegierten »way of being a man«, der die Spitzenposition der symbolischen Geschlechterhierarchie konstituiert und auf diesem Wege den Erhalt patriarchaler Machtstrukturen legitimiert.²⁸ Ebenso arbeiten, so argumentiert Brown an anderer Stelle, auch nicht-weiße, nicht-männliche Superheld:innen regelmäßig am Erhalt des hegemonialen Status des männlich-weißen Superhelden mit.²⁹ Dieser Repräsentationslogik könnten sich selbst Genre-Parodien nicht entziehen, solange sie sich an die stilistischen Konventionen des Genres hielten.³⁰ Yann Roblou hält diesem Argument, das auf ein Verständnis von Superhelden als Artikulation eines Bedürfnisses der Remaskulinisierung der USA nach den Anschlägen des 11. September 2001 hinausläuft,³¹ bereits 2012, dem Erscheinungsjahr des ersten AVENGERS-Films, entgegen, dass das von den Anschlägen verursachte kulturelle Trauma nicht nur die Idee einer gesicherten Nation, sondern auch das Konzept hegemonialer Männlichkeit als fundamentalem nationalem Mythos in entscheidender Weise kompromittiert hat. Wenn auch Superhelden seit ihren ersten Auftritten in Comics »hyperbolically masculine«³² in Erscheinung getreten seien, sind sie dennoch nicht zuletzt aufgrund ihrer fantastischen Fähigkeiten auch als

26 In den gegenwärtigen Superhelden-Franchisen in Film und TV sind trans Identitäten ohne Repräsentation, was im Umkehrschluss bedeutet, dass cis Identitäten in diesen als unhinterfragter, unsichtbarer Standard ebenso naturalisiert sind wie die im weiteren Verlauf diskutierte Konfiguration »weiß, männlich, heterosexuell« als Standardausstattung des Superhelden. Wenn im weiteren Verlauf von »männlich« bzw. »weiblich« die Rede ist, bezieht sich dies auf männlich respektive weiblich gelesene Körper und die kulturell an diese herangetragenen Zuschreibungen. Vor dem Hintergrund des hier diskutierten Standards des Superhelden als »weiß, cis, männlich, heterosexuell« und der Frage nach der medialen Konstruktion von binären Geschlechtsentwürfen im Superheldenfilmgenre benutze ich die Begriffe »männlich«/»Männlichkeit«/»Männer« zur Bezeichnung dieser spezifischen Konfiguration. In einigen Fällen benutze ich »cisheteromännlich«/»Cisheteromännlichkeit«, um die Überlagerung sozialer/kultureller Konstruktion und spezifischer körperlicher Materialität genauer adressieren zu können. Ich treffe diese Begriffsunterscheidung in dem Versuch, spezifische mediale Konstruktionen von »Männlichkeit« analysieren zu können, ohne die diesen inhärenten Binarismen unreflektiert zu reproduzieren. Vielen Dank an Noah Simon für hilfreiche Hinweise.

27 Vgl. Jeffrey A. Brown, *The Modern Superhero in Film and Television*. New York: Routledge 2017, S. 41.

28 Raewyn [als R.W.] Connell, James W. Messerschmidt, *Hegemonic Masculinity: Rethinking the Concept*, in: *Gender & Society* Vol. 19, No. 6 (December 2005), S. 829–859, hier S. 832.

29 Vgl. Brown, *Panthers, Hulks and Ironhearts*, S. 31–46.

30 Vgl. Brown, *Superhero Film Parody*.

31 Vgl. Brown, *Modern Superhero*, S. 63–90.

32 Yann Roblou, *Complex Masculinities: The Superhero in Modern American Movies*, in: *Culture, Society & Masculinities*. 4, 1, 2012, S. 76–91, hier S. 77.

»freaks«³³ wahrnehmbar. Superhelden sähen zwar aus wie Männer, doch »their super attributes forbid them to fully realize their capacity to be men«.³⁴ Roblou endet auf der Frage, ob die fiktionale Figur des Superhelden in paradoxer Weise »»real masculinity« konstituiere,

at a time when the culturally constructed phenomenon of gender roles is, once again, questioned, challenged and debated, or do the superheroes manifest a marginalized masculinity? A possible answer lies in the argument that, since they have become a cornerstone of popular culture, it is a necessity for each generation to redefine the superhero according to its needs, not unlike masculinity [...].³⁵

Ohne den imaginären Dialog zwischen Brown und Roblou vertiefen zu wollen, wird in der Widersprüchlichkeit der Aussagen deutlich, dass sich *der Superheld* bezüglich der von ihm aufgeworfenen Fragen über Männlichkeit nicht ohne Weiteres essenzialisieren lässt, auch wenn zahlreiche auffällige Gemeinsamkeiten entlang der als gängig verstandenen Genrekonventionen geradezu dazu einladen. Deutlicher wird hier, dass sich entlang der fiktionalen Figur des Superhelden in Film und Fernsehen ein komplexes, mitunter dialektisches Spannungsfeld aufbaut, innerhalb dessen ihre Betrachtung perspektivabhängig zu widersprüchlichen Schlüssen führen kann. In diesem Spannungsfeld repräsentiert *der Superheld* die aktuelle Konfiguration hegemonialer Männlichkeit ebenso, wie er in seiner *Otherness* als marginalisierte Männlichkeit auf die Krise dieses Konzepts selbst hinweist, das als nationaler Mythos über keine Tragfähigkeit mehr verfügt.

Zehn Jahre nach dem Erscheinen von Roblous Aufsatz ist die politische Situation in den USA eine andere. In seiner vierjährigen Amtszeit hat der von zahlreichen politischen Kommentator:innen als Kleptokrat, Oligarch, Rassist und mitunter auch als Faschist bezeichnete 45. US-amerikanische Präsident Donald J. Trump in den Vereinigten Staaten zahlreiche progressive Politiken der vorangegangenen Obama-Administration, teilweise per Dekret, rückgängig gemacht und die Freiheiten verschiedener Bevölkerungsgruppen massiv eingeschränkt.³⁶ Gleichzeitig formieren sich in dieser Zeit so viele soziale Protestbewegungen wie seit den 1960er Jahren nicht mehr, die aus verschiedenen Richtungen kommend Rassismus, Sexismus, Homophobie, Transphobie und weitere Diskriminierungsformen als gesellschaftliche Probleme anklagen, die nicht auf individueller Ebene operieren, sondern institutionell verankert sind. Die Wahl des Demokraten Joe Biden zu Trumps Amtsnachfolger entschärft die angespannte Situation nur unwesentlich, bevor die USA mit massiven Einschränkungen reproduktiver Rechte und einem massiven Roll-out unverhohlenen transfeindlicher Gesetzgebungen in eine Phase eintreten, in der die gesellschaftlichen Kämpfe um *the culturally constructed phenomenon of gender roles* eine neue Intensität erreichen.

33 Ebd., S. 81.

34 Ebd.

35 Ebd., S. 89.

36 Vgl. Dylan Matthews, Is Trump a fascist? 8 experts weigh in, in: *Vox*, 23. Oktober 2020, vox.com; Nick Cohen, If Trump looks like a fascist and acts like a fascist, then maybe he is one, in: *The Guardian*, 16. Januar 2021, theguardian.com.

Zwei Begriffe werden im hier entstehenden Diskurs um die Forderung nach sozialer Gerechtigkeit zentral: *white supremacy* und Patriarchat. Unter *white supremacy* versteht die Critical Race Theory die rassistische soziale, politische und kulturelle Konstruktion weißer Menschen gegenüber Schwarzen bzw. People of Color als überlegen und von daher dazu legitimiert, dominante gesellschaftliche Positionen zu besetzen.³⁷ »Whiteness«, ein aus der Kolonialgesetzgebung des späten 17. Jahrhunderts stammendes Konzept der *Unmarkiertheit*, »at various times signifies and is deployed as identity, status, and property, sometimes singularly, sometimes in tandem«.³⁸ Das Konzept Patriarchat, wörtlich *väterliche Herrschaft*, ist über seine Funktion als »an essential tool in the analysis of gender«³⁹ hinaus zu einer Art Mantelbegriff geworden, der jegliche Art institutionalisierter männlicher Dominanz in der sozialen Ordnung denotiert. Ute Gerhard versteht darunter »die Bezeichnung für ein Gesellschaftssystem, in dem Frauen von Männern bzw. Vätern unterdrückt, kontrolliert und repräsentiert werden«.⁴⁰

Die hegemoniale Qualität patriarchaler Ideologie und ihrer repressiven Ordnung, so argumentiert Kate Manne, ist dabei von der legitimierenden Funktion des Sexismus ebenso abhängig wie von ihrer Durchsetzung durch Misogynie.⁴¹ An der Intersektion von *white supremacy* und Patriarchat ist die soziale Konstruktion des *weißen Mannes* (präziser: des *weißen*, heterosexuellen cis Mannes – die Liste der als »unmarkiert« zu lesenden Zuschreibungen ließe sich fortsetzen) lokalisiert, die beide repressiven Ideologien gleichermaßen repräsentiert und hieraus auf Kosten marginalisierter Gruppen Privilegien zieht. In dem hieraus entstehenden Diskurs werden *Alte weiße Männer*, so beispielsweise der programmatische Titel eines 2019 erschienenen Buchs,⁴² der Unsichtbarkeit und Unmarkiertheit des normativen Standards entrissen und problematisiert. Das Problem mit diesen »alten *weißen Männern*« sei, so fasst es Autorin Sophie Passmann zusammen, dass sie über Macht verfügen und diese um keinen Preis verlieren wollen. Die von den unterschiedlichen Protestbewegungen geforderte Entmachtung der »alten *weißen Männer*« wird aus deren Perspektive als Bedrohung empfunden, die es aktiv aufzuhalten gilt. Trumps reaktionäre, rassistische, misogynen, LGBTQIA+-feindliche Politiken während seiner Amtszeit können als ein sehr plakativer Ausdruck dieses reaktionären *Backlash* verstanden werden, mit dem sich ein »alter *weißer Mann*« gegen den drohenden Machtverlust zur Wehr setzt und von wütenden *weißen Männern* komplizenhafte Unterstützung erfährt.⁴³

37 Vgl. David Gillborn, Rethinking White Supremacy: Who Counts in »White World«, in: *Ethnicities*, Volume 6, Issue 3, September 2006, S. 318–340.

38 Robin Diangelo, *White Fragility. Why it's so hard for white people to talk about racism*, Boston: Beacon Press 2018, S. 41.

39 Sylvia Walby, Theorising Patriarchy, in: *Sociology*, Vol. 23, No. 2, Mai 1989, S. 213–234, hier S. 213.

40 Ute Gerhard, Patriarchat – Patriarchalismus: Kampfparole und analytisches Konzept, in: Beate Kortendiek, Birgit Riegraf, Katja Sabisch (Hg.), *Handbuch Interdisziplinäre Geschlechterforschung. Geschlecht und Gesellschaft*, Wiesbaden: Springer VS 2017, S. 1–10, hier S. 2.

41 Vgl. Kate Manne, *Down Girl. The Logic of Misogyny*, New York: Oxford University Press 2017, S. 20.

42 Vgl. Sophie Passmann, *Alte weiße Männer: Ein Schlichtungsversuch*, Köln: Kiepenheuer & Witsch 2019.

43 Vgl. Thomas Geisterkamp, Wütende weiße Männer, in: *Gunda Werner Institut. Feminismus und Geschlechterdemokratie*, 24. März 2017, gwi-boell.de.

Im Spannungsfeld der Forderung nach sozialer Gerechtigkeit und der oppositionären reaktionären Kräfte sind auch die Superheld:innen Marvels, so Brown, in einen »civil war that has increasingly split Americans along political and ideological lines in the twenty-first century«⁴⁴ verwickelt worden. So erzielte *BLACK PANTHER*, der erste MCU-Film mit einem Schwarzen Superhelden in der Titelrolle, Kassenrekorde und wurde nahezu widerspruchslös als kulturelles Phänomen zelebriert, das neue Möglichkeitsräume für Schwarze Repräsentation auf der Leinwand geöffnet hat.⁴⁵ Gleichzeitig wurde der Film Zielscheibe eines von der Alternativen bzw. Neuen Rechten in sozialen Medien organisierten Review Bombings.⁴⁶ Diese verfolgen nicht nur das (häufig scheiternde) Ziel, den von »toxic fan practices«⁴⁷ dieser Art betroffenen Filmen (ebenso wie andere Unterhaltungsmedien) durch eine Überflutung mit negativen Nutzer:innenkritiken auf dem Weg der Beeinflussung eines kritischen Konsens in letzter Konsequenz finanziell zu schaden. Wie Anastasia Salter und Bridget Blogett,⁴⁸ vor allem aber Simon Strick in seiner aufschlussreichen Untersuchung der Affektpolitiken des reflexiven Faschismus,⁴⁹ überzeugend darlegen, geht es hierbei in erster Linie darum, rechte Perspektiven in den kulturellen Diskurs einzuschleusen und auf diesem Umweg zu politischer Teilhabe zu gelangen.

Ohne die von Roblou in Aussicht gestellte Redefinition *des Superhelden*⁵⁰ an die erfüllte Bedingung eines Generationswechsels binden zu wollen, wird anhand der Aufstellung der vierten Phase des MCU ersichtlich, dass diese Redefinition in vollem Gange ist.

44 Brown, *Panthers, Hulks and Ironhearts*, S. 1.

45 Zur Rezeption des Films vgl. Terence McSweeney, *Black Panther. Interrogating a cultural phenomenon*, Jackson: University Press of Mississippi 2021; zum *cinematic populism* und den Politiken der Ambivalenz von *Black Panther*, vgl. Felix Brinker, *Superhero Blockbusters. Seriality and Politics*, Edinburgh: Edinburgh University Press 2022, S. 169–176.

46 »Review bombing is a mass action where a large group of people will leave negative user reviews for a game, usually on either its Metacritic or Steam page. Often these review bombs are completely unrelated to the game's content and are politically motivated or a response to a developer/publisher statement or action. Sometimes games will be review bombed before release, proving that these actions often have very little to do with the game itself and act [...] as a form of protest«. Bryn Gelbert, A History of Review Bombing, in: *Gamerant*, 6. November 2019, gamerant.com.

47 William Proctor, Bridget Kies, Editors' Introduction: On toxic fan practices and the new culture wars, in: *Participations. Journal of Audience and Participation Studies*, Volume 15, Issue 1, May 2018.

48 Anastasia Salter, Bridget Blogett, *Toxic Geek Masculinity in Media: Sexism, Trolling, and Identity Policing*, New York: Palgrave Macmillan, 2017.

49 Simon Strick, *Rechte Gefühle. Affekte und Strategien des digitalen Faschismus*. Bielefeld: transcript 2021.

50 Im weiteren Verlauf dient der Begriff *Superheld* bzw. *Superhelden* ausschließlich der Bezeichnung männlich konstruierter bzw. gelesener superheroischer Charaktere und ist in diesem Sinne nicht als generisches Maskulinum zu verstehen. Eher umgekehrt benutze ich den Begriff *Superheld* zur sprachlichen Markierung einer der Identitätskonfigurationen, die im Begriff *Superheld:innen* enthalten sind. Bis zu einer abschließenden Klärung seiner tiefergreifenden Implikationen im letzten Kapitel benutze ich den Begriff *Superheld:innenfilm* bzw. *Superheld:innengenre* als inklusiven Sammelbegriff für die verschiedenen Bezeichnungen, unter denen das Genre bei Brown (»Live-Action Superheroes«), Brinker (»Superhero Blockbusters«) oder Coogan (»Superhero/Superheroine«) diskutiert wird.

Diese Redefinition geschieht nicht in einem kulturellen Vakuum, sondern korreliert mit politischen ebenso wie gesellschaftlichen Prozessen. Die kulturelle Dominanz des *Superhero Blockbuster* im 21. Jahrhundert, so Felix Brinker, drückt sich nicht nur in Ticketverkaufszahlen aus, sondern auch »in the wealth of cultural activity that clusters around new releases«. ⁵¹ Dazu gehört neben verschiedenen Anschlusskonsumaktivitäten vor allem die gesteigerte Diskursproduktion. Der populäre Diskurs über *Superhero Blockbusters* »fills the gaps between releases with a constant coverage of production news, speculation about upcoming films, and the celebration or critical dissection of earlier ones«, ⁵² ist darüber hinaus jedoch auch regelmäßig politisiert. Wie bereits weiter oben erwähnt, sind die Filme des *Marvel Cinematic Universe* wiederholt in den Fokus einer Kritik geraten, die ihre Privilegierung von *Whiteness*, ihren Sexismus, aber auch die tendenzielle Queerfeindlichkeit des wiederholten Queerbaitings im lange Zeit strikt heteronormativen MCU problematisiert. ⁵³ Diese kritischen Auseinandersetzungen enden regelmäßig auf der Forderung nach mehr Diversität und inklusiverer Repräsentation im MCU: »Marvel has to do better«. ⁵⁴

Die gegenwärtig zu beobachtende Diversifizierung des MCU-Portfolios ist in diesem Sinne weniger als kreativer Vorstoß zu verstehen, als sie auf ein konkret artikuliertes Begehren reagiert. Marvel Studios langjährige Vize-Präsidentin Victoria Alonso hat nie ein Geheimnis daraus gemacht, dass es sich hierbei aus Sicht des Studios nicht nur um ein soziokulturelles Projekt, sondern eine schlichte Frage des Geldes handele. Den Forderungen nach mehr Diversität in weltweit spielenden Entertainmentfranchisen nicht nachzukommen, sei gleichbedeutend mit »leaving money on the table«. ⁵⁵

Die Art und Weise, in der das populäre Genre des *Superhero Blockbuster*, hier exemplarisch das *Marvel Cinematic Universe*, kulturelle Verschiebungen registriert und sichtbar macht, erinnern an Rüdiger Suchslands Metapher des Kinos als »Seismograph im Spiel der Bilder« im Zusammenhang mit seiner Kracauer-Lektüre. In seiner psychologischen Geschichte des Weimarer Kinos der 1920er Jahre, *Von Caligari zu Hitler*, ⁵⁶ fragt der Filmhistoriker und -theoretiker Siegfried Kracauer, inwieweit der deutsche Film aus der Zeit zwischen den Weltkriegen auf der Leinwand bereits ankündigt, »was keine zehn Jahre später im Nationalsozialismus Realität wurde«. ⁵⁷ Kracauer »ging davon aus, dass Filme – als das modernste Medium und als Produkt eines Teams, das sich an eine potentiell breite Publikumsmasse richtet – besser als andere Künste [als] ein Seismograph für das

51 Brinker, *Superhero Blockbusters*, S. 1.

52 Ebd.

53 Vgl. Srishti Berry, *Marvel's Captain America: A True Masterclass In Queerbaiting*, in: *gaysi*, 26. Mai 2021, gaysifamily.com.

54 KC Moore, *Super Sexist*.

55 Victoria Alonso, zit. nach Nancy Tartaglione, *Marvel's Victoria Alonso Debuts ›What If...?‹ Clip, Talks Studio's Animation Push, Inclusion & Diversity – Annecy*, in: *Deadline Hollywood*, 14. Juni 2021, deadline.com.

56 Siegfried Kracauer, *Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 3. Auflage 1995.

57 Claudio Rizello, *Von Caligari zu Hitler*, in: *Unauf*, 25. Juni 2015, unauf.de.

Unbewusste des gesellschaftlich Ganzen dienen können«. ⁵⁸ In seinen Filmessays ⁵⁹ bündelt Rüdiger Suchsland Kracaurs Thesen in der Leitfrage: *Was weiß das Kino, was wir nicht wissen?* ⁶⁰ Diese Frage sei immer auch relevant für das aktuelle Kino:

Wir hätten Gefahren erkennen können, wenn wir uns bereits vor zehn Jahren gefragt hätten, warum auf einmal so viele Unternehmerfiguren im US-Kino die Macht ergreifen und mal als amoralische Hasardeure wie in »Wall Street« und »The Game«, mal als Schurken wie in »The Dark Knight« und mal als Superhelden wie »Iron Man« die Welt zum Spielball machen. Mit Kracauer könnten wir ein Buch schreiben: »Von Joker zu Trump«. ⁶¹

Suchslands von Kracauer abgeleitete Frage ist nicht die Leitfrage der folgenden Analyse, kann möglicherweise jedoch als ihr moralisches Rückgrat bezeichnet werden. Mindestens lauert sie im Hintergrund, um in geeigneten Momenten herbeizitiert zu werden. Wie sich insbesondere in der Betrachtung von *IRON MAN 2* (2010, John Favreau) zeigen wird, liegt Suchsland mit seinem Zusammendenken des ersten MCU-Superhelden und der Wahl von Donald Trump zum US-Präsidenten nicht falsch. Die Frage nach dem uns verborgenen Wissen des Kinos formuliert in diesem Sinne kein primäres Erkenntnisinteresse meiner Arbeit, bildet aber dennoch den Rahmen, in dem ich mich entlang der Frage »Was war der Superheld?« im weitesten Sinne mit dem populären Filmgenre des *Superhero Blockbuster* im Übergang vom *Superheldenfilm* zum *Superheld:innenfilm* auseinandersetze. Lokalisiert an der Intersektion von Superheld und Männlichkeit möchte ich am konkreten Beispiel von Tony Stark alias Iron Man nachvollziehen, welche Tendenzen einer Redefinition von superheroischer Männlichkeit sich anhand dieser über den Verlauf von elf Jahren in zehn Filmen erscheinenden Figur ausmachen lassen. Anders als essentialistische oder generalisierende Definitionsversuche des männlichen Superhelden bzw. des männlich zentrierten Superheldengenres es nahelegen, lässt sich die Figur mit der Tagline »Genius, Billionaire, Playboy, Philanthropist« nicht auf *einen* als stabil zu verstehenden Männlichkeitsentwurf herunterbrechen, den sie kontinuierlich repräsentiert bzw. bruchlos aufführt. Stattdessen ist sie Dreh- und Angelpunkt eines sich über den Verlauf der 23-teiligen *Infinity Saga* aktualisierenden Männlichkeitsdiskurses. Der von *IRON MAN* (2008, Jon Favreau) bis zum Leinwandtod der Figur in *AVENGERS: ENDGAME* (2019) über verschiedene Binnenserien des MCU ⁶² hinweg entwickelte Character Arc Tony Starks baut die Figur in einer Weise auf, die es Kommentator:innen wie Brown

58 Rüdiger Suchsland, Was weiss das Kino, was wir nicht wissen?, in: *Lok*, o.J., lokremise.ch.

59 Caligari – Wie der Horror ins Kino kam (2014, Rüdiger Suchsland), *VON CALIGARI ZU HITLER: DAS DEUTSCHE KINO IM ZEITALTER DER MASSEN* (2014, Rüdiger Suchsland).

60 Rüdiger Suchsland, Was weiss das Kino.

61 Ebd.

62 Das *Marvel Cinematic Universe* kann als transmediale Serie von Serien verstanden werden, die sich in das übergeordnete Narrativ (Hyperserie) und die diesem zuarbeitenden Serien zusammengehöriger Franchise-Sequels (Binnenserien) unterteilt. In dieser Konstellation gehört es zu den Standardkonventionen, dass Charaktere die narrativen Grenzen ihrer eigenen Binnenserie überschreiten. Vgl. Peter Vignold, *Das Marvel Cinematic Universe. Anatomie einer Hyperserie*. Marburg: Schüren 2017; Ergänzungen in ders., »You can't save the world alone«. Zum zeitgenössischen Comicfilm in Serie, in: *Closure. Kieler e-Journal für Comicforschung* #5, November 2018.

allzu leicht macht, sie als Repräsentation hegemonialer Männlichkeit im filmischen Diskurs des Genres zu deuten. Mit seinem Leinwandtod, so werde ich argumentieren, wird in der Geschlechterordnung des MCU jedoch nicht nur eine erneute Neuaushandlung der dominanten Position hegemonialer Männlichkeit fällig. Vielmehr steht hier die Legitimation des Konzepts hegemonialer Männlichkeit an sich zur Disposition: In der mit Phase 4 realisierten *post-patriarchalen Utopie* des *Marvel Cinematic Universe* ist hierfür kein Platz mehr vorgesehen. Vor dem Hintergrund von Diversität als dem Geschäftsmodell hinter der Redefinition des Superhelden als Superheld:in beginnt die unwahrscheinliche Frage »Was war der Superheldenfilm?« also auf überraschende Weise Kontur anzunehmen. Sie wird sehr konkret, bezieht man sie auf Tony Stark/Iron Man, mit dessen Filmdebüt im Jahr 2008 das *Marvel Cinematic Universe* seinen Anfang nimmt. Der von Robert Downey Jr. in zehn Filmen dargestellte Erbe eines milliardenschweren Rüstungstechnologiekonzerns und Entwickler einer waffenfähigen, fliegenden Rüstung, die ihn zu einer »Ein-Mann-NATO«⁶³ macht, ist der zentrale Protagonist der *Infinity Saga*.⁶⁴

Marvel Studios erste eigene Filmproduktion IRON MAN, die am 14. April 2008 in Sydney ihre Premiere feierte und zwei Wochen später in den US-Verleih ging, gilt heute neben SUPERMAN – THE MOVIE (1978, Richard Donner) als einer der Meilensteine des Genres, sowohl in seiner Funktion als narrativer Startpunkt einer bis heute laufenden transmedialen, multilinearen Seriennarration im Kino, Fernsehen und später auch Streamingdiensten, als auch als von aufwändigen Spezialeffekten getragenes audiovisuelles Spektakel, das die im Zuge der Bewerbung von SUPERMAN Ende der 1970er Jahre deklarierte Versprechung »You will believe a man can fly« auf den neusten Stand der Technik bringt. Der Film spielte weltweit 585,5 Millionen US-Dollar ein und beförderte den zu diesem Zeitpunkt aufgrund andauernder Suchtprobleme von Hollywood-Studios größtenteils gemiedenen Schauspieler Robert Downey Jr. zurück ins Rampenlicht. In den folgenden Jahren kehrte er neun Mal in die Rolle zurück,⁶⁵ erhielt dafür Gagen in zweistelliger Millionenhöhe und war für einige Jahre der bestbezahlte Schauspieler in Hollywood.⁶⁶ Für Regisseur Jon Favreau, bis dahin in Fachkreisen als Nebendarsteller, Produzent und Drehbuchautor, aber auch als Regisseur des Indie-Hit MADE (2001) oder

63 Julia Bähr, Der Superheldenfilm fürs postfaktische Zeitalter, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 6. Juli 2019, faz.net.

64 Es spricht narrativ einiges dafür, Stark als zentrale Figur des MCU zu verstehen. Deutlicher wird die Bedeutung der Figur jedoch in ihrer Privilegierung in den Produktionsdiskursen: den Umschlag des ersten Bandes der *Story of Marvel Studios* zielt die Iron Man-Rüstung, Schauspieler Downey Jr. verfasste ein Nachwort am Ende des zweiten Bandes. Vgl. Tara Bennett, Paul Terry, *The Story of Marvel Studios: The making of the Marvel Cinematic Universe*, New York: Abrams 2021, hier Bd. 2, S. 249–250.

65 IRON MAN, IRON MAN 2, IRON MAN 3 (2013, Shane Black), MARVEL'S THE AVENGERS (2012, Joss Whedon), AVENGERS: AGE OF ULTRON (2015, Joss Whedon), AVENGERS: INFINITY WAR (2018, Joe Russo, Anthony Russo), AVENGERS: ENDGAME (2019, Joe Russo, Anthony Russo) und SPIDER-MAN: HOMECOMING (2017, Jon Watts). Dazu kommt ein kurzer Cameo-Auftritt in THE INCREDIBLE HULK (2008, Louis Leterrier). SPIDER-MAN: FAR FROM HOME (2019, Jon Watts) dreht sich um die Frage, wer nach dem Tod von Tony Stark in AVENGERS: ENDGAME dessen legitime Nachfolge als Beschützer der Welt antreten könne, womit die Figur trotz ihrer Abwesenheit eine zentrale Präsenz erhält.

66 Für seinen dritten Auftritt in der Rolle in THE AVENGERS betrug seine Gage bereits 50 Millionen US-Dollar, drei Jahre später erhielt er 80 Millionen Dollar für AVENGERS: AGE OF ULTRON. Sein ver-

familienfreundlicher Filme wie der Weihnachtskomödie *ELF* (2003) bekannt, bedeutete der Film den ersten Schritt zu einer Karriere als Regisseur und Produzent prestigeträchtiger Technik-Showcases der Walt Disney Studios, wie der im *STAR WARS*-Universum angesiedelten Serie *THE MANDALORIAN* (2019–, Disney+) oder der aufwändig produzierten Live Action-Remakes von *THE JUNGLE BOOK* (2016) und *THE LION KING* (2019). Kevin Feige, der um die Jahrtausendwende als Assistent von Marvel-Vizepräsident Ike Perlmutter an Filmsets hauptsächlich in (unverbindlich) beratender Funktion anwesend war, steigt einige Jahre nach der Akquise durch die Walt Disney Corporation zum Präsident von Marvel Studios und hauptverantwortlichem Produzent aller bisherigen MCU-Filme auf.⁶⁷ Zu Beginn der 2020er Jahre gilt er als »unquestionably the most successful modern producer at the worldwide box office«,⁶⁸ dessen Filme mehr Tickets verkauft haben als die lukrativen Franchisen von Kathleen Kennedy (*JURASSIC PARK/JURASSIC WORLD*, seit 2015 *STAR WARS*), David Heyman (*HARRY POTTER*), Jerry Bruckheimer (*PIRATES OF THE CARIBBEAN*, *BAD BOYS*) und Neal H. Moritz (*FAST & FURIOUS*).

IRON MAN ist die Geschichte des Ingenieurs und Rüstungsunternehmers Anthony Edward ›Tony‹ Stark, der nach einer Waffendemonstration in Afghanistan von einem Bombensplitter getroffen wird und in Gefangenschaft gerät. Gemeinsam mit dem entführten Physiker Yinsen (Shaun Toub) konstruiert er eine bewaffnete Rüstung, mit der ihm die Flucht gelingt. Zurück in Kalifornien entwickelt er weitere flugfähige, besser bewaffnete Rüstungen, mit denen er als »person of mass destruction«⁶⁹ sowohl das Interesse des Militärs als auch der Konkurrenz auf sich zieht. So kommt es im dritten Akt zu einer Konfrontation zwischen Stark und seinem Geschäftspartner und Ersatzvater Obadiah Stane (Jeff Bridges), der Starks Technologie kopiert hat, um ihn aus dem Geschäft zu drängen.

Wie das berühmte Vorbild Bruce Wayne alias Batman von Bob Kane und Bill Finger (ab 1939, DC Comics) verfügt Tony Stark über keine übernatürlichen Fähigkeiten, sondern kann sich aufgrund seiner ökonomisch privilegierten Stellung als alleiniger Erbe des milliardenschweren Rüstungskonzerns seines Vaters Howard sowie seines als überlegend gerahmten Intellekts behaupten. Während Batman, der wie Stark seine maskierten Aktivitäten hinter der Fassade eines hedonistischen Junggesellen verbirgt, seinen Intellekt als ›the world's greatest detective‹ instrumentalisiert, steckt der Rüstungserbe sein Wissen und seinen Verstand in die Erforschung und Konstruktion futuristischer Waffensysteme, erst für die US-Armee, dann für sich selbst. Ursprünglich ist Tony Stark, der 1963 in der Anthologiereihe *Tales of Suspense* debütiert, »very much a product

gleichsweise kurzer Auftritt in *SPIDER-MAN: HOMECOMING* wurde mit 10 Millionen US-Dollar vergütet.

67 Ben Fritz, *The Big Picture. The Fight for the Future of Movies*, Boston, New York: Houghton Mifflin Harcourt 2018, S. 65–67.

68 Ben Pearson, Frequent Superhero Dabbler Ben Affleck Calls Marvel's Kevin Feige the Greatest Producer »Who's Ever Lived«, in: *Slashfilm*, 19. Januar 2021, slashfilm.com.

69 »A Person of Mass Destruction is a character with powers, abilities, or skills capable of causing damage on the level of a Weapon of Mass Destruction.«; Vgl. o.A., Person of Mass Destruction, in: *TVTropes*, o.J., tvtropes.org.

and an icon of the Cold War«,⁷⁰ einer Ära, in der sich die Beziehungen zwischen Wissenschaft, dem Militär und der Regierung der USA radikal ändern⁷¹ und der »Amerikanische Antikommunismus«⁷² ein Ausmaß annimmt, das der Historiker und Politologe Bernd Greiner als »extrem« bezeichnet.⁷³ Die Figur sollte all das repräsentieren, so erinnert sich ihr Schöpfer Stanley Martin Lieber alias Stan Lee in späteren Interviews, was die jugendliche Leser:innenschaft der frühen 1960er Jahre nahezu geschlossen ablehnte: den Vietnamkrieg, das Militär, die Rüstungsindustrie und eine Politik, die das Profitieren am Krieg ermöglicht, kurz das, was der 34. US-Präsident Dwight D. Eisenhower in seiner Abschiedsrede am 17. Januar 1961 als den *military-industrial complex* bezeichnet hat.⁷⁴

Zahlreiche Kommentator:innen haben immer wieder auf die politische Dimension der Marvel-Mythologie hingewiesen, die Genres der Fantastik wie die Science Fiction, Fantasy und gelegentlich auch den Horror integriert, mit derselben Regelmäßigkeit jedoch immer wieder auch auf realweltliche politische Ereignisse und Diskurse Bezug nimmt und diese in fiktionalisierter Form in ihre Narrationen einspeist.⁷⁵ So entwirft beispielsweise Jason Dittmer ausgehend von Captain America, der auf der sehr prominent gewordenen Titelseite von *Captain America Comics* #1 aus dem Dezember 1940 Adolf Hitler einen Kinnhaken verpasst, die Definition des nationalistischen Superhelden, den er vom prosozialen Superhelden, er nennt hier als Beispiel Superman, abgrenzt:

It is, admittedly, a thin line that separates Captain America from Superman: the latter fights for »truth, justice, and the American way« and has his origins in an American immigrant narrative. Still, Superman is generally a prosocial hero, fighting for the American people (among others) rather than for America as an abstract idea. Captain America, on the other hand, was written as a super-soldier created by the U.S. government and later sees himself as the living embodiment of the American Dream (rather than a tool of the state). When you add in the star-spangled uniform and the name, the comparison is not even close anymore.⁷⁶

70 Terence McSweeney, *Avengers Assemble! Critical Perspectives on the Marvel Cinematic Universe*, London/New York: Wallflower 2018, S. 42.

71 Robert Genter, »With Great Power Comes Great Responsibility«: Cold War Culture and the Birth of Marvel Comics, in: *The Journal of Popular Culture*, Volume 40, Issue 6, December 2007, S. 953–978, hier S. 967.

72 Bernd Greiner, Antikommunismus, Angst und Kalter Krieg. Versuch einer erneuten Annäherung – Essay, in: *bpb – Bundeszentrale für politische Bildung*, 12.12.2011, bpb.de.

73 Ebd.

74 Vgl. z.B. das Interview im Zusatzmaterial der 2-Blu-ray-Edition von *IRON MAN* (2008, Paramount); ebenso Christian Endres, »Der Einstand des Eisenmannes«, in: *Iron Man. Genie in Rüstung. Die Iron Man-Anthologie*, Stuttgart: Panini 2019, S. 6.

75 Vgl. Bradford Wright, *Comic Book Nation: The Transformation of Youth Culture in America*. Baltimore: Johns Hopkins University Press 2003; Robert G. Weiner (Hg.), *Captain America and the struggle of the superhero: Critical Essays*. Jefferson: McFarland 2009; Jason Dittmer, *Captain America and the Nationalist Superhero: Metaphors, Narratives, and Geopolitics*, Philadelphia: Temple University Press 2013; McSweeney, *Avengers Assemble!*.

76 Dittmer, *Captain America*, S. 7.

Dittmer bezieht sich hier auf die (überwiegend männlichen) Superheld:innen, die sich durch ihren Namen (z.B. Captain America, Captain Britain, Union Jack), ihr Kostüm und/oder ihre Mission explizit als »representative and defender of a specific nation-state«⁷⁷ identifizieren. Der nationalistische Superheld wird somit zu einer Verkörperung des Nationalstaats (*nation-state*), sein Körper selbst produziert den Staat als »a ›hard‹ masculine shell protecting the ›soft‹ feminine nation«.⁷⁸ Ist der Superheld bzw. die Superheld:in weder in Comic oder Film, noch in anderen Medien unabhängig von Gender zu denken,⁷⁹ tritt dies in der Vereinigung von Staat und der Nation in der medialen Performativität des maskulin-muskulösen Körpers des nationalistischen Superhelden besonders sichtbar zu Tage.

Obwohl der *multi-hyphenate* Tony Stark vor diesem Hintergrund viel deutlicher in die Kategorie des prosozialen Superhelden fällt, dessen Mission sich in seinem mehrfach geäußerten Wunsch nach ›Weltfrieden‹ (in seinen Worten: »peace in our time«) artikuliert,⁸⁰ machen Bradford Wright und später Terence McSweeney überzeugende Argumente dafür, Iron Man als »the most political of Marvel's superheroes«⁸¹ zu verstehen. Darüber hinaus wurde Tony Stark/Iron Man sehr unterschiedlich interpretiert. Mit seiner von einem Miniaturreaktor betriebenen Rüstung erinnert er Evdokia Stefanopoulou ebenso wie Dan Hassler-Forest an »the cyborg as described by Donna Haraway«.⁸² Jan Grue sieht die Figur aufgrund ihrer Origin Story in ein *mind-over-matter*-Narrativ eingebunden, innerhalb dessen Tony Starks Iron Man-Rüstung viel mehr als Prothese zu verstehen ist. Nachdem Stark bei einer Explosion fast ums Leben kommt und fortan auf Technologie angewiesen ist, um die in seinem Brustkorb befindlichen Bombensplitter an dem Eindringen in sein Herz zu hindern, ist es seinem überragenden Intellekt zu verdanken, dass er – vergleichbar mit einer siegreichen Paralympionik:in – das körperliche Handicap in kürzester Zeit zu überwinden lernt: »[...] the brain which has mastered the secrets of science is also capable of mastering its new body«. Tony Stark, so Grue, ist in diesem Sinne als *ablenationalist supercrip* zu verstehen.⁸³ *Supercrips* seien für die repressi-

77 Ebd.

78 Ebd., S. 25.

79 Sina, *Comic. Film. Gender*, S. 16.

80 Aus einer Perspektive betrachtet, wie von Dan Hassler-Forest angelegt, sind sowohl Captain America als auch Iron Man als »Capitalist Superheroes« aufzufassen, die sowohl Bewahrer als auch Produkte einer kapitalistischen Kultur sind; vgl. Dan Hassler-Forest, *Capitalist Superheroes: Caped Crusaders in the Neoliberal Age*, Alresford: Zero Books.

81 Wright, *Comic Book Nation*, S. 222.

82 Evdokia Stefanopoulou, Iron Man as Cyborg: Between Masculinities, in: *Gender Forum. An Internet Journal for Gender Studies*, Issue 62 (2017), S. 21–38, hier S. 21; Dan Hassler-Forest, Of Iron Men and Green Monsters: Superheroes and Posthumanism, in: Michael Hauskeller, Thomas D. Philbeck and Curtis D. Carbonell (Hg.), *The Palgrave Handbook of Posthumanism in Film and Television*, Hampshire/New York: Palgrave Macmillan 2015, S. 66–76.

83 Jan Grue, Ablenationalists Assemble: On Disability in the Marvel Cinematic Universe, in: *Journal of Literary & Cultural Disability Studies*, Volume 15, Issue 1 (2021), S. 1–17, hier S. 5. Grue weist deutlich darauf hin, dass die Verflechtung von Ablenationalism und Superheld:innen nicht als diesen Narrativen intrinsisch zu verstehen ist, sondern es sich hierbei um ein »peculiarly contemporary feature of the MCU« (S. 12), also der filmischen Remedialisierung des Marvel Comic Universums, handelt. Dennoch lässt sich anhand der im Comic geschilderten Genese Iron Mans sehr deutlich

ve Ideologie des Ablenationalismus zentral »because of their ability to succeed through supreme individual effort«, welcher es ihnen erlaube, die Limitierungen einer individualisierten Beeinträchtigung hinter sich zu lassen,⁸⁴

not only because they are disabled, but because their most significant struggles are about achieving and protecting normality at all costs. It is by doing so that they become productive, valued members of society. [...] The best one can aspire to is to be able-disabled; to be an exemplar.⁸⁵

In meiner Analyse von IRON MAN und IRON MAN 2 im ersten Teil dieser Arbeit möchte ich einen im Gegensatz zu diesen an Repräsentation interessierten Untersuchungen einen Zugriff auf die Figur vorschlagen, der Fragen der Ästhetik in den Vordergrund rückt. Hier geht es mir nicht darum, anhand einer Figur zu einer essenziellen Definition von Männlichkeit oder männlichen Superhelden zu gelangen, um diese als repräsentativ für das gesamte Genre zu positionieren. Stattdessen werde ich mit einem engeföhrten Blick auf eine Figur und zwei Filme die verschiedenen Ebenen filmischen Ausdrucks identifizieren, die an der medialen Konstruktion und Artikulation von *Männlichkeit* beteiligt sind. In diesem Sinne geht es nicht darum, die Frage »Was für ein Mann ist Tony Stark« zu beantworten, sondern zu fragen, wie *die Filme selbst* diese Frage beantworten. Eine Art, auf die IRON MAN und IRON MAN 2 diese Frage immer wieder neu beantworten, ist die intertextuelle Referenz in Form zumeist indirekter Filmzitate, präziser gesagt die zitierende Wiederaufföhrung ästhetischer Strukturen, in die konkrete filmhistorische Männlichkeitsentwürfe eingeschrieben sind. Vor diesem Hintergrund betrachte ich beide Filme durch die Linse der von ihnen aufgerufenen Filme wie z.B. APOCALYPSE NOW (1979, Francis Ford Coppola), THE FOUNTAINHEAD (1949, King Vidor) und besonders CITIZEN KANE (1941, Orson Welles), die für das Verständnis der filmischen Männlichkeitskonstruktion Tony Stark essenziell sind. Bereits in diesem Zusammenhang näherte ich mich ebenfalls der Figur Howard Stark, dem Erfinder und Rüstungsunternehmer, der seinem Sohn den milliardenschweren Konzern Stark Industries vererbt hat. Howard Stark spielt in der bisherigen Beschäftigung mit dem MCU kaum eine bzw. eine nur untergeordnete Rolle, ganz so, wie es Stella Bruzzi in *Bringing Up Daddy* für die Auseinandersetzung mit der filmischen Figur des Vaters im Allgemeinen feststellt.⁸⁶ Eine eindringlichere Beschäftigung wird jedoch demonstrieren, dass die Vater-Sohn-Beziehung zwischen Tony und Howard Stark für das Verständnis des ›Ödipalen Dramas‹ der *Infinity Saga* und des Komplexes der *post-patriarchalen Utopie* des MCU von zentraler Bedeutung ist.

Das ›Ödipale Drama‹ steht im Fokus des zweiten Teils, in dem ich mich den drei zentralen Filmen der dritten Produktionsphase widme: CAPTAIN AMERICA: CIVIL WAR (2016,

demonstrieren, dass die von Grue diskutierten Aspekte der Figur des *supercrip* hier einerseits bereits im Ur-Text angelegt sind, diese andererseits aber auch – bereits der Name *Iron Man* kündigt dies an und löst es ein – an Männlichkeitsdiskurse gebunden sind, die in der Figur Tony Stark eine Artikulierung finden. Ich danke Lydia Schneider-Reuter für den Hinweis auf Grue.

84 Ebd., S. 12.

85 Ebd., S. 13.

86 Stella Bruzzi, *Bringing up Daddy. Fatherhood and Masculinity in Post-War Hollywood*, London: BFI Publishing 2005.

Joe Russo, Anthony Russo), *AVENGERS: INFINITY WAR* (2018, Joe Russo, Anthony Russo) und *AVENGERS: ENDGAME*. Können die insgesamt zwölf Filme der Phasen 1 und 2 als narrative Aufbauarbeit verstanden werden,⁸⁷ lassen diese drei Filme die von den einzelnen Binnenserien entwickelten Handlungsstränge in steigender Intensität kulminieren. *CIVIL WAR* beginnt mit dem Tod von Howard Stark, der in einer Rückblende gezeigt wird, und thematisiert die Umstände seines Todes, deren Klärung gravierende, das gesamte MCU betreffende Konsequenzen nach sich ziehen. Vor diesem Hintergrund schlage ich vor, die drei Filme weniger auf ihre Qualitäten als monumentale Spezialeffektspektakel über superheroische Weltenretter:innen an der Intersektion von Fantasy und Science Fiction hin zu untersuchen, sondern als Aktualisierung des ›Ödipalen Dramas‹ zu lesen, das Stella Bruzzi als die essentielle Struktur des Familienmelodrams der 1950er Jahre identifiziert. In meiner Lektüre dieser drei Filme gehe ich deshalb der Frage nach, wie sich diese über den Weg der Referenzierung dieser klassischen Erzählstruktur und ihrer spezifischen Ausdeutung im US-Kino der 1950er Jahre als kritische Reflexion über Männlichkeit und Vaterschaft verstehen lassen. Aus dieser Perspektive kann deutlich werden, dass *CIVIL WAR* den *Tod des Patriarchen* Howard Stark als narrative Prämisse installiert, die schließlich in *AVENGERS: ENDGAME* die Narrativierung des *Tods des Patriarchats* ermöglicht. Dieser wiederum ist die Bedingung für die Realisierung der *post-patriarchalen Utopie* des *Marvel Cinematic Universe* in Phase 4.

Der Begriff der *post-patriarchalen Utopie* mag auf Anhieb möglicherweise ebenso überhöht wie vage klingen, ist aber vielleicht gerade aufgrund dieser Eigenschaften gut geeignet, um den aktuellen Status der Repräsentationspolitik des MCU zu reflektieren, wenn nicht gar des *Superheld:innen*filmgenres an sich. Was darunter zu verstehen ist und vor allem, was dies bedeutet, dem widme ich mich im dritten Teil. In diesem betrachte ich den Übergang zwischen der dritten und vierten Phase, der mit insgesamt 17 zwischen 2021 und 2022 erschienenen Kinospielefilmen, Streamingshows und sogenannten TV-Specials bislang umfangreichsten, sowohl was die kumulative Gesamtlaufzeit betrifft, als auch die Veröffentlichungsfrequenz der Titel. In diesem Teil betrachte ich die beiden Filmen, die das Ende der dritten und den Beginn der vierten Phase markieren: *SPIDER-MAN: FAR FROM HOME* und *BLACK WIDOW*, die mit einem für Marvel Studios ungewöhnlich hohen, pandemiebedingten zeitlichen Abstand von eineinhalb Jahren erschienen sind. Beide Filme fokussieren unterschiedliche Perspektiven: die eines *weißen*, männlichen Teenagers aus Brooklyn in einer Welt voller Erwachsener, sowie die einer in Russland geborenen *weißen* Frau, die als Kind entführt und zu einer Spionin und Auftragskillerin ausgebildet wurde, einer sogenannten *Black Widow*. Was beide Filme eint, ist ihre radikale Absage an Vaterfiguren, die im Fokus meiner Betrachtung steht. Es soll in diesem Teil also nicht in erster Linie darum gehen, Repräsentationen in der zum Zeitpunkt der Entstehung dieses Buches noch laufenden und damit unvollständigen Phase 4 des MCU auf den Grad ihrer Diversität zu untersuchen. Es geht hier darum, die narrative, vor allem aber ästhetische Grundlange zu erforschen, die einen solchen Wandel auf Ebene der Repräsentation ermöglicht. Der Begriff des *Superheld:innen*films, so werde ich hier argumentieren, denotiert keineswegs, dass *Männlichkeit* keine Rolle mehr spielt, er

87 Vgl. Vignold, *Das Marvel Cinematic Universe*, S. 75–101.

beinhaltet jedoch eine kritische Reflexion darüber, was Männlichkeit abseits eines überkommenen patriarchalen Idealtyps sein kann, oder nicht sein sollte.

Anstelle eines zusammenfassenden Fazits schließe ich mit einem Ausblick in Form einiger Thesen über den *Superheld:innenfilm*, in denen ich versuche, die anhand der Auseinandersetzung mit dem *Marvel Cinematic Universe* gewonnenen Erkenntnisse mit aktuellen Beispielen abzugleichen, die im Hauptteil des Buchs keine Berücksichtigung finden konnten. Im direkten Vergleich mit Genreeinträgen konkurrierender Studios zeigt sich, dass sich verschiedene am Beispiel der Marvel-Filme aufgezeigte Bewegungen auch in anderen Franchisen beobachten lassen. Die Ausführungen zu den einzelnen Thesen sind kursorisch gehalten und mitunter eher an neuen Fragen interessiert als an definitiven Antworten. Sie lassen jedoch deutlich werden, dass sich Elemente dessen, was ich als post-patriarchale Utopie charakterisiere, auch über die Grenzen des *Marvel Cinematic Universe* hinaus bereits konventionalisiert haben. Dies kann und will jedoch nicht mehr sein als eine Momentaufnahme. Es ist zum Zeitpunkt der Entstehung dieser Zeilen nur zu erahnen, ob und wie sich die hier konstatierte post-patriarchale Utopie des *Marvel Cinematic Universe* auf lange Sicht artikulieren wird, welche darstellerischen Möglichkeitsräume sie für das Genre als Ganzes erschafft, vor allem aber, als wie nachhaltig sie sich herausgestellt haben wird, sobald sie sich mit dem stets unvermeidlichen Backlash konfrontiert sieht.

Wenn also, wie ich hier behaupte, in Phase 3 der *Infinity Saga* eine Abkehr von der bisher betriebenen Normalisierung bzw. Naturalisierung *weißer* Cisheteromännlichkeit als unsichtbarem, unhinterfragtem Standard des superheroischen Genres betrieben wird, zugunsten ihrer kritischen Evaluation und der darauffolgenden Delegitimierung, wie sind diese Abkehr-, Evaluations- und Delegitimierungsprozesse dann zu verstehen? Wo lässt sich in denen um superheroische *weiße* Männer zentrierten Effektspektakeln eine Kritik an *weißer* Männlichkeit lokalisieren, die für das Genre als essenziell zu verstehen ist? Bevor diese Frage sinnvoll beantwortet werden kann, geht ihr die Frage voraus, *was genau* denn überhaupt kritisiert, evaluiert, delegitimiert wird, und wovon sich abgewandt wird. Es schließt sich die Frage an, welche Konsequenzen aus dieser Abkehr resultieren. Ich werde versuchen, diese drei Fragen in den drei Teilen dieser Arbeit zu beantworten.

Beginnen werde ich mit einer Reihe theoretischer Überlegungen an der Intersektion von *Superheld* und *Männlichkeit*. In diesen wird deutlich werden, dass ich der Heterogenität meines Gegenstands mit einer ebensolchen Heterogenität verschiedener theoretischer Perspektiven begegne, zwischen denen ich im Verlauf meiner Analyse wechsele, wenn es der Gegenstand nahelegt. Im Sinne der hier eröffneten Problemstellung kann es nicht darum gehen, das *Marvel Cinematic Universe* bzw. die *Infinity Saga* aus einer konstanten, undisziplinären Perspektive, wie bspw. der Genretheorie in den Blick zu nehmen. Es scheint mir deutlich produktiver, einerseits vom Gegenstand ausgehend zu fragen, andererseits die Widersprüche der bisherigen Beforschung des Superhelden in Comic, Film und Fernsehen produktiv zu machen, um auf diese Weise Spannungen identifizieren und tote Winkel einsehen zu können. Der transdisziplinäre Zugriff auf Film unter Anleitung einer gender-medienkulturwissenschaftlich situierten Fragestellung positioniert diese Arbeit in einem Zwischenraum, von dem aus sie an Arbeiten aus der Filmwissenschaft, den American Cultural Studies, den Gender Studies bzw. der Gen-

der-Medienwissenschaft, der kritischen Männlichkeitsforschung, aber auch einer Reihe weiterer Disziplinen anknüpft, ohne sich deren jeweiligen Paradigmen in dogmatischer Weise zu verpflichten. Dies kann als Inkonsistenz und damit als Schwäche dieser Arbeit kritisiert werden, ich hoffe jedoch, die Produktivität eines flexibleren Zugriffs, wie ich ihn hier betreibe, demonstrieren zu können. Nichtsdestoweniger gibt es Konstanten, die das theoretische und methodische Programm dieser Arbeit leiten. Dies ist erstens die Frage nach den Mitteln der Produktion von filmischer Männlichkeit in der *Infinity Saga*. Um diese Frage beantworten zu können werde ich, zweitens, die *Infinity Saga* als filmischen Diskurs über Männlichkeit verstehen, an dessen Produktion nicht nur Narration, Charakter und filmische Repräsentation beteiligt sind, sondern filmischer Ästhetik eine entscheidende, häufig jedoch unterbeleuchtete Rolle zukommt. Ästhetik ist für diese Analyse auch deshalb von zentraler Bedeutung, weil die Filme der *Infinity Saga* über den Weg der Reinszenierung einschlägiger filmästhetischer Strategien filmhistorische Männlichkeitsentwürfe wiederaufführen. Daher verfügt diese Arbeit ungeachtet ihrer methodischen Vielfalt zwischen Diskursanalyse und Close Readings die methodische Konstante der transparenten Lektüre ästhetischer Remakes, die den referenzierten Film hinter dem Film ins Visier rückt. Ich werde diese Methodik am Ende der nun folgenden theoretischen Überlegungen an einer Reihe von Beispielen herleiten, bevor ich ihre Produktivität über den Verlauf der gesamten Arbeit an Schlüsselszenen der *Infinity Saga* demonstriere.

Ich beginne meine Überlegungen mit einer kurz gehaltenen Kritik an bisherigen Theoretisierungen der Intersektion von ›Superhelden‹ und ›Männlichkeit‹. In diesen entsteht häufig ein essentialistisches Verständnis des hypermaskulinen Superhelden, der diesem zufolge ein konservativ-hegemoniales Männlichkeitsbild mit Wurzeln in faschistischer Ideologie repräsentiert und in spezifischer Weise binär vergeschlechtlichte Identifikationsprozesse in Gang setzt. Ich möchte dieser Lesart Alternativen gegenüberstellen, die den Fokus weniger auf vermeintliche Homogenität denn auf die Multiplizität *superheldenhafter* Männlichkeitsentwürfe legt, die im *Marvel Cinematic Universe* bzw. der *Infinity Saga* miteinander interagieren. Weiterhin geht es mir darum, die Konstruktionsbedingungen dieser Männlichkeitsentwürfe in Form der Frage in den Fokus zu rücken, welche Rolle Medien, Medialität und mediale Performativität bei der Ausdifferenzierung des hypermaskulinen Ideals des Live-Action Superhelden spielen.

Superhelden/Männlichkeiten

In welcher Relation stehen ›Superheld‹ und ›Männlichkeit‹? Diese Frage ist nicht neu, sie steckt bereits im Namen des Genres und seines bekanntesten Protagonisten Superman, und sie zieht sich – mal mehr, mal weniger implizit – durch die Versuche, des Phänomens ›Superheld‹, ob in Comic oder Film, definitorisch habhaft zu werden. »The superhero genre, as the name implies, is a male-focused genre«,⁸⁸ stellt Peter Coogan für das Medium Comic fest. Jeffrey A. Brown bemerkt ganz ähnlich: »As his very name makes

88 Peter Coogan, *Wonder Woman*, S. 566.

clear, Superman is the ultimate masculine ideal of the twentieth century«. ⁸⁹ Die Relation zwischen ›Superheld‹ und ›Männlichkeit‹ scheint nicht nur dem Sujet geschuldet bzw. ein *intrinsischer Zusammenhang* zu sein. Vielmehr ist sie ein Hinweis darauf, dass Genre-Konventionen immer auch in einem konstitutiven Wechselverhältnis mit konkreten Gender-Konfigurationen stehen. ⁹⁰ Ein ›klassischer Superheld‹ der formativen Jahre des *Golden Age of Comics* definiert sich, so argumentiert Véronique Sina in *Comic. Film. Gender.* (2016) im Anschluss an Mila Bongco (2000), u.a. »durch die Inszenierung eines ganz bestimmten Männlichkeitsbildes, welches nicht nur den Besitz besonderer Superkräfte, sondern auch einen gestählten, vor Kraft strotzenden muskulösen Körper sowie besondere mentale Fähigkeiten umfasst«. ⁹¹ Eine Codierung als *white, anglo-saxon protestant* (WASP) und seine normative Heterosexualität, so Sina, komplettieren das »hegemoniale Männlichkeitsbild des klassischen Superhelden«. ⁹² Comic-Superhelden seien nach Brown immer schon »a wish-fulfilling fantasy for young men« gewesen, ⁹³ in der sich »being male and masculine«, ⁹⁴ so ergänzt Mila Bongco, in der Effizienz manifestiere, mit der ein Superheld Muskeln und/oder Verstand in der Konfliktlösung einsetzt. Dieses ›Männlichkeitsbild‹ repräsentiert, so scheint es Konsens zu sein, ein »highly visible example of the hypermasculine ideal«, ⁹⁵ eine »übersteigerte Männlichkeit«, ⁹⁶ die »sich nicht nur in körperlichen Attributen und athletischen Anlagen, sondern insgesamt auch in ihrer Handlungsfähigkeit« ⁹⁷ äußert. Der ›hypermuskuläre‹ Körper mit seiner ihm attestierten »ability to communicate masculinity without an act – via the obvious overpresence of masculine signifiers«, ⁹⁸ steht dabei regelmäßig im Fokus der Betrachtung. ⁹⁹

Als Voraussetzung für die Erlangung des hypermaskulinen Superheldenkörpers wird ein transformativer Prozess erkannt, »the typical superhero transformation from wimp

89 Brown, *Black Superheroes*, S. 174.

90 Vgl. Sina, *Comic. Film. Gender*, S. 202.

91 Ebd.

92 Ebd., S. 203.

93 Brown, *Black Superheroes*, S. 175; vgl. hierzu auch Jason Bainbridge, bei dem es heißt: »Primarily, superheroes are viewed as a kind of adolescent wish fulfillment, the perfect revenge/control fantasy, in that they offer us a view of power without the constraint of law.«; Jason Bainbridge, ›Worlds Within Worlds‹. The Role of Superheroes in the Marvel and DC Universes. In: Angela Ndalians (Hg.), *The Contemporary Comic Book Superhero*, New York/London: Routledge 2009, S. 64–85, hier S. 79.

94 Mila Bongco, *Reading Comics: Language, Culture, and the Concept of the Superhero in Comic Books*, London/New York: Routledge, 2000, S. 115.

95 Brown, *Black Superheroes*, S. 175.

96 Änne Söll, Friedrich Weltzien, Spider-Mans Heldenmaske. Kampf um Männlichkeit im Superheldengenre, in: Lukas Etter, Thomas Nehrlich, Joanna Nowotny, *Reader Superhelden. Theorie – Geschichte – Medien*, Bielefeld: transcript 2018 (2003), S. 157–170, hier S. 162.

97 Ebd.

98 Brown, *Black Superheroes*, S. 175; vgl. auch Scott Bukatman, »X-Bodies (the Torment of the Mutant Superhero)«, in Rodney Sappington, Tyler Stallings (Hg.), *Uncontrollable Bodies: Testimonies of Identity and Culture*, Seattle: Bay Press 1994, S. 92–129.

99 So stellt z.B. Edward Avery-Natale in seiner Analyse von DC Comics aus der Zeit 1940–2000 fest, dass »the bodies of superheroes have become far more sexualized, exaggerated, and unrealistic«. Edward Avery-Natale, An Analysis of Embodiment among Six Superheroes in DC Comics, in: *Social Thought and Research*, No. 32 (2013), S. 71–106, hier S. 100.

to he-man«, eine »Metamorphose«,¹⁰⁰ die »zwischen zumindest zwei differenzierbaren Identitäten des Protagonisten [vermittelt]«. ¹⁰¹ Brown spricht in diesem Zusammenhang von einer ›male duality‹ zwischen einer durch den Superheldenkörper repräsentierten ›phallischen Maskulinität‹¹⁰² und dem machtlosen Alter Ego des ›feminisierten Mannes‹¹⁰³ – eine Dualität, die er im Anschluss an Klaus Theweleits *Männerphantasien* als in faschistischer Ideologie begründet identifiziert:

This myth of idealized masculinity, which is still incredibly pervasive, remains dependent upon the symbolic split between masculinity and femininity, between the *hard* male and the *soft* other. And in the misogynistic, homophobic, and racist view of this ideology, the despised other that masculinity defines itself against conventionally includes not only women but also feminized men.¹⁰⁴

Bezogen auf die Live-Action Superheld:innenfilme der Nachjahrtausendwende stellen Suzanne Kord und Elizabeth Krimmer fest, dass auch diese »centrally concerned with concepts of masculinity«¹⁰⁵ sind. Die anhand der Comics identifizierte Konzeptionierung des hypermaskulinen, *weißen*, heterosexuellen Superhelden wird auch in den Filmen wiederentdeckt und scheint zu suggerieren, es handle es sich bei ihnen um eine schlichte Fortführung desselben in einem anderen Medium. So entdeckt beispielsweise Brown in den *Modern Superheroes in Film and Television* der ersten fünfzehn Jahren nach der Jahrtausendwende erneut eine »preoccupation with masculinity«¹⁰⁶ in Form einer Privilegierung männlich-fokussierter Erzählungen. Das in diesen Filmen (und TV-Serien) valorisierte männliche Ideal findet er in nahezu identischer Konfiguration in den zugrunde liegenden Comics aus den 1940er bis 1960er Jahren vor.¹⁰⁷ Dass diese konservativ codierten, in den USA zur Zeit des Zweiten Weltkriegs und während der Ära des Kalten Krieges besonders populären Comicfiguren nach der Jahrtausendwende auf der Kinoleinwand und im Fernsehen eine Renaissance in solchem Umfang erleben, wird dabei häufig als Reaktion auf einen Bedarf an neuen Helden nach den Anschlägen vom 11. September 2001 verstanden.

100 Söll/Weltzien, *Heldenmaske*, S. 162.

101 Ebd.

102 Eine Erklärung hierfür liefert er an anderer Stelle: »[T]he comic book and Hollywood versions of superheroes are not phallic because of their muscles and powers – those are just phallic signifiers. Instead, they are phallic because they present masculinity as naturally dominant, authoritative, and infallible«; Jeffrey A. Brown, *The Visible and the Invisible. Superheroes, Pornography, and Phallic Masculinity*, in: Anna F. Peppard (Hg.), *Supersex. Sexuality, Fantasy, and the Superhero*, Austin: University of Texas Press 2020, S. 245–264, hier: S. 261.

103 Brown, *Black Superheroes*, S. 174.

104 Ebd., S. 169.

105 Suzanne Kord, Elizabeth Krimmer, *Contemporary Hollywood Masculinities: Gender, Genre, and Politics*, New York: Palgrave MacMillan 2011, S. 109.

106 Brown, *The Modern Superhero*, S. 40.

107 Ebd., S. 39.

9/11 und die ›Remaskulinisierung Amerikas‹

So wie der Ausbruch des Zweiten Weltkriegs als ein wesentlicher, begünstigender Faktor für die Popularität US-amerikanischer Superheld:innencomics und die rasche Expansion einer überschaubaren Comicheft-Branche in eine regelrechte Industrie betrachtet wird,¹⁰⁸ werden die nach der Jahrtausendwende in steigender Frequenz produzierten Live-Action-Superheldenfilme mit den Anschlägen auf New York City und Washington, D.C. am 11. September 2001 in Verbindung gebracht. Der US-amerikanische, ›die Welt‹ rettende Held, der sich mit Mut, Entschlossenheit und übermenschlichen Fähigkeiten einer äußeren Bedrohung von irrationaler Größe entgegenstellt, repräsentativ vertreten in der »post-September 11 resurrection of the superhero genre, particularly in film, is a direct response to the feelings of helplessness and terror that Americans experienced in the days and years following the attack«. ¹⁰⁹ Ganz in diesem Sinne betrachtet auch Jeffrey A. Brown das Genre als einen Weg, das kulturelle Trauma 9/11 symbolisch zu adressieren und den Gefühlen der Verletzlichkeit ein fiktionales Korrektiv gegenüber zu stellen.¹¹⁰ »As icons of morality and justice, and as fictional symbols of American superiority«, so fasst er es in *The Modern Superhero in Film and Television* zusammen, »superheroes appeal to very specific cultural needs in an era when everything seems unstable«. ¹¹¹ Das insbesondere die zu dieser Zeit zahlreich erscheinenden Origin Stories konstituierende Transformationsnarrativ einer *Maskulinisierung des Superhelden* betrachtet er als symptomatisch für »a larger project of *remasculinizing* the nation itself after the foundational belief in America's superiority and invulnerability was shattered«. ¹¹²

Wie bereits in seinen vorhergegangenen Auseinandersetzungen mit Comic-Superhelden ist auch in Browns Analyse der post-9/11-Superheldenfilme der Aspekt der maskulinen Transformation und das ihm eingeschriebene, männlich codierte Identifikationsangebot zentral: »The fantasy of the superhero transformation seems to be a specifically male ideal. Superhero films present a very narrow definition of masculinity within a narrative designed to foster viewer identification with the character's empowerment.« ¹¹³ Die Idee einer dem Genre zentral zugrunde liegenden männlichen Selbstidentifikation bezieht er von Umberto Eco, der 1964 mit »Il Mito di Superman« (dt: ›Der Mythos von Superman‹ in *Apocalittici e integrati*) eine der ersten kulturwissenschaftlichen Auseinandersetzungen mit der Figuration des Superhelden im Medium Comic vor dem Hintergrund einer Massenkultur vorlegt. In dieser stellt Eco am konkreten Beispiel der Transformation des bebrillten Anzugträgers Clark Kent in Superman fest: »[T]hrough an obvious process of self-identification, any accountant in any American city secretly feeds the hope that one day, from the slough of his actual personality, there can spring forth

108 Vgl. Sina, *Comic. Film. Gender*, S. 202, 207; Vgl. auch Bongco, *Reading Comics*.

109 Annika Hagley, Michael Harrison (2014, S. 120) zit. nach Liam Burke, *Comic Book Film Adaptation. Exploring Modern Hollywood's Leading Genre*, Jackson: University of Mississippi Press 2015, S. 24.

110 Vgl. Brown, *The Modern Superhero*, S. 12.

111 Ebd.

112 Ebd., meine Hervorhebung.

113 Ebd., S. 40.

a superman who is capable of redeeming years of mediocre existence.«¹¹⁴ Zur Formulierung seines Arguments greift Brown auf kanonische »theories of gender-aligned identification in film studies« zurück, als deren Ausgangspunkt regelmäßig, so auch bei ihm, Laura Mulveys Überlegungen zur filmischen Produktion von sexueller Differenz entlang von Blickarchitekturen in »Visuelle Lust und narratives Kino«¹¹⁵ dienen. Prominentester Vertreter dieser Richtung ist Steve Neale, dessen Artikel »Masculinity as Spectacle« das von Mulvey etablierte Paradigma der Zuschauer:innenidentifikation entlang einer (biologisch begründeten) sexuellen Differenz fortführt und dabei den männlichen Körper und dessen filmische Repräsentation in den Fokus der Betrachtung rückt.¹¹⁶ Diese Filmbilder von *spektakulären* Männerkörpern böten, so Neale, dem männlichen Publikum die Möglichkeit einer narzisstischen Identifikation mit maskulinen Allmachts- bzw. Kontrollfantasien. Gleichzeitig wirken als *männlich* verstandene Aktivitäten (Sport, Folter, Gewalt, etc.), in denen diese idealisierten Körper erscheinen, deren fetischisierender Objektifizierung bzw. deren Reduktion auf ein Blickobjekt als Spektakel sexuellen Begehrens (der zugrunde liegenden binären Logik folgend: deren *Feminisierung*) entgegen.¹¹⁷

Das moderne Superheld:innenfilmgenre, so Brown, perpetuiere in diesem Sinne eine traditionelle Konzeption von Maskulinität, die sich eng am dominanten Männlichkeitsideal der westlichen Kultur – »strong, powerful, resourceful, smart, and triumphant«¹¹⁸ – orientiert und dieses ins Extreme überzieht. Er schlussfolgert hieraus:

[T]he extreme version of masculinity modeled by cinematic superheroes is a clear example of what [Raewyn] Connell (1987) describes as »hegemonic masculinity« in that it serves not just as a standardized ideal but represents a pattern of characteristics and practices that allows misogyny to remain intact.¹¹⁹

In einem Echo seiner vorherigen Rückbindung des hypermaskulinen Superheldenkörpers an faschistische Ideologie konstatiert er schließlich, »[t]he dominant mainstream superhero film genre then can be seen as conservative, even downright misogynistic, not just in its on-screen depiction of genders but via its ideological influence on viewers«.¹²⁰ Diese Dynamik, so weiter, werde von parodistischen Genreeinträgen wie *SUPER* (2010,

114 Umberto Eco, *The Role of the Reader*, Indiana University Press 1979, S. 108, zit. nach Brown, *The Modern Superhero*, S. 40. Es bleibt bemerkenswert, dass diese von Brown zitierte Textstelle aus der englischsprachigen Übersetzung des Aufsatzes in der von Max Looser angefertigten deutschen Übersetzung in *Apokalyptiker und Integrierte. Zur kritischen Kritik der Massenkultur* (1984) offenbar einer Kürzung zum Opfer gefallen ist. Vgl. Umberto Eco, *Apokalyptiker und Integrierte. Zur kritischen Kritik der Massenkultur*, Frankfurt a.M.: S. Fischer 1984.

115 Ursprüngliche Veröffentlichung: Laura Mulvey, *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, in: *Screen*, Volume 16, Issue 3, Autumn 1975, S. 6–18; Nachdruck in Bill Nichols (Hg.), *Movies and Methods. Volume II*, S. 303–314.

116 Vgl. Steve Neale, *Masculinity as Spectacle. Reflections on men and mainstream cinema*, in: Steven Cohan/Ina Rae Hark (Hg.), *Screening the Male*. London/New York: Routledge, 1993, S. 9–22.

117 Vgl. ebd.

118 Brown, *The Modern Superhero*, S. 141.

119 Ebd.

120 Ebd.

James Gunn) oder *KICK-ASS* (2010, Matthew Vaughn) – keineswegs konterkariert oder gar subvertiert, sondern verstärkt:

That the parodic nature of both *Kick-Ass* and *Super* allows their heroes to offer up a supposedly more »realistic« and extreme version of the traditional superhero fantasy where any wimp can become an all-powerful hero, reinforces the hegemony of ideal masculinity to a far greater degree than even mainstream superhero films can. Under the guise of mocking superhero films *Kick-Ass* and *Super* actually open up the fantasy of achieving masculine ideals as something that every man, no matter how far from being super he is, is capable of achieving.¹²¹

Terence McSweeney ist in dieser Hinsicht etwas zuversichtlicher. Auch für ihn steht die Emergenz des Superheldenfilms nach der Jahrtausendwende im Zusammenhang mit der Forderung einer Remaskulinisierung »of both the individual and the nation«,¹²² worunter Peggy Noonan die Rückkehr Amerikas zu einer »more traditional brand of masculinity which [Noonan] saw embodied in the figure of John Wayne«¹²³ versteht. Die in den Narrativen des MCU, »which centralise the experiences and heroism of white heterosexual men«,¹²⁴ erscheinenden Körper von Tony Stark, Thor, Captain America, etc. versteht er als »richly symbolic signficatory systems pregnant with meaning and association just as Wayne's and [Sylvester] Stallone's were to the discourse of their own respective eras«. Stelle man in Rechnung, so McSweeney, dass

like the majority of popular American films, the superhero is created and embedded within capitalist, corporate-owned enterprises, it should come as no surprise that the genre habitually adopts and inculcates dominant ideological perspectives on issues of race, gender and sexuality.¹²⁵

Im MCU identifiziert er diese dominanten ideologischen Perspektiven in der narrativen Privilegierung weißer, heterosexueller, hypermaskuliner Männer gegenüber nicht-weißen bzw. weiblichen Figuren, die er als zwar präsent, aber »undoubtedly secondary characters by quite some margin« beschreibt, »and, in the case of women, they are frequently defined by their vulnerability«. ¹²⁶ Er stellt jedoch fest, dass »the MCU heroes can be seen to display a more unstable and variegated depiction of masculinity, *although no less hegemonic*«. ¹²⁷ In diesem Sinne demonstrieren die Marvel-Filme,

how Captain America's more traditional brand of masculinity is updated to encompass, at the same time, variations of the modern, more sensitive new man archetype; or how Thor has been shown to both embody aspects of what Susan Jeffords (1994) called the

121 Ebd., S. 149.

122 McSweeney, *Avengers Assemble!*, S. 25.

123 Ebd.

124 Ebd. S. 33.

125 Ebd.

126 Ebd.

127 Ebd., S. 26; meine Hervorhebung.

hard-bodied hero, but also present a vulnerability and empathy not connected with this more traditional model.¹²⁸

Er situiert diese ›Koordinatenverschiebung‹ vor dem Hintergrund eines sich seit den 1990ern in die 2000er fortsetzenden, ideologisch motivierten Diskurses einer Krise *dominanter hegemonialer maskuliner Modi*.¹²⁹ Dieser Diskurs habe jedoch nicht zu einer Limitierung des Spektrums männlicher Ausdrucksformen, sondern zu einer Öffnung »in the way that it offered a freedom from some of the constraints imposed on what Western culture had hitherto defined as what constitutes a ›real man‹«¹³⁰ geführt:

So, while Anthony Easthope might be correct to argue that, »men live in the dominant version of masculinity ... they themselves are trapped in structures that fix and limit masculine identity. They do what they have to do« [...], the characterisations of many of the heroes in the MCU are demonstrative of trends in contemporary American film that offer men a much wider range of complexities than were ever offered before, or have ever been offered to women.¹³¹

Ungeachtet dieser neuen Angebote sieht er die *weißen*, heterosexuellen Männlichkeiten im MCU nach wie vor im Zentrum einer Krise »[which] becomes part of the formative constituents of what defined masculinity in the first decades of the new millennium on the cinema screen and in Western culture at large«. ¹³²

Obwohl Brown und McSweeney insofern voneinander abweichen, dass McSweeney Superhelden-Männlichkeit nach der Jahrtausendwende eine gesteigerte Flexibilität zugesteht, bildet für beide das dominante Modell einer hypermaskulinen, ergo hegemonialen Männlichkeit die zentrale Referenzgröße. Bei beiden ist die Privilegierung dieses Modells im zeitgenössischen Superheld:innenfilm Ausdruck einer dominanten (sprich: *weißen*, heteronormativen, patriarchalen) Kultur und steht im direkten Zusammenhang mit einer *Krise der Nation*, die sich mit dem Diskurs einer *Krise der Männlichkeit* verwebt. Während der männlich-weiß-heterosexuelle Superheld in Browns Argument jedoch als *Beantwortung* dieser Krise zu verstehen ist, wird er in McSweeneys Lektüre viel deutlicher zum diskursiven Austragungsort der Aushandlungsprozesse und Verschiebungen, denen Männlichkeit in einer sich permanent aktualisierenden Legitimationskrise laufend unterworfen ist.¹³³ Beide Analysen werden in ihrem Zusammenspiel besonders gewinnbringend, insofern sich an den Gemeinsamkeiten und Unterschieden in ihren Argumentationen bereits die interne Verschiebung abzeichnet, die sich in einem kurz nach Erscheinen beider Bücher prominenter werdenden Diskurs der Diversifizierung des MCU

128 Ebd., S. 169.

129 Vgl. ebd., S. 169.

130 Ebd.

131 Ebd.

132 Vgl. ebd., S. 170.

133 Vor diesem Hintergrund bemerkenswert ist, dass sich beide auf Roblous Konzept der »complex masculinities« beziehen, die von diesem implizierte Verunsicherung von hegemonialer Männlichkeit als nationalem Mythos jedoch nicht in ihre eigenen Überlegungen einbeziehen.

bzw. des Superheld:innengenres offen zur Schau stellt. Die Konzeptionierung des Superhelden als kulturellem Krisenbarometer ist insofern produktiv, als sie die verstärkte Produktion und Zirkulation von Live-Action Superheld:innen nach der Jahrtausendwende über das ästhetisch-ökonomische Argument der gesteigerten Nachfrage nach qualitativ hochwertigeren Comicfilmen hinaus zu erklären vermag. Ich möchte dennoch auf zwei Punkte der hier versammelten Argumentationen eingehen, die in anderen Zusammenhängen auf Kritik gestoßen sind: die Analyse von Männlichkeit im Film auf Grundlage eines an Körperdarstellungen gebundenen Identifikationsparadigmas, sowie den hier zu beobachtenden Einsatz des Konzepts ›hegemonialer Männlichkeit‹.

Superhelden, Männlichkeit und die ›maskuline Ästhetik‹

Stella Bruzzis ästhetische Poetik eines ›Men's Cinema‹ beginnt mit einer pointierten Kritik an einer verbreiteten ›automatischen Schlussfolgerung‹, »that the sum total of ›masculinity in film studies‹ is ›the representation of men in films‹«. ¹³⁴ Spezifisch gilt ihre Kritik einer Theorieschule filmwissenschaftlicher Auseinandersetzung mit Männlichkeit, in der Laura Mulveys »Visual Pleasures and Narrative Cinema« und Steven Neales »Masculinity as Spectacle« zu »automatic reference points for later criticism« ¹³⁵ geworden sind.

Konkret kritisiert Bruzzi, dass Männlichkeit im Film jahrzehntelang hauptsächlich aus einer Perspektive heraus analysiert wird, die Laura Mulveys als Gründungstext der feministischen Filmtheorie verstandenen Essay »Visual Pleasure and Narrative Cinema« und die von ihr gesetzten Schwerpunkte auf sexuelle Differenz, Repräsentation und Narration sowie ihre Prioritäten Identifikation, Schauen und Spektakel zum Ausgangspunkt weiterführender Argumentationen erheben. Der Körper wird damit zur zentralen Referenzgröße nahezu sämtlicher weiteren kritischen Auseinandersetzungen mit Männlichkeit im Film. In diesem Sinne habe Mulveys Aufsatz »for all its brilliance« ¹³⁶ nicht nur Türen geöffnet, sondern auch geschlossen:

On the one hand, the scope of the essay itself has, over time, been reduced, for example through the relative marginalization of its status as a feminist polemic and manifesto, as feminism became secondary to the interpretation of narrative through psychoanalysis and, in particular, a series of gendered binary oppositions (male/female; active/passive; subject/object and so on). On the other hand, the overwhelming attraction of Mulvey's schema has, in turn, closed down alternative ways of interpreting gender operations in mainstream, principal Hollywood, films, so that subsequent writing on gender and film has nearly always taken as its starting point ›Visual Pleasure and Narrative Cinema‹, and has almost just as frequently taken its terms as read. ¹³⁷

134 Stella Bruzzi, *Men's Cinema. Masculinity and Mise en Scène in Hollywood*. Edinburgh: Edinburgh University Press 2013, S. 7.

135 Ebd., S. 11.

136 Ebd., S. 7.

137 Ebd.

Die Thesen aus Mulveys einflussreichem Aufsatz wurden in den folgenden Jahrzehnten immer wieder aufgegriffen, diskutiert und erweitert. Trotz der Limitationen hinsichtlich seines unflexiblen, binären Verständnisses von Geschlecht und sexueller Differenz, liegt der Text in seiner ursprünglichen Form zahlreichen Argumentationen anschließender Untersuchungen zugrunde, und damit auch die ihm eingeschriebene Annahme, dass »gender and sexual difference on screen are understood via the analysis of representation and image, and that there remains a necessary conflation between patriarchy/men/images of men«. ¹³⁸

Als für dieses Problem symptomatisch erachtet Bruzzi Steven Neales Analyse heterosexueller Männlichkeit in *Masculinity as Spectacle: Reflections on Men and Mainstream Cinema*, die ebenfalls Mulveys Essay als argumentativen Referenzpunkt und Framework nutzt. Ausgangspunkt ihrer Kritik ist Neales Konstruktion des *male spectator* und der von ihm besetzten Subjektposition als ebenso *objektiv existent* wie dessen naturalisierte, verpflichtende Identifikation mit Bildern von Männern. ¹³⁹ Mit derselben Selbstverständlichkeit führt Neale seine Diskussion von Männlichkeit entlang von Fragestellungen der Repräsentation und geschlechtsabhängiger Identifikation (*gendered identification*), wobei er den schon bei Mulvey angelegten Heterosexismus eines binären Modells sexueller Differenz übernimmt:

›Feminised‹ or ›feminization‹ as terms are put in inverted commas or italicised by Neale as if we are meant simply to accept this actually quite problematic conflation of gender identities. Ultimately, Neale endorses the basic premises of ›Visual Pleasure‹ and falls back on traditionally heterosexist formulations of sexual difference. ¹⁴⁰

Als Alternative zu diesem körperfokussierten Repräsentations-/Identifikationsschema entwickelt Bruzzi eine Perspektive, die *Männlichkeit* als Produkt/Effekt einer spezifischen, ›maskulinen Ästhetik‹ (darunter fasst sie das Zusammenspiel von Filmstil und *Mise-en-Scène*) versteht, die in »multi-identified audiences« ¹⁴¹ einen Prozess der »quasi-identification« ¹⁴² auszulösen vermag, den sie als »fluid, instinctual and not necessarily gendered in a limiting way« beschreibt. ›Men's cinema‹, das mit ›Kino der Männlichkeiten‹ möglicherweise treffender übersetzt ist als mit ›Männerkino‹, setzt demnach einen Akt der Identifikation in Gang

with a sort of symbolic masculinity [...] as opposed to a literal representation of a man. This symbolic abstraction of ›masculinity‹ on to style and *mise en scène* problematises and destabilises that representational image fixity and [...] forces gendered binaries into crisis. With this triangular structure, the two binaries would be the men on the screen and the multi-identified audiences who enjoy and respond to men's cinema, while the third dimension is the style and the surface of the film, invested with both the

138 Ebd., S. 8.

139 Ebd., S. 8–9.

140 Ebd., S. 9.

141 Ebd., S. 17.

142 Ebd., S. 5.

symbolic meaning of masculinity and the spectator's unfixed desires and instinctual responses to the nebulous and ambiguous characteristics.¹⁴³

Das Superheld:innenfilmgenre als ›Men's Cinema‹

Vor dem Hintergrund der festgestellten Annahme einer Fokussierung des Superheld:innenfilmgenres auf männliche Körper und Erfahrungen bildet Bruzzis Konzeptionierung eines ›Men's Cinema‹ einen produktiven Ansatzpunkt für ein Nachdenken über die mediale/ästhetische Hervorbringung des cismännlich-weißen Superhelden, aber auch darüber hinaus für die Frage, ob/wie sich die ästhetische (Re-)Produktion der nicht-cismännlichen, nicht-weißen Superheld:in von dieser unterscheidet.

Wichtig in diesem Zusammenhang ist, dass Bruzzi ›Men's Cinema‹ keineswegs als Genre konzeptioniert, sondern darunter eine »noticeable conjunction of stylistic elements« versteht, die sich quer durch eine Reihe von typischerweise mit ›Männlichkeit‹ assoziierten Genres zieht, die aber nicht notwendigerweise an filmische Repräsentationen von Männern und Männlichkeit gebunden sind: »Frequently (but by no means exclusively) spectacular, ›men's cinema‹ uses style and mise en scène to convey masculinity, not merely represent it.«¹⁴⁴ Zu den Stilelementen, die sie anhand zahlreicher Beispiele herausarbeitet, zählen beispielsweise bestimmte Kameraoperationen (z.B. elegante Kranfahrten oder elaborierte Tracking- bzw. Steadycam-Shots, aber auch Handkamerabewegungen), die nicht allein spektakuläre Bilder für die Leinwand erzeugen, sondern gleichzeitig auch die für die Erzeugung solcher Bilder notwendige technische Expertise suggerieren, im Sinne eines »show-off, macho, ›look at what I can do with the new lightweight camera«¹⁴⁵-Moments. Ebenso zählt sie dazu bestimmte Montageformen, hyperästhetisierte Zeitlupen, Rhythmisierung der Bilder durch Musikeinsatz (insbesondere populäre Musik), Wiederholungen und Synchronizität, oder auch, ganz allgemein, die *Action-Sequenz*. Mit anderen Worten könnte man sagen, dass Bruzzi mit den von ihr identifizierten Stilelementen des ›Men's Cinema‹ indirekt auch das ästhetische Grundinventar eines jeden Marvel Studios-Blockbusters skizziert. Die musikalische Untermalung von Tony Starks erstem Auftritt in *IRON MAN* mit AC/DCs »Back in Black«, die *ROCKY* (1976, John G. Avildsen) zitierenden Trainingsmontagen in *ANT-MAN* (2015, Peyton Reed), oder die hyperästhetisierten ›Hero-Shots‹ der versammelten Superheld:innenensembles in *MARVEL'S THE AVENGERS* (2012, Joss Whedon) oder *GUARDIANS OF THE GALAXY* (2014, James Gunn) fallen ebenso in diese Kategorie wie ein nicht zu verleugnender »show-off, macho, ›look at me«-Moment von Kameramann Trent Oplach in *CAPTAIN AMERICA: CIVIL WAR*. Auf der Flucht vor seinen Verfolgern, die ihn in den oberen Etagen eines osteuropäischen Hochhauses eingekesselt haben, springt James ›Bucky‹ Barnes (Sebastian Stan) mit langem Anlauf durch ein Apartment über die Balkonbrüstung auf das Dach des gegenüberliegenden Gebäudes – die Kamera folgt ihm in einer ununterbrochenen Bewegung bis zu seiner Landung. Um diese im

143 Ebd., S. 17.

144 Ebd., S. 5; meine Hervorhebung.

145 Ebd., S. 100.

Studio entstandene, mit großzügiger CGI-Unterstützung realisierte Szene filmen zu können, wurde Opaloch mit einem Bungeeseil an einem Kran befestigt, musste mit an seinem Körper befestigter Kamera dem vor ihm laufenden Stuntman durch die erhöht gebaute Kulisse folgen und schließlich mehrere Meter in die Tiefe springen.¹⁴⁶ Produziert für die Projektion in IMAX-3D lässt diese Einstellung, die den Übergang von einer als Spektakel inszenierten Actionszene zur nächsten markiert, einen gewissen Willen erkennen, bei ihrem Publikum eine viszerale Reaktion zu erzeugen, wie sie Bruzzi anhand ihrer Beispiele *MISSION IMPOSSIBLE: GHOST PROTOCOL* (2011, Brad Bird) oder *C'ERA UNA VOLTA IL WEST (ONCE UPON A TIME IN THE WEST, 1968, Sergio Leone)* beschreibt und zum Ausgangspunkt ihrer Analyse macht. In diesem Sinne ist diese Einstellung als einer von vielen Hinweisen darauf zu verstehen, dass der Körper des Superhelden, so bedeutsam er für das Genre sein mag, nicht der alleinige Faktor im mehrdimensionalen Prozess einer vor allem auf medialer Ebene ablaufenden Konstruktion von Männlichkeit bzw. Männlichkeiten ist, sondern hier insbesondere der Ästhetik eine bedeutende Rolle zukommen. Es wird an dieser Stelle Zeit für die Frage, was in diesem Zusammenhang unter *Männlichkeit* bzw. *Männlichkeiten* konkret zu verstehen ist.

Männlichkeit, Männlichkeiten und Medien

In der von mir kursorisch umrissenen kritischen Diskussion des ›Superhelden‹ ist ›Männlichkeit‹ an der Intersektion von Körperlichkeit und Kompetenz situiert, an der sie sich in Form einer überhöhten, idealisierten Hypermaskulinität artikuliert. Mit dem Männlichkeitsbild des hypermuskulösen, kompetenten, heterosexuellen WASP-Amerikaners reproduziert der ›klassische Superheld‹ eine Idee von *weißer* Heteromännlichkeit als unmarkiertem Standard, die weiße Wand, vor dem die Abweichung als *das Andere* sichtbar (und analysierbar) wird, während sie selbst sich dem Blick entzieht und hinter der naturalisierten Behauptung von Selbstverständlichkeit verschwindet. Diese vermeintliche Selbstverständlichkeit zu denaturalisieren und die dahinter verborgenen Machtstrukturen offenzulegen, hat sich als eins der zahlreichen Projekte der feministischen Theorie bzw. feministischen Filmwissenschaft unter wechselnden Vorzeichen in die Gender/Queer Studies bzw. die kulturwissenschaftliche Gender/Medienwissenschaft fortgeschrieben.¹⁴⁷ Bis diese naturalisierte Form von Heteromännlichkeit in den Blick rücken konnte, war jedoch, frei nach bell hooks,¹⁴⁸ zunächst eine

146 Vgl. HOW THEY FILMED THE MOST EXTREME CIVIL WAR ACTION SCENES!, in: *Super News Live*, YouTube, 2016.

147 Queer Theory, so Sabine Hark, »betont die radikale Diskontinuität der Kette sex – gender – Begehren – Identität. Die theoretisch entscheidende Leistung von Queer Theory ist es, Heterosexualität analytisch als ein Machtregime rekonstruiert zu haben, dessen Aufgabe die Produktion und Regulierung einer Matrix von hegemonialen und minoritären sozio-sexuellen Subjektpositionen ist.« Vgl. Sabine Hark, *Queer Studies*, in: Christina von Braun, Inge Stephan, *Gender@Wissen. Ein Handbuch der Gender-Theorien. 2. überarbeitete und ergänzte Auflage*, Wien/Weimar/Köln: Böhlau 2009, S. 309–327, hier S. 309.

148 bell hooks, *Feminist theory from margin to center*, Boston: South End Press 1984.

Perspektivverschiebung »*from the margins to the center*«¹⁴⁹ notwendig, indem zunehmend die Mechanismen der Konstruktion des ›Männlichen als Norm‹ in den Blick rückten«,¹⁵⁰ die sich beispielhaft in der Bewegung von Mulvey zu Neale zeigt. »Masculinity, as a concept and a style within film studies«, so argumentiert Stella Bruzzi im Anschluss an Richard Dyers Überlegungen zur kulturellen Konstruktion von *Whiteness* im Film,

was taken for a too long time to be the universal, the known, not the other which more urgently merited critical scrutiny and redefinition. Just as whiteness has also done, it ›secures its dominance by seeming not to be anything in particular‹ and yet, under scrutiny, ›is often revealed as emptiness, absence, denial, or even kind of death‹.¹⁵¹

Obwohl *Männlichkeit* im Fall des ›klassischen Superhelden‹ in Relation zu einer Reihe von konkreten Zuschreibungen (in Gestalt von ›Eigenschaften‹ wie muskulös, weiß, etc.) steht, die den Körper betreffen, und auf diesem Weg der Vereinheitlichung die Idee einer homogenen, kohärenten, konsistenten Männlichkeit positioniert – *der Superheld* – sind es auch hier die Brüche, die den Blick öffnen für die Konstruiertheit von weißer Heteromännlichkeit als privilegierter soziopolitischer, biologistisch begründeter Differenzkategorie. In ihrer Auseinandersetzung mit Freuds *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie* demonstriert Stella Bruzzi, warum sich normativ-essentialistische Definitionsversuche von Männlichkeit stets als problematisch erwiesen haben.¹⁵² Dazu im Gegensatz definieren Raewyn Connell und James W. Messerschmidt *Maskulinität* als »not a fixed entity embedded in the body or personality traits of individuals. Masculinities are configurations of practice that are accomplished in social action and, therefore, can differ according to the gender relations in a particular social setting«. ¹⁵³ Einige dieser Konfigurationen erweisen sich in bestimmten historischen Kontexten als kulturell so durchsetzungsfähig, dass sie als gesellschaftlich akzeptierte Antwort auf eine sich permanent erneuernde ideologische Legitimationskrise patriarchaler Machtstrukturen gelten. Diejenigen Konfigurationen, die sich jeweils als »the currently most honored way of being a man«¹⁵⁴ etablieren können, zu dem sich anderen Männlichkeiten in symbolische bzw. soziale Machtrelation (zu) setzen (haben), ebenso wie sie eine Aufrechthaltung patriarchaler Strukturen ideologisch legitimieren soll, bezeichnet Connell als ›hegemoniale Männlichkeit‹. Darunter versteht sie keinen fixierten Charaktertypus, sondern eine historisch stets neu zu besetzende Position in einem konstruierten sozialen Gefüge, die »flexible in

149 Eva Warth, Andrea Seier, Perspektivverschiebungen: Zur Geschlechterdifferenz in Film- und Medienwissenschaft, in: Hadumod Bussmann, Renate Hof (Hg.), *Genus: Geschlechterforschung in den Kultur- und Sozialwissenschaften: ein Handbuch*, Stuttgart: Kröner 2005, S. 80–111, hier S. 89, Herv. im Orig.

150 Ebd.

151 Bruzzi, *Men's Cinema*, S. 18.

152 Ebd., S. 24.

153 Connell/Messerschmidt, *Rethinking the Concept*, S. 836.

154 Ebd., S. 832 zit. nach Brown, *The Modern Superhero*, S. 41.

design«,¹⁵⁵ aber auch »always contestable« ist.¹⁵⁶ Connell betont: »This is not to say that the most visible bearers of hegemonic masculinity are always the most powerful people. They may be exemplars, such as film actors, or even fantasy figures, such as film characters.«¹⁵⁷ Das in den frühen 1980ern erstmalig vorgeschlagene und 1995 in der Monografie *Masculinities* ausführlich ausgearbeitete Konzept ›hegemonialer Männlichkeit‹ hat eine beeindruckende Karriere in ganz unterschiedlichen akademischen Disziplinen gemacht, so auch in der Film- und Medienwissenschaft. In der Übertragung, so wird sich gleich zeigen, kommt es jedoch mitunter zu Problemen.

Als ausschlaggebend für die langanhaltende Zirkulation des Konzepts gilt die von diesem eröffnete Perspektive auf die »combination of the plurality of masculinities and the hierarchy of masculinities«. Die interne Hierarchisierung dieser Pluralität von Männlichkeiten ist nicht fixiert, sondern selbst das Resultat komplexer sozialer Aushandlungsprozesse, die zu keinem Ende kommen:

Gender relations are always arenas of tension. A given pattern of hegemonic masculinity is hegemonic to the extent that it provides a solution to these tensions, tending to stabilize patriarchal power or reconstitute it in new conditions. A pattern of practice (i.e., a version of masculinity) that provided such a solution in past conditions but not in new conditions is open to challenge – is in fact certain to be challenged.¹⁵⁸

In diesem Sinne haben sich auch die hegemonialen Männlichkeiten multipliziert, insofern sie auf unterschiedlichen Ebenen (lokal/regional/global) auf unterschiedliche Herausforderungen unterschiedlich reagieren, wobei in bestimmten Kontexten auch ein »pattern of practice (i.e. a version of masculinity)« hegemonialen Status erlangen kann, das nicht länger an der Erhaltung patriarchaler Strukturen interessiert ist.¹⁵⁹ Die Herstellung, vor allem aber die Anfechtung (›contestation‹) »of hegemony in historically changing gender orders« ist ein laufender Prozess, für den die »production of exemplars of masculinity [...], symbols that have authority despite the fact that most men and boys do not fully live up to them«, eine bedeutsame Rolle spielt. In diesem kritischen Punkt gerät Connells Theorie jedoch durch ihre Medienvergessenheit in Schieflage. Bereits in *Masculinities* weist sie im Zusammenhang mit den ›exemplars of masculinity‹ auf Verbildlichungen hegemonialer Männlichkeit hin (z.B. in Literatur, Film und Zeitschriften wie dem *Playboy*),¹⁶⁰ ohne deren spezifische Medialität und ihre Bedeutung im Prozess der Konstruktion hegemonialer Männlichkeitsbilder zu berücksichtigen. Exemplarisch zeigt sich dies in der Gleichsetzung von *film actor* und *film character*, die nicht nur durch die mediale Ebene (Film) voneinander getrennt sind, auch *der Schauspieler* selbst bzw. seine *Persona* ist in der gegenwärtigen Celebrity Culture nur als mediales Phänomen

155 Amanda Lotz, *Cable Guys. Television and Masculinities in the 21st Century*, New York: NYU Press 2014, S. 37.

156 Raewyn [als R.W.] Connell, *Masculinities*, 2nd ed., Berkeley: University of California Press 2005, S. 76.

157 Ebd., S. 77.

158 Connell/Messerschmidt, *Rethinking the Concept*, S. 853.

159 Vgl. ebd.

160 Vgl. z.B. Connell, *Masculinities*, S. 214–215.

zu begreifen, das in ebensolcher Weise ein Fantasieprodukt ist wie die von ihm auf der Leinwand dargestellte Rolle.¹⁶¹ Ich werde in meiner gleich folgenden Erörterung des Konzepts der aufeinander bezogenen Performativität von Gender und Medien hierauf zurückkommen.

In ihrer Analyse männlich-zentrierter TV-Serien des frühen 21. Jahrhunderts in *Cable Guys: Television and Masculinities in the Twenty-First Century* hebt Amanda Lotz die Nützlichkeit des Konzepts hegemonialer Männlichkeit bezüglich seiner Betonung der Konstruiertheit solcher kulturell besonders belohnter »deployments of masculinity« hervor, ebenso wie sie die Wahrnehmung von Männlichkeiten im Plural »crucial to contesting beliefs that certain behaviors are inherently and ›naturally‹ male traits« erkennt.¹⁶² Sie warnt jedoch vor einem zu statischen, kategorialen Einsatz des Konzepts in medienwissenschaftlichen Zusammenhängen, »which typically begins by establishing essential traits of hegemonic masculinity and then endeavors to identify them in the media texts being studied.«¹⁶³

Such a deployment of hegemonic masculinity does little to address the multiple and sometimes conflicting attributes associated with »being a man« that might be found throughout a culture and the manner in which cultural forms such as television provide a venue for the debate, modification, and reassertion of cultural ideals.¹⁶⁴

Sie beschreibt für das Fernsehen nach der Jahrtausendwende eine Situation, die sich in einem etwas kleineren Maßstab durchaus auch im Superheld:innenfilmgenre, spezifisch im mit männlichen Figuren dicht bevölkerten MCU, so auffinden lässt. Zu Beginn des 21. Jahrhunderts, schreibt sie,

it was impossible to assert any singular argument about »men on television« – and in truth, television had always offered a range of men and masculinities. Even in the 1950s era of fathers who knew best and assorted cowboys and lawmen, the breadth of television's fictional offerings made it difficult to sustain any general claim about its male characters – to say nothing of the real men, such as news anchors, sports figures, and politicians, who also figure prominently in television programming.¹⁶⁵

Sie schlägt stattdessen einen strategischen Einsatz des Konzepts vor, und zwar »specific to each series rather than consistent across texts or within US culture«.¹⁶⁶

I use »hegemonic« to indicate deployment of masculinities that are presented as »natural« and that receive support within that narrative as acceptable or preferred; hegemonic masculinities are often idealized in narratives or connected with characters that

161 Vgl. Murray Pomerance, Doing Dumbledore: Actor-Character Bonding and Accretionary Performance, in: Amanda Ann Klein, R. Barton Palmer (Hg.), *Cycles, Sequels, Spin-offs, Remakes, and Reboots. Multiplicities in Film and Television*, Austin: University of Texas Press, S. 166–183.

162 Beide Lotz, *Cable Guys*, S. 37.

163 Ebd., S. 38.

164 Ebd., S. 39.

165 Ebd.

166 Ebd., S. 20.

are heroic or positioned for viewer identification. Each narrative universe has its own hegemonic masculinity as well as competing variations.¹⁶⁷

Innerhalb dieser Metrik unterscheidet sie zwischen patriarchalen und feministischen Männlichkeiten, die sie als entgegengesetzte Pole eines Spektrums begreift.¹⁶⁸ Der Begriff ›patriarchale Männlichkeiten‹ denotiert hier »behaviors or attributes that reinforce men’s dominant gender status in the culture«. ¹⁶⁹ Patriarchale Ideologien, so führt sie aus, »are the functional opposite of feminist ideologies in that patriarchy seeks to allow special privileges and authority for men – and particularly straight, white, affluent or educated men – and to reinforce men’s dominant gender status in society«. ¹⁷⁰ Feminismus, wie sie ihn mit bell hooks definiert, zielt hingegen keineswegs darauf, männliche Herrschaft durch weibliche zu ersetzen, sondern fordere die Demontage sämtlicher Ideologien, die auf Ungleichheit basieren. In diesem Sinne versteht auch diese Arbeit ›Feminismus‹ als

not simply a struggle to end male chauvinism or a movement to ensure that women will have equal rights with men; it is a commitment to eradicating the ideology of domination that permeates Western culture on various levels – sex, race, and class, to name a few – and a commitment to reorganizing [...] society so that the self-development of people can take precedence over imperialism, economic expansion, and material desires.¹⁷¹

Bezüglich ihrer stabilisierenden Funktion für die männliche Dominanz innerhalb der Geschlechterhierarchie weisen patriarchale und hegemoniale Männlichkeiten eine große Schnittmenge auf, sind aber nicht miteinander zu verwechseln: »In some cases the hegemonic masculinities in a series align with patriarchal masculinities; however, many aspects of patriarchal masculinities are no longer hegemonic.«¹⁷² Es sind eben diese Spannungen, in denen sich die Anfechtbarkeit hegemonialer Männlichkeit deutlich zeigt. Die Unterscheidung zwischen patriarchaler und hegemonialer Männlichkeit ist in dieser Hinsicht entscheidend, um im zweiten Teil dieser Arbeit die Fragen stellen zu können, wie sich über den Verlauf der elfjährigen *Infinity Saga* das Verhältnis zwischen Patriarchat und hegemonialer Männlichkeit ändert, wie ein solches Spannungsverhältnis in Form einer ›ideologischen Koordinatenverschiebung‹ konstruiert wird und sich ästhetisch bemerkbar macht.

Verschiebt man den Blick von den zu Beginn konstatierten Gemeinsamkeiten, die ein Sprechen über *den Superhelden* in Comic, Film und Fernsehen ermöglichen, auf die Unterschiede, werden auch hier die »varied depictions of men—particularly of straight white men – negotiating contemporary gender roles and embodiments of masculini-

167 Ebd., S. 40.

168 Ebd., S. 35.

169 Ebd., S. 40.

170 Ebd., S. 39.

171 bell hooks zit. nach ebd., S. 34.

172 Ebd., S. 40.

ty«¹⁷³ sichtbar. Unter den Kostümen sind die Superhelden des MCU Staatsbedienstete (Captain America), Königssöhne (Thor) und Milliardärer (Iron Man), ein berufsunfähiger Neurochirurg (Doctor Strange), ein regierungsflüchtiger Atomphysiker (Hulk), aber auch ein Teenager in prekären Verhältnissen (Spider-Man) bzw. ein Halbgott auf dem geistigen Entwicklungsstand eines Teenagers (Star-Lord), ein vorbestrafter, geschiedener Vater im Sorgerechtsstreit (Ant-Man) und ein Vater einer Nuklearfamilie (Hawkeye), der sich nichts sehnlicher als den Vorruhestand auf seiner Farm wünscht. Dazu gesellt sich mit Vision (gespielt von dem *weißen*, blonden, britischstämmigen Schauspieler Paul Bettany) eine künstliche Lebensform in einem synthetischen, männlich-*weiß* codierten Körper, die zwischenzeitlich die Gestalt ihres Schauspielers annimmt. Die Helden des MCU sind – ganz in der Tradition der ›zweifelnden Superhelden‹¹⁷⁴ des *Silver Age*¹⁷⁵ – soziale Außenseiter (Hulk, Spider-Man), benötigen Körperprothesen (Iron Man, Winter Soldier, War Machine), zweifeln am Status ihrer Menschlichkeit (Hulk, Vision), leiden unter den Folgen von Traumata (Iron Man, Thor), und auch wenn auf jede Krise deren Überwindung folgt, sind es stets Brüche, die diese Figuren definieren. Darüber hinaus bleiben die wenigsten dieser Figuren über die lange Erzähldauer hinweg statisch. Auch wenn McSweeney vollkommen richtig feststellt, dass z. B. Tony Stark bezüglich seiner charakterlichen Entwicklung weg von arroganter Hybris hin zu verantwortungsbewusster Läuterung von Film zu Film wiederholt auf den Anfang zurückgesetzt wird,¹⁷⁶ artikuliert sich in der Figur von IRON MAN bis zu ihrem Leinwandtod in AVENGERS: ENDGAME über mehrere Stationen eine Verschiebung vom urbanen, hedonistischen Bachelor-Playboy zum ländlich lebenden, treusorgenden Nuklearfamilievater. Tony Stark, der in zehn Filmen der *Infinity Saga* auftritt, repräsentiert damit selbst mehr als nur einen *singulären*, stabilen Männlichkeitsentwurf. Vielmehr deutet die Figur – beispielhaft für weitere der inzwischen relativ langlebigen Superhelden im MCU – auf die Flexibilität und Fluidität von *Männlichkeit* als Konstruktion hin, die sich stets – hier: von Film zu Film – neu aktualisiert. Die in einem intersektional strukturierten Machtgefüge dominant positionierte, privilegierte Kategorie ›*weiße* Cisheteromännlichkeit‹, hier repräsentiert vom medial hervorgebrachten Phänomen des *Superhelden*, unterliegt damit selbst internen Ausdifferenzierungsprozessen (z. B. entlang von Alter, Klasse, psychischer/körperlicher Beeinträchtigung, Vaterschaft),¹⁷⁷

173 Ebd., S. 38.

174 Vgl. Stephan Ditschke, Anjin Anhut: Menschliches, Übermenschliches. Zur narrativen Struktur von Superheldencomics. In: Stephan Ditschke, Katerina Kroucheva, Daniel Stein (Hg.), *Comics. Zur Geschichte und Theorie eines populärkulturellen Mediums*, Bielefeld: transcript 2009, S. 131–178, hier S. 167.

175 Im Fandiskurs ist die Gattungsgeschichte des Superheld:innencomics in Ages unterteilt. Auf die formative Phase des Golden Age (1938–1945) folgt nach kurzer Latenz mit dem Silver Age eine bis in die 1970er andauernde ›klassische Phase‹, gefolgt vom einem Bronze Age, das bis ca. Mitte der 1980er Jahre anhält. Diese Art der Geschichtsschreibung entlang von Zäsuren ist umstritten, vgl. Vignold, *Comicfilm in Serie*.

176 Vgl. McSweeney, *Avengers Assemble!*, S. 60.

177 Beispielsweise identifizieren Söll und Weltzien schon in SPIDER-MAN (2002) einen »Kampf zwischen den sich ausdifferenzierenden hegemonialen Männlichkeitsentwürfen«, und zwar »innerhalb der hegemonialen Männlichkeit der dominanten Klassen«, die alle in »Beziehung zum neokapitalistischen System der Vereinigten Staaten« stehen. Söll/Weltzien, *Heldenmaske*, S. 162–3.

ebenso wie sie sich in Entwicklungsnarrativen wie dem von Tony Stark immer wieder selbst aktualisiert.

In einem narrativen Universum wie dem MCU und einer multiperspektivischen, episodisch strukturierten Serienlangerzählung wie der *Infinity Saga*, in die mit nahezu jedem Film neue Superheld:innen eintreten, wird es vor dem Hintergrund der hier versammelten Kritik schwierig, die für die Konfiguration des ›klassischen Superhelden‹ des 20. Jahrhunderts noch schlüssig zu vertretende These *Superheld = hegemoniale Männlichkeit* ohne weitere Überlegungen hinzunehmen. So ließe sich unter Berücksichtigung der Kritik von Lotz zwar feststellen, dass es im Geschlechterdiskurs der SUPERMAN-Filme (1978–1987) selbstverständlich Superman ist, der als Beschützer der Welt und wiederholter Retter hilfebedürftiger weiblicher Figuren eine ›hegemoniale‹ Position zugeschrieben wird. Treffen jedoch mehrere dieser vermeintlich hegemonialen Männlichkeiten aufeinander, wie es in jedem AVENGERS-Film geschieht, oder geraten sie gar in ideologische Konflikte wie in CAPTAIN AMERICA: CIVIL WAR, rückt der Fokus weg von der singulären Männlichkeit auf die Aushandlungsprozesse der Männlichkeiten untereinander, die »ernsten Spiele der Männlichkeit«,¹⁷⁸ eben auf die *Anfechtbarkeit* von hegemonialer Männlichkeit, und führt in diesem Fall zu der unvermeidlichen Frage, wie es um die mediale Konstitution dieser Prozesse steht. Um diese Frage beantworten zu können, werde ich nun in einem dritten Schritt Bruzzis Überlegungen zur ästhetischen Erzeugung von Männlichkeit einem medienwissenschaftlichen Performativitätsbegriff gegenüberstellen, wie Andrea Seier ihn in *Remediatisierung: Die performative Konstitution von Gender und Medien* (2006) entwirft und Véronique Sina ihn in *Comic. Film. Gender. Zur (Re-)Medialisierung von Geschlecht im Comicfilm* (2016) für den Einsatz u.a. im Superheld:innengren mobilisiert.

Superhelden, Medien, Performativität

In ihrer kurzen Auflistung der multiplen Männlichkeiten im Fernsehen unterscheidet Amanda Lotz zwischen denen in fiktionalen Formaten sowie ›real men‹ wie Sportlern und Nachrichtensprechern. Diese Unterscheidung ist nicht ohne Nutzen, muss jedoch berücksichtigen, dass es sich sowohl beim Sitcom-Vater als auch beim Nachrichtensprecher um Männlichkeitskonstruktionen handelt, die nicht ohne die an ihrer Konstruktion beteiligten Medien denkbar sind. Dasselbe gilt insbesondere für die Figur des Superhelden, die anders als der ebenfalls medial produzierte Nachrichtensprecher oder Spitzensportler keine empirische Person außerhalb ihrer medialen Repräsentation referenziert, in diesem Sinne kein indexikalisches Zeichen ist, sondern immer schon das Resultat komplexer Prozesse der Remediation repräsentiert. Das aus der Medientheorie stammende Konzept der Remediation (dt.: Remedialisierung bzw. Remediatisierung) betrachtet Medien aus der Perspektive eines komplexen, interdependenten, aber auch flexiblen, prozessualen Gefüges, das sich in permanenten Prozessen des gegenseitigen

178 Michael Meuser, Distinktion und Konjunktion. Zur Konstruktion von Männlichkeit im Wettbewerb, in: Ulrike Ludwig, Barbara Krug-Richter, Gerd Schwerhoff (Hg.), *Das Duell. Ehrenkämpfe vom Mittelalter bis zur Moderne*. Konstanz: UVK, S. 39–48.

(Re-)Zitierens, (Re-)Inszenierens konstituiert. Ein Medium, so fassen es Jay David Bolter und Richard Grusin in *Remediation. Understanding New Media* zusammen, ist »that which remediates«, also das, was ein anderes Medium zu einer Wiederaufführung bringt: »It is that which appropriates the techniques, forms, and social significance of other media and attempts to rival or refashion them in the name of the real.«¹⁷⁹ Die zitierende Aufführung z.B. filmischer Ästhetik in Comics, Computerspielen und Fernsehserien ist demnach ebenso als Remediation zu verstehen wie die Architektur und Interfaces von Streamingplattformen, die ein ›besseres Fernsehen‹ versprechen.¹⁸⁰ Es geht dabei stets um die Ausstellung einer relativen Medienleistung, wobei die Aushandlungsprozesse ›alter‹ und ›neuer‹ Medien den weiter oben geschilderten Aushandlungsprozessen unterschiedlicher (alter und neuer) Männlichkeiten grundsätzlich nicht unähnlich sind. Auch in der Konkurrenzbeziehung bereits bestehender und ›neuer‹ Medien spielt Legitimationsdruck eine Rolle, infolgedessen sich alte Medien neu konfigurieren müssen, um auf die von neuen Medien ausgehenden ästhetischen und technologischen Herausforderungen reagieren zu können.¹⁸¹ Remediation unterscheidet in diesem Sinne zwischen zwei Repräsentationsmodi, die jeweils unterschiedliche Qualitäten eines Mediums hervorheben. Der Modus der *Unmittelbarkeit* (»transparent immediacy«) verspricht den unverstellten, ›naturalisierten‹ Zugang zu einer in ihm erscheinenden ›Realität‹, aus dem sich das Medium selbst ausblendet und seine Funktionen und Funktionsweisen zu verschleiern versucht. Der Modus der Hypermedialität (»hypermediacy«) will das Gegenteil, nämlich auf die Vorzüge – technologisch, aber auch ästhetisch – eines Mediums gegenüber einem anderem, dem zitierten, wiederaufgeführten, hinweisen.

Vor diesem Hintergrund lässt sich der mediale Status des Superhelden besser verstehen. Entstehen das Genre sowie seine Konventionen, so argumentiert Peter Coogan im Anschluss an den Romanautor Michael Chabon, auf der ersten Seite von *Action Comics #1* und der darauf nachzulesenden Genese Supermans,¹⁸² entstehen beide jedoch nicht aus dem Nichts. »Das vermeintlich ›comicgenuine‹ Genre der Superheld_innen erweist sich«, so Veronique Sina,

179 Jay David Bolter, Richard Grusin, *Remediation. Understanding New Media*, Cambridge/London: MIT Press, S. 65.

180 Irina Rajewsky weist darauf hin, dass unter dem Begriff Remediation verschiedene Phänomene subsummiert werden, die sich sowohl auf inhaltliche als auch auf formal-ästhetische Aspekte beziehen. Vgl. Irina Rajewsky, *Intermedialität*, Tübingen: A. Franke/UTB 2008, S. 51.

181 Bolter und Grusin entwickeln diese Theorie vor dem Hintergrund des Diskurses ›Neuer Medien‹ und der Verbreitung digitaler Unterhaltungstechnologien bzw. der Öffnung des kommerziellen Internets in den 1990er Jahren und dem von diesen Entwicklungen ausgehenden Druck auf dominante (analoge) Medien des 20. Jahrhunderts. Betrachtet man jedoch beispielsweise die Entwicklung vom Diskurs des sogenannten Quality TV und seiner ästhetischen Überlegenheit gegenüber dem ›aus der Mode gekommenen‹ Kino hin zu den Streamingplattformen, die Fernsehen und Kino gleichzeitig technologisch und ästhetisch herausfordern (worauf Filmstudios und TV-Sender einerseits mit eigenen Streamingplattformen reagieren, andererseits beispielsweise mit IMAX-3D-Produktionen oder einer Renaissance der Live-Formate), wird schnell deutlich, dass die von Bolter und Grusin beschriebenen Prozesse über weitreichende mediale Verschiebungen hinweg wirksam bleiben.

182 Vgl. Coogan, *Wonder Woman*, S. 13.

als Remedialisierung benachbarter Genres (wie z.B. des Science-Fiction-, Western- oder Horror-Genres) bzw. einzelner Genreversatzstücke und medialer Formen. Diese werden im Rahmen des Superheld_innen-Genres nicht nur absorbiert, sondern ebenfalls neu aufgeführt und re-kontextualisiert.¹⁸³

Diese Prozesse der Neuaufführung und Rekontextualisierung beschränken sich nicht alleine auf Genreversatzstücke und mediale Formen, sie beziehen sich auch auf Gender, Geschlecht und die entlang dieser Kategorien ausgehandelten Hierarchien. Andrea Seier stellt in ihrer medienwissenschaftlichen Nutzbarmachung von Judith Butlers Überlegungen zur Performativität von Geschlecht fest, dass Medien und Gender sich auf der Grundlage performativer Prozesse reziprok aufeinander bezogen konstituieren:

Wenn beide, Gender und Medien, durch das Verhältnis von Gegenwärtigkeit, Reproduktion und Transformation geprägt sind, eröffnet die Konzeption der Performativität ein medienwissenschaftliches Denken, das sich der Frage nach Ereignis und Wiederholung stellt, sei es in Körpern oder in Medien. Filmische Geschlechterinszenierungen wären demnach als ein Ort zu untersuchen, an dem Geschlechterdiskurse nicht nur aktualisiert, sondern auch transformiert werden.¹⁸⁴

Véronique Sina macht Seiers Ausführungen produktiv, um die »(Re-)Produktion heteronormativer Geschlechterordnung« in der hypermedialen Form des Comicfilms, der sich das Superheld:innengenre ästhetisch unterordnet, in den Blick zu nehmen. Dabei geht es ihr vor allem um die Frage des Transfers des transgressiven Potenzials des Comics in den Film vor dem Hintergrund,

dass das performative Zusammenspiel von Comic, Film und Gender auf komplexen Prozessen der zwanghaften, normierten Wiederholung bzw. Wiederaufführung basiert. Durch diese werden hegemoniale Machtstrukturen nicht nur zuallererst hervorgebracht und gefestigt, sondern können ebenso – unter spezifischen Bedingungen – unterlaufen werden.¹⁸⁵

Mit diesem Hinweis auf die von performativen Prozessen getragene Hervorbringung und Festigung hegemonialer Machtstrukturen, Subversion optional, stellt sich schließlich die Frage, wie genau sich die ästhetischen, medialen, performativen Prozesse beschreiben lassen, in denen sich der Superheld, so die zu Beginn dieses Kapitels diskutierte These, als hegemoniale Männlichkeit konstituiert? Sina liefert auf diese Frage mit ihrer ausführlichen Analyse von *KICK-ASS*, die hinsichtlich der vom Film behaupteten Subversion patriarchaler, hegemonialer und heteronormativer Geschlechterhierarchien zu einem ähnlich niederschmetternden Ergebnis kommt wie schon Brown zuvor, eine beispielhafte Antwort.¹⁸⁶ Ich werde Sinas Perspektive aufgreifen und für meine Analyse

183 Sina, *Comic. Film. Gender*, S. 206.

184 Andrea Seier, *Remediatisierung. Die performative Konstitution von Gender und Medien*, Münster: Lit Verlag 2007, S. 140.

185 Sina, *Comic. Film. Gender*, S. 21.

186 Ebd., S. 226–245.

der *Infinity Saga* produktiv machen, ihr Spektrum zuvor jedoch in einem letzten Gedankenschritt durch eine Rückbindung an Bruzzis Ausführungen zur maskulinen Ästhetik erweitern.

Maskuline Ästhetik, Remediation und Remaking

Wenn Stella Bruzzi schreibt, dass die maskuline Ästhetik des ›Men's Cinema‹ Männlichkeit nicht lediglich repräsentiere, sondern vielmehr als Effekt hervorbringt, dass Männlichkeit im Film in diesem Sinne nicht der bloßen Abbildung eines Körpers auf der Leinwand geschuldet ist, sondern hier wiederkehrende *stylistic features* eine Schlüsselrolle spielen, mit anderen Worten auf (normierter) Wiederholung und Variation beruhende ästhetische Produktionsprozesse im Fokus der Betrachtung stehen, wird die Produktivität eines medienwissenschaftlichen Performativitätskonzepts wie dem von Seier vorgeschlagenen allzu ersichtlich. Die zur »Quasi-Identifikation« animierende maskuline Ästhetik des ›Men's Cinema‹ kann aus einer von Seiers Performativitätsbegriff informierten Perspektive als das Beispiel verstanden werden, in dem die wechselseitige, aufeinander bezogene Konstitution von Medien und Gender bzw. der Zusammenhang »von Vergeschlechtlichung und Remediation«¹⁸⁷ besonders deutlich sichtbar wird. In ihrer Analyse der Eröffnungsszene von *JACKIE BROWN* (1995, Quentin Tarantino), den sie »auf spezifische Remediationsprozesse hin befragt, die das Medium Film konstituieren (bzw. unterlaufen)«,¹⁸⁸ zeichnet sie das komplexe, intermediale Referenzsystem nach, das der Film direkt zu Beginn aufruft. Die lange Einstellung, in der die Titelfigur des Films am Flughafen von Los Angeles eintrifft, zitiert den Anfang von *THE GRADUATE* (1967, Mike Nichols), ersetzt im Bild jedoch Dustin Hoffman durch die Blaxploitation-Ikone Pam Grier und auf der Tonspur das *weiße* Singer/Songwriter-Duo Simon & Garfunkel durch ein Stück des Schwarzen Soul-Sängers Bobby Womack, das selbst wiederum auf einen gleichnamigen Film verweist (*ACROSS 110TH STREET*, 1972, Barry Shear). Das in einer einzigen Einstellung stattfindende Aufeinandertreffen eines *weiß* codierten New Hollywood mit der Genregeschichte und dem ästhetischen Modus der Blaxploitation (reflektiert in Pam Grier/Bobby Womack), unterlegt mit einem populären Musikstück, das weniger die Situation kommentiert, als es weitere, parallellaufende Bedeutungshorizonte eröffnet, ist beispielhaft für eine filmische Zitationspraxis, in der

Remediationsprozesse [...] nicht programmatisch zum Verschwinden gebracht, sondern in eine absichtsvolle, ästhetische Inszenierung überführt [werden]. Zitiert und wiederaufgeführt werden vor allem popkulturelle Formen wie Musik, Comic, Kriminalroman und nicht zuletzt das eigene Medium Film.¹⁸⁹

187 Seier, *Remediation*, S. 111.

188 Ebd.

189 Ebd., S. 112.

Wenn sie schreibt, »dass wir Filme durch andere Medien sehen und andere Medien durch Filme«, ¹⁹⁰ schließt das mit ein, dass wir auch *Filme durch andere Filme* sehen, ebenso wie *andere Filme durch Film*. Diese trivial anmutende Beobachtung ist, wie sich zeigen wird, zentral für das Verständnis der ›maskulinen Ästhetik‹ des MCU bzw. der *Infinity Saga*, die in vergleichbarer Weise via einer performativen Zitationspraxis Signifikationsprozesse initiiert und Bedeutungshorizonte eröffnet, wie Seier es für ihr Beispiel JACKIE BROWN feststellt. JACKIE BROWN ist insofern ein sehr produktives Beispiel, da hier nicht nur ein einzelner Medientext referenziert wird, sondern mehrere in eine produktive Polyphonie einstimmen. Ich werde diesem einige weitere Beispiele anschließen, die in einem Rezeptionsmodus, den ich als *transparente Lektüre* bezeichnen möchte, den Blick durch den Film auf einen anderen Film richten.

Abb. 1: *THE GREAT TRAIN ROBBERY* (1903) und *GOODFELLAS* (1990)



Quelle: Still aus *THE GREAT TRAIN ROBBERY* (*DER GROSSE EISENBAHNRAUB*, 1903). DVD, Great Movies/Soulfood Music Distribution, 2012 (links); Still aus *GOODFELLAS* (*GOODFELLAS – DREI JAHRZEHNTE IN DER MAFIA*, 1990). Blu-ray, Warner Home Video, 2007 (rechts).

Die letzte Szene von *GOODFELLAS* (1990, Martin Scorsese) zitiert in einem kurzen Insert während des inneren Monologs des im Zeugenschutzprogramm gelandeten Karrierekriminellen Henry Hill (Ray Liotta) die ikonisch gewordene letzte Einstellung aus *THE GREAT TRAIN ROBBERY* (1903, Edwin S. Porter), in der einer der zu diesem Zeitpunkt im Film bereits getöteten Zugräuber die vierte Wand durchbricht und seinen Revolver in Richtung der Kamera abfeuert. In *GOODFELLAS* ist es der zu diesem Zeitpunkt im Film ebenfalls bereits tote Gangster Tommy DeVito (Joe Pesci), der in einer zitierenden Wiederaufführung von *THE GREAT TRAIN ROBBERY* an die Stelle des namenlosen Banditen tritt und in Richtung der frontal auf ihn gerichteten Kamera schießt (Abb. 1).

Die zitierende Wiederaufführung von *THE GREAT TRAIN ROBBERY* in *GOODFELLAS* ist auf den ersten Blick wenig mehr als nur ein wissender Wink an das cinephile Publikum, erzeugt jedoch einen weit über diese Geste des ironischen Zitats hinausgehenden Überschuss. Regisseur Scorsese selbst erklärte in einem Interview, seine Hommage wolle nicht viel mehr als darauf hinweisen, dass der zitierte und sein eigener Film derselben narrativen Struktur folgen. Es ginge um Kriminelle, die ein großes Verbrechen begingen

190 Ebd.

und am Ende erwischt werden – »it's exactly the same story«. ¹⁹¹ Man könnte es bei dieser Aussage belassen, um dem Risiko zu entgehen, diese nichtsdestoweniger memorable Einstellung hinsichtlich der Mehrdimensionalität ihrer Implikationen zu überstrapazieren.

Der in meinen Augen bedeutsame Punkt ist hier jedoch, dass Filmzitate auf ästhetischer Ebene wie dieses, in dem ein Film für einen Moment lang transparent wird und den Blick auf die Geschichte des Mediums lenkt, mitunter mehr zu leisten in der Lage sind, als lediglich ein filmegelehrtes Publikum zu amüsieren. Signifiziert die Wiederholung des Bildes nach Willen des Filmemachers die von beiden Filmen geteilte narrative Struktur, produziert die Wiederaufführung eines spezifisch filmischen Männlichkeitsbildes in einem neuen (film-)historischen Kontext einen komplexen Text über sich aktualisierende Männlichkeitsentwürfe und ihre filmischen Repräsentationen bzw. Artikulationen. Diese Artikulation ist jedoch unmittelbar abhängig von Filmstil und Mise-en-Scène, kurz: Ästhetik – es ist die frontale, planimetrische Kadrierung vor einem einfarbig dunklen Hintergrund, das Kostümbild, das Durchbrechen der vierten Wand (nicht nur durch das Schießen, sondern vor allem den Blickkontakt mit der Kamera), der dekontextualisierte Status des Bildes als narrationsunabhängiger Insert, die das Zitat als solches erkennbar werden lassen. In diesem spezifischen Bild und seiner Wiederholung wird kenntlich, dass alle drei Komponenten – Repräsentation des Körpers, Ästhetik der Inszenierung und Wiederholung der Ästhetik – sich in ihren Bedeutungen überlagern und einen Überschuss erzeugen, der die Summe der einzelnen Teile übersteigt. Das produktive Potential dieser Anordnung steckt nicht in für sich genommenen Bildern der einzelnen Filme, es entsteht erst aus ihrem Dialog heraus. In dieser für *Remediation* charakteristischen wechselseitigen Bezogenheit beider Medien(texte) aufeinander erscheint Tommy DeVito nicht nur als hypermedialisierte Aktualisierung des Stummfilm-Banditen im Widescreen-Farbfilm, dieser wird retroaktiv zu seinem Vorläufer, der die spätere Figur informiert und symbolisch auflädt. Das Bild von Tommy DeVito ist in diesem Sinne auch eine Remedialisierung der filmischen Repräsentation des gesetzlosen Banditen des 19. Jahrhunderts als urbanem Karrierekriminellen des ausgehenden 20. Jahrhunderts, insofern beide in Form einer Ziffer sehr abstrakte, stereotype Männlichkeitsentwürfe zur Aufführung bringen, die hier in Relation zueinander gesetzt werden.

Auch darüber hinaus ist diese Form filmischen Zitierens performativ. So imaginiert die Wiederholung der bekanntesten Einstellung aus *THE GREAT TRAIN ROBBERY* in *GOODFELLAS* das von Filmemacher Scorsese idealisierte Publikum seines Films nicht lediglich als ein cinephiles, das sich filmhistorischer Kontexte bewusst und dazu in der Lage ist, die implizierte Verbindung herzustellen. Vielmehr stellt das Zitat das adressierte Publikum des Films performativ als ein cinephiles her und situiert *GOODFELLAS* gleichzeitig im Kontext einer sich laufend fortschreibenden, kanonisierten US-amerikanischen Filmgeschichte.

Der im produktiven Aufeinandertreffen der Bilder entstehende Überschuss kann also ein Publikum adressieren, es gleichzeitig aber auch erschaffen; er dient der Situierung von Film und Filmemacher:in in einem filmhistorischen Diskurs, er schafft Analogien,

191 Ein Ausschnitt aus dem Interview des American Film Institute mit Martin Scorsese ist einsehbar unter: MARTIN SCORSESE ON GOODFELLAS & THE GREAT TRAIN ROBBERY, in: *ajlpicture*, YouTube, 2013.

produziert Kontinuitäten, Genealogien, die es für die Filminformierten zu entschlüsseln gibt, er kann aber auch im weitersten Sinne ein Argument über Männlichkeit beinhalten, das sich in den sich aktualisierenden Männlichkeitsentwürfen von einem Bild zum nächsten artikuliert. Entscheidend ist hier jedoch, dass dieses Argument über Männlichkeit ebenso in Relation zu Narration und Charakter steht wie zu der Repräsentation des Körpers im Bild; die Wiederaufführung, die dieses Argument in der Geste des Zitierens hervorbringt, jedoch ein *ästhetisches* Phänomen darstellt, dem hier Aufmerksamkeit zu widmen ist. Wie das folgende Beispiel verdeutlicht, produzieren diese Momente an der Intersektion von maskuliner Ästhetik und Hommage/Zitat mitunter auch »narrative Abkürzungen«, die für die Artikulation filmischer Männlichkeit wesentlich sind.

In ihren Betrachtungen des Sylvester Stallone-Starvehikels *COBRA* (1986, George P. Cosmatos) unterziehen Eric Lichtenfeld¹⁹² und Scott Higgins¹⁹³ den vorangestellten Prolog des Films einer Analyse, die sich als transparente Lektüre bezeichnen ließe, und spüren dessen Bezugnahme auf das *DIRTY HARRY*-Sequel *MAGNUM FORCE* (1973, Ted Post) nach. Lichtenfeld bemerkt, dass

»[j]ust as Cobra's weapons recall Harry's Magnum, the main title sequence of *Cobra* echoes that of *Magnum Force*, in which the camera gradually pushes in on a profile of the Magnum until the gun turns on the audience, and, from offscreen, Clint Eastwood recites an abbreviated version of Dirty Harry's ›Do I feel lucky?‹ speech.«¹⁹⁴

Abb. 2: Introszenen *MAGNUM FORCE* (1973) (oben), *COBRA* (1986) (unten)



Quelle: Stills aus *MAGNUM FORCE* (*DIRTY HARRY II – CALLAHAN*, 1973). Blu-ray, Warner Home Video, 2008 (oben); Stills aus *COBRA* (*DIE CITY-COBRA*, 1986). Blu-ray, Warner Home Video, 2012 (unten).

192 Eric Lichtenfeld, *Action speaks Louder, Violence, Spectacle, and the American Action Movie*, New York: Fredrick A. Praeger 2004.

193 Scott Higgins, Logic is the Cure, Meet the Disease: The Melos of Cobra, in: Chris Holmlund (Hg.), *The Ultimate Stallone Reader. Sylvester Stallone as star, icon, auteur*. New York: Wallflower 2015, S. 53–74.

194 Lichtenfeld, *Action speaks Louder*, S. 73

Sowohl Marion ›Cobra‹ Cobretti (Stallone) als auch ›Dirty‹ Harry Callahan (Clint Eastwood) stünden in der Actionfilmtradition des urbanen Vigilanten, »but if Harry is its archetype, then Cobra is its apotheosis«. ¹⁹⁵ Higgins setzt in »The Melos of Cobra« an dieser Beobachtung an und stellt fest, dass in der extrem kondensierten narrativen Struktur des Films »each scene functions like a module, plugged in as a generic marker«. ¹⁹⁶

Stallone's action plot is an assembly of situations and genre conventions that he has stripped of complexity and amplified with moral polarisation. Viewing *Cobra* in this light helps illuminate its debt to the *Dirty Harry* franchise. ¹⁹⁷

So wurde nicht nur die Rolle des Partners des jeweiligen Titelhelden (Chico Gonzalez/ Tony Gonzales) in beiden Filmen mit Reni Santoni besetzt. »More bizarrely, Andrew Robinson, who played Scorpio, the serial killer in the original film, appears as Detective Monte, Cobra's maniacally shrill superior on the force«. ¹⁹⁸ Die sich in einzelnen Szenen zu erkennen gebende »homage to Eastwood's franchise«, und diese Feststellung ist entscheidend, »is not merely window dressing; it allows shortcuts in storytelling«. ¹⁹⁹ Anhand der Analyse zweier Szenen demonstriert Higgins, wie COBRA interpersonelle Dynamiken, die über den Verlauf der Narration von DIRTY HARRY sukzessive entwickelt werden, von Anfang an als gegeben voraussetzt. Beide Szenen sind für die Plotentwicklung nahezu ohne Bedeutung, vielmehr geht es in ihnen jeweils darum, den unkonventionell agierenden Protagonisten gegen seine vorschriftshörigen Vorgesetzten zu kontrastieren. Higgins' Beobachtung, dass COBRA mit diesen unterschiedlich gelagerten Bezugnahmen auf MAGNUM FORCE narrative Abkürzungen nimmt, ist korrekt, dies hat jedoch weitreichendere Folgen. Wenn Higgins später feststellt, dass »[i]t is as though Stallone has filtered [*Cobra's*] love story through *Dirty Harry's* vision of detached and insulated masculinity«, ist dies als ein Hinweis darauf zu verstehen, dass COBRA nicht nur seinen Plot abkürzt, sondern in diesen Abkürzungen auch Artikulationen von Männlichkeit eingeschrieben sind, die sich von einem Film auf den nächsten übertragen. Die zitierende Wiederaufführung der Titelsequenz von MAGNUM FORCE zu Beginn von COBRA enthält in diesem Sinne auch die zitierende, aktualisierte Wiederaufführung der spezifischen, von DIRTY HARRY (1971, Don Siegel) medial artikulierten Definition von Männlichkeit. Der von Sylvester Stallone dargestellte ›urbane Vigilant‹ mit Polizeimarke überführt damit »*Dirty Harry's* vision of detached and insulated masculinity« ²⁰⁰ der 1970er Jahre in einen ikonischen, undurchdringlichen »well-insulated, well-armed Stallone« ²⁰¹ der 1980er, oder anders gesagt: COBRA remedialisiert den Protagonisten der DIRTY HARRY-Reihe als *Hard Body*. ²⁰² Damit dies gelingen

195 Ebd.

196 Higgins, *Melos of Cobra*, S. 61.

197 Ebd.

198 Ebd., S. 60.

199 Beide ebd.

200 Ebd.

201 Lichtenfeld, *Action speaks Louder*, S. 77.

202 Vgl. Susan Jeffords, *Hard Bodies. Hollywood Masculinity in the Reagan Era*, New Brunswick: Rutgers University Press 1993.

kann, reicht es nicht, Clint Eastwood durch Sylvester Stallone zu ersetzen. Stattdessen nutzt COBRA beginnend mit der MAGNUM FORCE wiederaufführenden Prä-Titelsequenz kontinuierlich die Eastwood-Filme (deren Besetzung, Mise-en-Scène, interpersonelle Dynamiken, etc.) als Abkürzung und arbeitet auf diese Weise einer in Ästhetik und narrative Strukturen hinein verlagerten Artikulation von Männlichkeit zu, die nicht von Repräsentationen des Körpers abhängig sind. Die beiden Titelsequenzen mit ihren gleichermaßen fetischisierenden Nahaufnahmen von und eleganten Schwenks um die phallischen Handfeuerwaffen (Abb. 2), die an die Stelle ihrer Träger treten, liefern in dieser Hinsicht das deutlichste Beispiel einer ›maskulinen Ästhetik‹, die, wie Bruzzi es beschreibt, *Männlichkeit* – nicht Männer – evoziert und viszeral erfahrbar macht. In diesem konkreten Beispiel wird jedoch deutlich, dass es sich bei dem erneuten Aufgreifen einer spezifischen filmästhetischen Strategie, die sich mit Bruzzi dem ›Men's Cinema‹ zuordnen lässt, nicht grundsätzlich um eine ›abstrakte Idee von Männlichkeit‹ handelt, sondern diesen Ästhetiken mitunter eine sehr konkrete Definition von Maskulinität eingeschrieben ist, die zum Bezugspunkt eines wiederaufführenden ›refinement‹ wird. So wie sich, mit Bolter und Grusin, Medien immer auf andere Medien beziehen, sind auch die in Filmbilder eingeschriebenen ästhetischen Evokationen von Männlichkeit(en) nicht isoliert voneinander zu denken. Sie treten in komplexe Relationalitätsgefüge ein, in denen sie sich gegenseitig zitieren, kommentieren, transformieren, parodieren, wiederaufführen und sich auf diese Weise fortschreiben. Vor diesem Hintergrund scheint es sinnvoll, narrative Abkürzungen, wie Lichtenfeld und Higgins sie in COBRA bemerken, über ihre schlichte Plotfunktion hinaus ernst zu nehmen, anstatt sie lediglich als Gimmicks zu betrachten, als ironisches Spiel mit Vorwissen, mit dem einem eingeweihten Teil des Publikums eine Freude gemacht werden soll. Produktiver scheint es, in einer intensiven Lektüre, wie Andrea Seier sie an JACKIE BROWN praktiziert, die vom Film entworfenen Referenzsysteme zu decodieren, den ausgelegten Spuren nachzugehen und die in der Ästhetik verborgenen Bezugspunkte ins Sichtbare zu holen, ohne die eine Relationalität nicht beschreibbar ist. In Anlehnung an Frank Kelleter und Kathleen Loock möchte ich diese sich in performativen Prozessen des zitierenden Wiederaufführens ästhetischer Strukturen konstituierende Praxis des Transfers als *ästhetisches Remaking* bezeichnen.²⁰³

In »Hollywood Remaking as Second-Order Serialization« betrachten Kelleter und Loock die medienspezifische Praxis des »cinematic remaking« als Praxis serieller Selbstbeobachtung vor dem Hintergrund der »self-reflexive historicity of its formats in Hollywood cinema«.²⁰⁴ Unter *cinematic remaking* versammeln sie in diesem Sinne unterschiedliche Formen der narrativen Bezugnahme innerhalb serieller Relationen, wie sie sich in Sequels, Prequels oder Remakes darstellen. *Ästhetisches Remaking*, die Praxis der zitierenden Wiederaufführung einer spezifischen ästhetischen Struktur, soll vor diesem Hintergrund als Übertragung dieser Praxis von Narration auf Ästhetik, von Inhalt auf Form, verstanden werden. Anders als im Sequel oder Remake werden in der Praxis des ästhetischen Remakings nicht Geschichten weiter- bzw. neuerzählt,

203 Vgl. Frank Kelleter, Kathleen Loock, Hollywood Remaking as Second-Order Serialization, in: *Media of Serial Narrative*, Columbus: Ohio State University Press 2017, S. 125–147.

204 Ebd., S. 126.

sondern spezifische ästhetische Strategien wie Bildkompositionen, Montageformen, Kameraoperationen, Ton-/Musikeinsatz etc. mobilisiert, die eine Beziehung zwischen Referenzfilm bzw. Prototyp²⁰⁵ und Remake bzw. ›Zitat‹ herstellen und thematisieren. Gemeinsamer Hintergrund ist die Annahme eines selbstreflexiven Bewusstseins Hollywoods und seiner Formate für die eigene Historizität. Dieses zeigt sich jedoch, das ist der entscheidende Unterschied, nicht lediglich in einem Wissen um fortzuschreibende Narrationen, sondern eben spezifische ästhetische Eigenheiten der Darreichung des Inhalts, die sich als Filmstil fassen lassen. Ich möchte an dieser Stelle auf das zuvor beschriebene Beispiel des Bungeesprungs von Kameramann Trent Opoloch in *CAPTAIN AMERICA: CIVIL WAR* zurückkommen. Der von Opoloch aus Verfolgerperspektive gefilmte Tracking Shot im freien Fall ist in der Ästhetik des Actionkinos kein Einzelfall, sondern deutet gewissermaßen darauf hin, dass auch ästhetische Remakes mit Kelleter/Loock als Serialisierung zweiter Ordnung verstanden werden können. Ihm voraus geht eine vergleichbare Einstellung in *THE BOURNE ULTIMATUM* (2007, Paul Greengrass), die Kameramann Oliver Wood *on location* ohne Greenscreen bzw. CGI-Unterstützung gefilmt hat, wenn auch über weitaus kürzere Distanz (im Film selbst ist diese Einstellung weniger als eine Sekunde lang zu sehen). Ein Jahr nach *CIVIL WAR* filmte Barry Peterson einen vergleichbaren Sprung für *THE SPY WHO DUMPED ME* (2018, Susanna Fogel), in seiner Version wird jedoch nicht unmittelbar nach der Landung geschnitten und in eine andere Perspektive gewechselt. Stattdessen folgt die Kamera dem Verfolgten vom Balkon bis auf die Straße und landet sanft neben ihm. Diese Liste ließe sich in beide Richtungen fortsetzen, an diesen drei Beispielen wird jedoch bereits deutlich, dass diese spezifische Form der Inszenierung eines bestimmten Bildmotivs in ihrer Wiederholung eine für Serien typische Steigerungsdromatik bzw. Überbietungslogik ausbildet.²⁰⁶ Gleichzeitig kann sie als ein Beispiel dafür gelten, wie Filmemacher:innen der »challenge of innovative reproduction«²⁰⁷ nicht nur narrativ, sondern auch ästhetisch entgegneten. Hollywood kennt seine Geschichten sehr genau und greift auf seinen Fundus nicht nur in den iterativen Formaten des seriellen Erzählens ständig aufs Neue zu. Ebenso sind es spezifische filmstilistische Operationen, die zitierend wiederaufgeführt, dabei jedoch mit neuem Inhalt befüllt werden. Die *THE GRADUATE* imitierende Einstellung von *JACKIE BROWN* auf dem Laufband am LAX oder die Wiederaufführung von *MAGNUM FORCE* in der Prä-Titelsequenz von *COBRA* sollen vor diesem Hintergrund als Instanzen ästhetischen Remakings verstanden werden. In diesem Sinne werden auch die von Bruzzi identifizierten filmstilistischen Eigenheiten des ›Men's Cinema‹ erst als Effekte einer wiederholten zitierenden Wiederaufführung erkennbar. Die Wiederholung ermöglicht es diesen ästhetischen Aufführungen, als Signifikanten für ›symbolische Männlichkeit‹ wahrgenommen zu werden. Als Resultat

205 Zum Begriff des Prototyps in der Genretheorie vgl. Jörg Schweinitz, ›Genre‹ und lebendiges Genrebewußtsein. Geschichte eines Begriffs und Probleme seiner Konzeptualisierung in der Filmwissenschaft, in: *Montage AV*, 3/2/1994, S. 99–118.

206 Vgl. Andreas Jahn-Sudmann, Frank Kelleter, Die Dynamik serieller Überbietung und das Konzept des Quality-TV, in: Frank Kelleter (Hg.), *Populäre Serialität. Narration – Evolution – Distinktion*, Bielefeld: transcript 2012, S. 205–224.

207 Kelleter/Loock, Hollywood Remaking, S. 126.

der zitierenden Wiederaufführung einer Ästhetik werden auch die ihr eingeschriebenen Diskurse zu einer Neuvorlage gebracht. Im folgenden Teil werde ich die Funktionsweise dieses Prinzips anhand von *IRON MAN* und *IRON MAN 2* demonstrieren.

TEIL I: Die maskuline Ästhetik des *Marvel Cinematic Universe*

Mit einem weltweiten Kinoeinspielergebnis von mehr als 28,5 Milliarden US-Dollar zwischen 2008 und 2022 ist das *Marvel Cinematic Universe* die umsatzstärkste Filmfranchise der Gegenwart. Dies war nicht absehbar, als Marvel Studios (1997 gegründet) im Jahr 2004 mit geliehenem Geld den Schritt von der Lizenzgeberin in die unabhängige Filmproduktion unternahm, nachdem sich die seit Ende der 1990er Jahre mit einer Reihe von Filmstudios in Hollywood getroffenen Lizenzvereinbarungen als weniger vorteilhaft herausstellten als erhofft.²⁰⁸ Zwar erzielten zahlreiche erfolgreiche Produktionen wie New Line Cinemas *BLADE*-Trilogie (1998–2004, Guillermo del Toro), die *X-MEN*-Filme von 20th Century Fox (2000, 2002, Bryan Singer) oder Columbia Pictures/Sonys *SPIDER-MAN* (2002, 2004, Sam Raimi) hohe Gewinne für die Studios, die Anteile für Marvel als Lizenzgeberin waren jedoch mit fünf Prozent der Umsätze verschwindend gering. Mangelnder Einfluss Marvels sowohl auf die tatsächliche Produktion der lizenzierten Filme als auch auf deren jeweiligen Starttermin, ebenso wie die faktische Unmöglichkeit einer Cross-Promotion zwischen Filmen verschiedener Studios, taten ihr Übriges, um diese Unzufriedenheit weiter zu verstärken. Nachdem seine Idee von der Gründung eines eigenen Filmstudios von Marvel Enterprises-Vizepräsident Isaac Perlmutter mehr als ein Jahr lang als zu riskant abgelehnt wurde, gelang es dem Produzenten und Unternehmer David Maisel im Jahr 2004, bei dem Wall Street-Finanzunternehmen Merrill Lynch eine Schuldenübernahmezusage über 525 Millionen US-Dollar zu sichern, zu Bedingungen, die das Risiko für Marvel auf ein überschaubares Maß reduziert hielten.²⁰⁹ Auch wenn die Produktion von *IRON MAN* als erstem Film mit Sicherheit als »a considerable gamble

1 Vgl. Vignold, *Das Marvel Cinematic Universe*, S. 56–62; außerdem Derek Johnson, Cinematic destiny: Marvel studios and the trade stories of industrial convergence, in: *Cinema Journal*, Nr. 52.1, 2012, S. 1–24; Fritz, *The Big Picture*, S. 53–74.

2 »Marvel could use the money to make any movie it wanted over the next seven years, so long as it was rated PG-13 and cost less than \$165 million. Marvel kept all the consumer products rights and didn't have to share a penny if toy sales shot up because of a film.« Als Sicherheit für den Kredit setzte Marvel die Filmrechte für einige noch verfügbare Charaktere ein: »Ten chracters or groups of characters were included in the deal, and Marvel was guaranteed the right to make films based on at least four. After that, if it couldn't afford the debt payment anymore, Merrill would take the rights. Marvel would still be able to make comic books and toys based on those superheroes, just not movies.« Fritz, *The Big Picture*, S. 59–60.

for the newly-formed studio«²¹⁰ zu bewerten ist, wirkt der Einsatz im Vergleich zu den erwarteten Vorteilen eher gering:

Not only could Marvel keep all the movie profits [...], but it wouldn't have to share a penny from sales of consumer products. And instead of having to tell Wall Street that it really hoped Tom Rothman at Fox or Amy Pascal at Sony would release its next movie by the upcoming holiday season, Marvel alone would determine when its films hit theaters, on dates that were ideal for its toy sales.²¹¹

Die Logik einer Verschaltung von Medien und Merchandise hat in Hollywood eine lange Tradition²¹² und gilt als ausschlaggebender Grund für die Übernahme des 1998 bankrotten Comicverlags durch die Spielzeugfirma Toy Biz, Inc., aus der kurz darauf Marvel Toys entsteht.²¹³ Dass die Wahl der ersten Filmproduktion auf IRON MAN gefallen ist, »not technically a superhero but rather a super suit, made of metal, which allows its wearer to fly and shoot lasers and missiles«²¹⁴, ist das Resultat intensiver Marktforschung, im Zuge derer die aus Jungen im Kindesalter rekrutierten Fokusgruppen keineswegs daraufhin befragt wurden, welche Charaktere oder Storylines aus den Comics sie gerne auf der Leinwand sehen würden. Stattdessen wurden ihnen Konzeptzeichnungen der Figuren und Beschreibungen ihrer Fähigkeiten mit der Frage gereicht, mit welcher der zur Auswahl stehenden Figuren – Captain America, Iron Man, Hulk oder Thor – sie am liebsten als Spielzeug spielen würden. »The overwhelming answer, to the surprise of many at Marvel, was Iron Man.«²¹⁵

Obwohl Iron Man ab 1968 eine jahrzehntelang nahezu ununterbrochen erscheinende Heftserie unterhält und in den parallel erscheinenden Comics der *Avengers* ebenso regelmäßig auftritt, wie in für das Kinderfernsehen produzierten Cartoonshows,²¹⁶ leidet die Figur im Vergleich zu dem hohen Bekanntheitsgrad von Spider-Man, Captain America oder den Fantastic Four zu Beginn der 2000er Jahre unter einem eklatanten *brand-awariness*-Problem, das sich in den Befragungen der Fokusgruppe offenbart. Joe Quesada, damaliger Chefredakteur von Marvel Comics, umreißt dieses wie folgt: »One of the major takeaways was that kids who had zero knowledge of the character had no interest in

3 McSweeney, *Avengers Assemble*, S. 42.

4 Fritz, *The Big Picture*, S. 56–57.

5 Ellen Seiter datiert den Beginn solcher Lizenzabkommen bis zurück in die Stummfilmzeit, bevor die Praxis in den 1930ern von Disney massiv angeschoben wird; vgl. Ellen Seiter, *Sold Separately*, New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press, S. 150, 198.

6 Bereits Mitte der 1980er Jahre sucht der US-amerikanische Spielzeughersteller Mattel den Kontakt zu Marvel Comics, nachdem er einen Lizenzdeal mit dem DC Comics Verlag an Kenner Products verloren hat. Die Zusammenarbeit zwischen Mattel und Marvel mündete in dem einjährigen Crossover-Event »Secret Wars« (1984–85, Jim Shooter, Mike Zeck, Bob Layton), dessen vorderster Zweck es war, die neuen Spielzeuglinien zu bewerben. Vgl. Tim Hartnett, *Lofty Concepts: The Jim Shooter Interview – Part One*, in: *Silverbulletcomicsbooks*, 13. August 2004 [archiviert].

7 Fritz, *The Big Picture*, S. 62.

8 Ebd., S. 63.

9 U.a. MARVEL SUPERHEROES (1966), SPIDER-MAN AND HIS AMAZING FRIENDS (1981–1983, als Tony Stark); als Teil der MARVEL ACTION HOUR (1994–1996); sowie THE AVENGERS: UNITED THEY STAND (1999–2000).

him because they thought he was a robot.«²¹⁷ Um diesem Umstand zu begegnen, gibt Marvel im Jahr 2007 ein Trio animierter Kurzfilme, die sogenannten *IRON MAN ADVERTORIALS* (2007, Tim Miller) in Auftrag, die dem jüngeren Publikum drei als wesentlich erachtete Punkte über die Titelfigur zu kommunizieren hatten:

- 1- Clearly demonstrate that there was a man inside the armor.
- 2- Show off his wide range of cool powers.
- 3- Position him clearly as a hero on the same level as Spidey and Hulk by having those characters show how cool they perceive him to be and valued him as a peer.²¹⁸

In dem dreiteiligen Animationsfilm mit einer Gesamtspieldauer von unter fünf Minuten fordert Marvels populärster Charakter, Spider-Man, Iron Mans Hilfe bei der Bekämpfung eines haushohen, gesichtslosen Roboters an, der aus ungeklärten Gründen Manhattan verwüstet und Zivilisten gefährdet. Mithilfe des Raketenantriebs seiner Rüstung kann Iron Man den Angreifer in die Stratosphäre tragen, stürzt dann jedoch aufgrund eines Systemausfalls vom Himmel und wird von dem *deus-ex-machina* erscheinenden Hulk gerettet. Gemeinsam besiegen Iron Man und Hulk zwei weitere Roboter und erscheinen in der letzten Einstellung auf der Titelseite der Tageszeitung *Daily Bugle* mit der Schlagzeile »Heroes save the day!«.

Abb. 3: »Building the Future«: Tony Stark in der Pose des Tech-Visionärs



Quelle: *IRON MAN ADVERTORIAL I* (2007). Marvel Studios. In: *Joe Quesada*, 14. Februar 2016, joequesada.tumblr.com.

In ihrer Simplizität ästhetisch stark angelehnt an die ein Publikum im Kindesalter adressierenden *Saturday Morning Cartoons* der *MARVEL ACTION HOUR* (1994–1996), arbeiten sich die narrativ minimal ausgestatteten *IRON MAN ADVERTORIALS* Punkt für Punkt an den Vorgaben ab. Im ersten Segment wird Spider-Mans Frage »Where is a big time

10 Joe Quesada, *Deadpool!!!*, in: *Joe Quesada*, 14. Februar 2016, joequesada.tumblr.com.

11 Ebd.

superhero when you need one?» mit einem Schnitt auf die von ihm beschädigte Werbetafel des Technologiekonzerns Stark Industries beantwortet, auf der Stark im weißen Pullover, mit ernster Miene geradeausschauend und den Worten »Building the Future« untertitelt abgebildet ist – halbnahe, aus schräger Untersicht, die ihn der Betrachter:in gegenüber erhöht, wie sie auch seinen geradeaus schauenden Blick *auf die Zukunft*, auf ein höheres Ziel gerichtet scheinen lässt (Abb. 3) – eine beliebte Inszenierungsstrategie sowohl von selbsternannten Visionären der Technologiebranche als auch in der Propaganda totalitärer Regimes.²¹⁹

Der mittlere Teil des ersten Segments zeigt Stark in seiner schwach beleuchteten, hochtechnisierten Umgebung, wie er Schweißarbeiten an einer seiner Rüstungen vornimmt, während weitere Modelle des Iron Man-Anzugs im Hintergrund sichtbar sind. In zwei längeren Einstellungen wird sehr ausführlich gezeigt, wie Stark von maschinischen Helfern in einem automatisierten Prozess seine rot-goldene High-Tech-Rüstung angelegt wird, was die weibliche Stimme seines Assistenzsystems kommentiert. Mit den Worten »Iron Man armour combat-ready« zoomt die Kamera auf Stark, dessen Gesicht nun hinter der goldenen Gesichtsplatte der Rüstung verborgen ist, der sich selbstbewusst zur Kamera hinwendet und deren Blick erwidert. Die Inszenierung, die Stark stets im Zentrum einer von ihm beherrschten, weiblich konnotierten, technologischen Umgebung hält, orientiert sich am im Actionkino der 1980er Jahre etablierten Bildinventar der *Gearing-up* bzw. *Lock-and-Load*-Montage.²²⁰ Die zahlreichen, simultan arbeitenden Roboterarme, die Stark in fließenden Bewegungen einkleiden, erlauben es jedoch, den Prozess in einer kurz unterbrochenen Einstellung abzuhandeln. Der selbstbewusste Blick zurück quittiert die von der Inszenierung erzeugte Dominanz Starks und sichert seinen hypermaskulin überhöhten Subjektstatus auch jenseits der Maskierung ab.

In den darauffolgenden Action-Segmenten arbeiten Tongestaltung und akzentuiert eingesetzte Momente visueller Hyperästhetisierung eng zusammen, um Iron Mans »wide range of cool powers« hervorzuheben. Seine Antriebsdüsen sind mit Raketen Geräuschen unterlegt, deren Intensität verschiedene Zündstufen signalisieren. Sein erster Waffeneinsatz wird von einer Zeitlupe angekündigt, in der sich die auf seinen Schultern montierten Geschütze in gut sichtbarer Nahaufnahme in Position bringen,

12 Vgl. hierzu exemplarisch die Auseinandersetzungen mit den Hitler-Fotografien von Heinrich Hoffmann in Martin Loiperdinger/Rudolf Herz/Ulrich Pohlmann (Hg.): *Führerbilder. Hitler, Mussolini, Roosevelt, Stalin in Fotografie und Film*, München/Zürich: Piper 1995 (hier besonders die Texte von Eike Henning und Rudolf Herz); vgl. auch Rudolf Herz, *Hoffmann & Hitler. Fotografie als Medium des Führer-Mythos*, München: Klinkhardt und Biermann 1994.

13 Diese inzwischen zahlreich parodierte Form der Montage, in der ein (meistens männlicher) Held sich für eine anstehende Konfrontation ausrüstet, ist ein Standard des Hardbody-Actionfilms, wie er von Susan Jeffords ausführlich bearbeitet wird. Beispiele finden sich zahlreich z.B. in jedem einzelnen der RAMBO-Filme ebenso wie in Arnold Schwarzenegger-Vehikeln wie *COMMANDO* (1985, Mark L. Lester) oder *RAW DEAL* (1986, John Irving) sowie in zahlreichen Epigonen aus den darauffolgenden Jahrzehnten. In ihren Grundzügen ist diese Form der Montage mit den Trainingsmontagen der ROCKY-Filme vergleichbar, insofern auch hier die Montage »den Mann macht«. Vgl. Wieland Schwanebeck, *Montage macht den Mann. Wie das Erzählkino Geschlecht konstruiert – und wie der Filmschnitt dabei hilft*, in: Julia Brühne, Karin Peters, *In (Ge)Schlechter Gesellschaft? Politische Konstruktionen von Männlichkeit in der Romania*. Bielefeld: transcript 2015, S. 213–240; Jeffords, *Hard Bodies*.

während Stark sich in einem in seiner Eleganz betonten Flugmanöver in Rückenlage bringt, um sein Ziel ins Visier zu nehmen. In kurzen Schlagabtauschen demonstriert Stark die drei im vorherigen Segment vorgestellten Waffensysteme, die an die Stelle seiner nicht vorhandenen Superkräfte treten, aber als solchen vollkommen gleichwertig inszeniert werden. Er wird wiederholt getroffen, doch keiner der Angriffe kann seiner Rüstung einen Kratzer zufügen. Sein Raketenantrieb bringt die Leistung auf, um den sein eigenes Körpergewicht mutmaßlich um ein Vielfaches übersteigenden Roboter in Sekundenschnelle sechzig Kilometer in die Höhe zu tragen. Lediglich die Explosion des in der Stratosphäre abgeladenen Roboters am Ende des zweiten Segments verursacht einen Moment des Kontrollverlusts, in dem Stark hilflos auf die in bedrohlicher Geschwindigkeit näherkommende Erdoberfläche hinabstürzt.²²¹ Dass Hulk im dritten Segment auf die Bitte Spider-Mans hin heraneilt, um Stark aus dem freien Fall abzufangen, konstruiert die dritte zu kommunizierende Aussage, die der Werthaftigkeit der Figur, die unter allen Umständen am Leben erhalten werden muss. Schließlich stellt die Zeitungstitelseite den Heldenstatus performativ her und schleust ihn in den öffentlichen Diskurs ein. Erst in der Erlangung des Status eines Medienereignisses ist die Konstruktion von Iron Man und dem »man inside the armour« vollkommen.

Während Aktion, Abenteuer, Konflikt, Stärke, Aggression, Resilienz, die Beherrschung von Technologie und eine generelle innere Ruhe angesichts der lebensbedrohlichen Ausnahmesituation den männlichen Figuren zugeschrieben werden, ist der Weiblichkeitsdiskurs der *IRON MAN ADVERTORIALS* auf zwei Figurationen reduziert: Die namenlos, gesichtslos bleibende Mutter, die über das den ersten Teil eröffnende Schwarzbild panisch schreiend um Hilfe für ihren Sohn bittet und diesen nach erfolgter Rettung im Hintergrund einer weiten Totale empfängt, in der sie kaum zu sehen ist; sowie Tony Starks qua seiner Stimme weiblich codiertes Assistenzsystem, das ihn sowohl stationär in seiner Werkstatt als auch mobil in der Rüstung als ständige Begleiterin unterstützt. Starks Interaktion mit seinem weiblich codierten Assistenzsystem, aber auch seine Relation zu den ihm zur Seite gestellten Figuren – ein seine Hilfe ersuchender Teenager (Spider-Man) und ein überdimensionaler, grüner Muskelberg mit dem Intellekt eines Kleinkindes (Hulk) – reproduzieren im Zusammenhang den Minimalentwurf einer patriarchalen Struktur, in der Tony Stark eine hegemoniale Position besetzt. Der Arbeitsauftrag, die Existenz eines Mannes im Inneren der Rüstung zu demonstrieren, kann damit als übererfüllt betrachtet werden, wenn auch nicht auf kreativerem Wege als durch die Konstitution von männlich codierter Macht und Dominanz durch freiwillige Unterordnung bzw. gewaltsame Unterwerfung. In diesem Sinne erscheint die in den *IRON MAN ADVERTORIALS* entworfene Version der Figur Tony Stark in der Tat als schmucklose Artikulation einer reduktionistischen maskulinen Machtfantasie mit der Funktion, das Konsumbegehren der noch nicht kaufkräftigen Fokusgruppe gezielt auf sich zu ziehen.

In der folgenden Analyse der ersten beiden *IRON MAN*-Filme versuche ich zu demonstrieren, auf welchen Ebenen sich die ungleich komplexere filmische Maskulinitätskonstruktion von Tony Stark bzw. Iron Man in einem Live Action-Format abspielt.

14 Das Bildmotiv des unkontrolliert vom Himmel herabstürzenden Tony Stark greifen sowohl *IRON MAN* als auch *THE AVENGERS* wieder auf. In letzterem wird er, wie hier, von Hulk aufgefangen.

Wie in den animierten Advertorials spielen auch in den Filmen des MCU Bildgestaltung, Ton und Montage, darüber hinaus der Einsatz populärer Musik und die ästhetische Referenzierung eines filmstilistischen Inventars Hollywoods eine entscheidende Rolle für die Beantwortung der Frage »Was für ein Mann ist Tony Stark?«. Dabei geht es mir nicht darum, zu einer essentialistischen Definition *eines* von der Figur verkörperten Männlichkeitsentwurfes zu gelangen, sondern vielmehr darum, darzustellen, auf welcher vielfältigen, auch widersprüchlichen Weisen die Filme diese Frage selbst beantworten. Es geht mir darum, zu demonstrieren, wie ein permanentes Spiel mit intertextuellen, intermedialen und realweltlichen Referenzen eine Polyphonie teils kohärenter, teils widersprüchlicher Ideen von Maskulinität artikuliert, und wie dies auf dem Weg der ästhetischen Erzeugung geschieht. Anhand ausgewählter Szenen lege ich dar, in welcher Weise IRON MAN filmische Stilmittel und ästhetische Strategien einsetzt, um (film-)historische Männlichkeitsentwürfe aufzurufen und in einem neuen Kontext zur Wiederaufführung zu bringen. Dort, sowie in der anschließenden Analyse des Sequels IRON MAN 2, werde ich demonstrieren, wie Bildkompositionen, Mise-en-Scène, Kameraoperationen, Montage, Farbgebung, Einsatz von Musik und der Einsatz von Medien im Film Männlichkeitsdiskurse ästhetisieren und *in Szene setzen*, die an konkrete Körperrepräsentationen rückgekoppelt werden, aber nicht aus diesen heraus *entstehen*. In diesen Analysen sollen Beobachtungen über Narration, Körper und Repräsentation nicht unberücksichtigt bleiben, sie bilden aber nicht den Schwerpunkt. Es geht mir darum, die in der spezifischen Medienästhetik eines jeweiligen Films eingeschriebenen, nicht auf Anhieb offensichtlichen Männlichkeitsdiskurse sichtbar zu machen und zu Körper und Repräsentation, Narration und Diskurs in Bezug setzen zu können.

»Is this a man?«: IRON MAN (2008)

Unser Universum entstand mit dem Urknall,¹ das *Marvel Cinematic Universe* beginnt mit AC/DCs »Back in Black«. Das ikonisch gewordene »monumental, no-nonsense, three-chord monster of a riff«,² das den Titelsong des meistverkauften Hard Rock-Albums der Welt einleitet, unterbricht das Rauschen des rauhen Windes, das der ersten Einstellung von IRON MAN unterliegt, gleich einem buchstäblichen *big bang*. Der Film eröffnet mit einem weiten Panoramashot des steinigen, kargen Berggebiets der Provinz Kunar in Afghanistan.³ In der Ferne drängt ein Militärkonvoi aus fünf Fahrzeugen von rechts ins Bild, zieht eine lange Staubschweifspur hinter sich her, die Kamera folgt dem vordersten Fahrzeug mit einem leichten Linksschwenk. In das Rauschen des Windes mischen sich die näherkommenden Geräusche von Motoren und Rädern auf der staubigen Straße. Die dreizehnsekündige Einstellung endet mit einem harten Schnitt auf die Frontalansicht auf das vorderste der fünf *High Mobility Multipurpose Wheeled Vehicles*, kurz: HMMWVs oder *Humvees*, speziell für das US-Militär entwickelte Allzweckfahrzeuge, die mit bemanneten Bordgeschützen auf die Kamera zufahren (Abb. 4).

Non-diegetisch und synchronisiert zum Schnitt beginnt das ikonisch gewordene Gitarrenriff zu spielen, über das die Online-Ausgabe des britischen *Metal Hammer* im Oktober 2020 musierte: »If you haven't air-guitared to AC/DC's Back in Black riff, you may not be human.«⁴

1 Vgl. Stephen Hawking, *A Brief History of Time. From the Big Bang to Black Holes*. Updated Edition, London: Bantam Books, 2011, S. 7.

2 O.A. (Metal Hammer), »AC/DC's Back In Black: the story behind the greatest riff in history«, in: *Metal Hammer*, 6. Oktober 2020, loudersound.com.

3 Tatsächlich handelt es sich bei dem Drehort um die Alabama Hills bei Lone Pine, eine Bergregion im Osten Kaliforniens nahe der Sierra Nevada, die alleine zwischen 1920–50 in mehr als 300 Filmen als Kulisse eingesetzt wurde. Darunter befanden sich überwiegend Western, darüber hinaus waren die Berge jedoch auch als Nordindien, die Wüste Gobi, verschiedene arabische Regionen und Afrika zu sehen. Eine an zahlreichen durch ihren wiederholten Filmeinsatz prominent gewordenen Lokalitäten und landmarks vorbeiführende Straße ist inzwischen unter dem Namen Movie Road zu einer Touristenattraktion geworden, ebenso wie das jährlich stattfindende Lone Pine Film Festival die zahlreichen Filmauftritte der Berglandschaft zelebriert. Vgl. O.A. (Movie Locations), *Iron Man | 2008*, in: *Movie-Locations*, movie-locations.com.

4 O.A. (Metal Hammer), *AC/DC's Back In Black*.

Abb. 4: Anrückender Militärkonvoi in *IRON MAN*, unterlegt mit AC/DCs »Back in Black«



Quelle: Still aus *IRON MAN* (2008). Blu-ray, Concorde Home Entertainment, 2008.

Aufgewirbelter Staub und Hitzeblimmern verursachen kurze Unschärfen. Eine Texteinblendung (»Kunar Province, Afghanistan«) verortet die Szene in einem zur Zeit des Erscheinens des Films umkämpften Konfliktgebiet.⁵ In drei aufeinanderfolgenden Einstellungen wechselt die Kamera in einen dynamischeren Modus, schwebt zunächst langsam über dem Boden und lässt die ersten drei Humvees rechts an sich vorbeiziehen, klebt dann für ein Stück gleichauf am mittleren Fahrzeug der Kolonne, hängt sich schließlich in Verfolgerperspektive an deren Ende und nimmt das aufs Dach montierte Geschütz samt Kanonier in den Fokus, bevor sie ein weiterer Schnitt auf der Rückbank des mittleren Wagens positioniert und den Blick auf einen tragbaren CD-Player auf der Mittelkonsole freigibt, der über die eingebauten Lautsprecher den Titelsong des bis heute mehr als 50 Millionen-mal verkauften AC/DC-Albums abspielt. Die vierzigsekündige Folge von Einstellungen verlängert den Establishing Shot mit der oberflächlich profanen Funktion, Handlungsort und -zeit der folgenden Szene zu kommunizieren, leistet darüber hinaus jedoch noch einiges mehr. Sie führt uns, das Publikum, nicht nur qua Vermittlung raumzeitlicher Parameter an die Narration heran, sondern dient in ebensolcher Weise dazu, *IRON MAN* an einen sehr spezifischen US-amerikanischen Diskurs der Filmproduktion anschlussfähig zu machen, der sich deutlich von den »trashy low-budget films«⁶ distanziiert, aus denen sich das Superheld:innengenre noch in den 1990er Jahren größtenteils konstituiert. Sie arbeitet daran, den Film in den männlich-weiß dominierten Diskurs des Film-*auteurs* einzuschreiben, der in der französischen Filmkritik der 1950er Jahre den visionären, in jedem Bild erscheinenden Filmkünstler vom fordistischen Fließbandarbei-

5 Terence McSweeney weist darauf hin, dass »The Kunar Province itself, where the opening of *Iron Man* is set (although it was actually filmed in California), was the location of some of the fiercest fighting in the war in Afghanistan and it was the site of both the Navy SEAL mission Operation Red Wings (June–July 2005) which was later dramatised in the film *Lone Survivor*, as well as the deployment site of the soldiers featured in the documentary *Restrepo* (2010) and its sequel *Korengal* (2014).« McSweeney, *Avengers Assemble!*, S. 44.

6 Andreas Rauscher, *The Marvel Universe on Screen: A New Wave of Superhero Movies?* In Mark Berninger, Jochen Ecke, Gideon Haberkorn (Hg.), *Comics as a nexus of cultures: Essays on the interplay of media, disciplines and international perspectives*. Jefferson: McFarland 2010, S. 21–32, hier S. 23.

ter oder *realisateur* abgrenzt.⁷ Sie eröffnet darüber hinaus das erste Segment einer zehnminütigen Sequenz, die sich fast ausschließlich der Konstruktion eines Männlichkeitsentwurfs des Protagonisten des Films, Tony Stark alias Iron Man, widmet. Ich widme die folgenden Seiten dem Versuch, dieses wechselseitige Zusammenwirken verschiedener Artikulationsebenen nachvollziehbar zu machen.

APOCALYPSE NOW, BIRTH OF A NATION und die Ästhetik des Auteurs

Abb. 5: *Low angle, massive group, blaring music: Storyboard APOCALYPSE NOW (1979, Francis Ford Coppola)*



Quelle: Storyboard APOCALYPSE NOW (1979) zit. n. Phil De Semlyen, Anatomy Of A Scene: Apocalypse Now, in: *Empire Online*, 28. Mai 2011.

Militärfahrzeuge in Formation in Kombination mit überwältigender Musik wecken unmittelbar die Assoziation zu einer der bekanntesten Filmsequenzen des *New Hollywood*, nämlich Eroberung eines taktisch unbedeutenden Strandes durch ein Geschwader Angriffshelikopter, aus deren Lautsprechern zwecks feindlicher Einschüchterung Richard Wagners »Ritt der Walküren« aus dem »Ring der Nibelungen« dröhnt, in Francis Ford Coppolas Vietnam-Kriegsfilm APOCALYPSE NOW (1979). Der vielfach ausgezeichnete, von (meistens männlichen, weißen) Kritiker:innen bis heute mit Superlativen versehene Film, der nicht zuletzt aufgrund seiner 18-monatigen, fordernden Dreharbeiten⁸ in die Filmgeschichte einging und für dessen innovatives Sounddesign Walter Murch

7 Truffauts in *Cahiers du cinéma* 31 (1954) erstmalig erschienener Artikel »Une certaine tendance du cinéma français« gilt als Grundlage der daraufhin entwickelten *Politique des auteurs*, der Autoren-Theorie. Vgl. François Truffaut, Eine gewisse Tendenz im französischen Film, in: ders., *Die Lust am Sehen*, Frankfurt a.M.: Verlag der Autoren 1999, S. 295–313; Vgl. auch Simon Frisch, *Mythos Nouvelle Vague. Wie das Kino in Frankreich neu erfunden wurde*, Marburg: Schüren Verlag 2007.

8 Die Fertigstellung des Films nahm insgesamt fast vier Jahre in Anspruch. Der achtzehnmonatige Dreh in den Philippinen musste mehrfach unterbrochen werden, u.a. nachdem Hauptdarsteller Marin Sheen einen Herzinfarkt erlitt. Die Dreharbeiten wurden von der Ehefrau des Regisseurs, Eleanor Coppola, filmisch dokumentiert, 1990 entstand auf der Grundlage ihres Materials der Do-

1980 mit einem »Oscar« honoriert wurde, betreibt eine bis dahin beispiellose Hyperästhetisierung von Gewalt und Krieg, der zwar kritisiert, in erster Linie aber zum sensorisch überwältigenden audiovisuellen Spektakel überhöht wird. Damit steht APOCALYPSE NOW nicht nur bezüglich seiner Filmtongestaltung für eine technische Revolution.

»The use of wide-screen, low-angle long shots of helicopters in tight formation flying up from the horizon into a rising sun« (Abb. 5), so beschreibt Frank P. Tomasulo die viel zitierte Szene, »creates a grandiose, romanticized, and even heavenly aura of battle that changes destruction and death from acts of horror into Armageddon-like sights of awe-inspiring beauty«. ⁹ Es ist speziell diese Überhöhung, mittels derer sich der vielfach als Antikriegsfilm verstandene Cannes-Gewinner ¹⁰ für eine Rezeption als *pro-military, pro-war* geradezu empfiehlt:

For example, by showing the U.S. winning all the battles, the film provides the American audience with a victorious rush that is accentuated by the lack of concern for Vietnamese lives. During the battle scene at »Charlie's Point«, a peaceful Vietnamese village is destroyed, photographed so as to excite the viewer viscerally and to glorify war and its godlike heroes. The sheer kinesthetic excitement of this sequence – especially its sweeping and majestic helicopter shots – might even provoke a »gung-ho« response from those who revel in deeds of derring-do (or, in fact, from most viewers because the glory of war is a built-in code of the combat genre). The editing is quick and fast-paced, simulating the highly charged emotional state of the aptly named Colonel Kilgore and his men. The scene is synchronized to a triumphant musical score, Richard Wagner's »Ride of the Valkyries«, which monumentalizes the passage of dead heroes into Valhalla. Further, point-of-view camera angles inscribe the viewer in the helicopter looking down on the Vietnamese villagers, making them faceless and tiny in the frame as they are gunned down, but the camera moves in to isolate the agony of one wounded American soldier. The audience is thus cinematically implicated in the exhilarating superiority of the American attack. ¹¹

So wie IRON MAN die Figur aus dem Kalten Krieg für den »war on terror« adaptiert, überträgt APOCALYPSE NOW Joseph Conrads Roman *Heart of Darkness* (1902) aus der Zeit des gewaltsamen Kolonialismus in die des Vietnamkrieges. Der Literaturhistoriker Sven Lindqvist baut seine experimentelle Historiografie der »Ausrottung« als Grundlage einer Theorie über *white supremacy* auf einem einzigen Satz aus *Heart of Darkness* auf, mit dem

kumentarfilm HEARTS OF DARKNESS – A FILMMAKER'S APOCALYPSE (1991, Fax Bahr, Gregory Hickel, Eleanor Coppola).

9 Frank P. Tomasulo, *The Politics of Ambivalence: Apocalypse Now as Pro-war and Anti-war Film*, in: Linda Dittmar, Gene Michaud (Hg.), *From Hanoi to Hollywood: The Vietnam War in American Film*, New Brunswick: Rutgers University Press 1990, S. 145–158, hier S. 149.

10 APOCALYPSE NOW wurde 1979 in Cannes mit der Palme d'Or als »Bester Film« ausgezeichnet, teilte sich diese Auszeichnung jedoch mit der Gunter Grass-Verfilmung DIE BLECHTROMMEL (1979, Volker Schlöndorff). Gezeigt wurde eine dreistündige Workprint-Fassung, da die Arbeit am Film noch nicht abgeschlossen war. Vor dem Screening des Films wurden im Kinosaal zusätzliche Lautsprecher installiert, um den von Tongestalter Murch entworfenen Mehrkanalton akkurat abbilden zu können. Vgl. Peter Cowie, *Coppola*, New York: Scribner 1990, S. 129.

11 Ebd., Herv. im Orig.

Colonel Kurtz seinen Essay über »the civilizing task of the white man among the savages of Africa« beschließt: »Exterminate all the brutes«.¹² In diesem Satz erkennt Lindqvist gleichzeitig Leitlinie und Bedingung eines europäischen Humanismus, der Aufklärung und Zivilisation behauptet, aber Imperialismus, pseudowissenschaftlich gerechtfertigten Rassismus, Kolonisierung und Genozide bedeutet. In *APOCALYPSE NOW* wird dieser Satz weder geschrieben noch gesprochen, er ist jedoch in jedes Bild eingraviert und erscheint in der monumentalisierenden Überwältigungsästhetik des Helikopterangriffs auf »Charlie's Point«. Nicht zuletzt durch den prominenten Einsatz der Wagner-Komposition als Unterermalung hochgradig ästhetisierter kriegerischer Aggression verfügt die vielfach in verschiedenen Medien zitierte Filmszene über ihren festen Platz im populärkulturellen Gedächtnis. Coppola bezieht sich damit aber selbst auf eine sehr ähnliche Sequenz in »D. W. Griffith's disgustingly racist yet titanically original 1915 feature«¹³ *THE BIRTH OF A NATION*. Der 193-minütige Stummfilm mit Musikbegleitung wird für das Wiedererstarken des rassistischen Ku Klux Klan in den USA mitverantwortlich gemacht bzw. wurde von diesem für die eigene Legitimierung sowie Verbreitung rassistischer Ansichten instrumentalisiert,¹⁴ weswegen die 1909 gegründete National Association for the Advancement of Colored People (NAACP) bereits sehr früh gegen die Aufführung des Films protestierte.¹⁵ Gleichzeitig besetzt der Film aufgrund seiner zahlreichen ästhetischen und technischen Innovationen seinen festen Platz im filmhistorischen Kanon und wird bis in die Gegenwart herangezogen, um die Funktionsweise verschiedener filmästhetischer Phänomene zu erklären, die Griffith mittels dieses popularisiert hat.¹⁶ Die Szene, auf die sich Coppola konkret bezieht, zeigt den berittenen Ku Kux Klan beim Angriff auf die – so will es das rassistische Narrativ des Films – von einer Schwarzen Miliz besetzten Kleinstadt Piedmont, South Carolina. Sie konstituiert einen der dramatischen Höhepunkte des Films und setzt sowohl in der ursprünglichen Sheet Musik als auch in späteren Tonfassungen das Leitmotiv des Walkürenritts ein (Abb. 6).¹⁷

12 Beide Sven Lindqvist, »*Exterminate all the Brutes*«, London: Granta 2018, S. 7–8.

13 Richard Brody, The Worst Thing about Birth of a Nation is how good it is, in: *The New Yorker*, 1. Februar 2013, newyorker.com.

14 Die 1865 in Tennessee von Veteranen der Konföderiertenarmee gegründete Gruppierung konnte sich lange Zeit nicht über den Status einer regionalen Vereinigung hinaus etablieren. »The Birth of a Nation's racially charged Jim Crow narrative, coupled with America's heightened anti-immigrant climate, led the Klan to align itself with the movie's success and use it as a recruiting tool«; Alexis Clark, »How »The Birth of a Nation« Revived the Ku Klux Klan«, in: *History*, 14. August 2018 [Update: 29. Juli 2019], history.com; vgl. ebenfalls Dick Lehr, *The Birth of a Nation. How a Legendary Filmmaker and a Crusading Editor Reignited America's Civil War*, New York: Public Affairs 2014.

15 Clark, »The Birth of a Nation«.

16 Bordwell, Thompson und Smith beispielsweise greifen den Film noch in der 2019 erschienenen 12. Auflage des neoformalistischen Standardwerks *Film Art. An Introduction* mehrfach auf, um ästhetische Konzepte wie unrestricted narration oder Parallelmontage zu verdeutlichen. Vgl. David Bordwell, Kristin Thompson, Jeff Smith, *Film Art. An Introduction, 12th Edition*, New York: McGraw Hill 2020, hier: S. 88–89, 216, 463.

17 Ebenso wie der Film gilt auch dessen von Joseph Carl Breil komponierte Filmmusik als Pionierleistung im Sinne eines »an early, pivotal accomplishment in remix culture.«. Breil komponierte drei Stunden Musik, »borrowed from both Dixieland tunes and traditional composers such as Richard Wagner for his score, combining vernacular heartland music with classical continental melodies« und legte damit den Grundstein für die Arbeit zahlreicher Filmkomponist:innen nach ihm. Alle

Abb. 6: »Ritt der Walküren« in *Apocalypse Now* (links) und *The Birth of a Nation* (rechts)

Quelle: Still aus APOCALYPSE NOW (1979). Blu-ray, Arthaus/Studiocanal, 2011 (links); Still aus THE BIRTH OF A NATION (1915). Blu-ray, Eureka!, 2013 (rechts).

»The cavalry charges of the K.K.K., done with moving cameras that hurtle backward at the speed of the gallop«, so beschreibt es Filmkritiker Richard Brody in seiner sehr treffend betitelten Analyse »The Worst Thing about *Birth of a Nation* is how good it is« in *The New Yorker*, »are visually exhilarating and viscerally thrilling, despite the hateful and bloodthirsty repression that they represent; it's the kinetic model for a century of action scenes«. ¹⁸ Artikuliert sich in APOCALYPSE NOW auf ästhetischer Ebene die Dominanz des US-amerikanischen Militärs im transnationalen Kontext, ist es im Kontext des in BIRTH OF A NATION thematisierten inneren Konflikts zwischen Nord und Süd die Konstruktion von ästhetisch privilegierter *white supremacy*. Auch die eingangs beschriebene Verfolgerperspektive in IRON MAN folgt noch derselben inszenatorischen Logik.

Ein solches Spiel mit intertextuellen Referenzen ist weder neu noch originell, genauso wie es nicht grundsätzlich immer bedeutungsvoll ist, wenn es in der bloßen Geste des Zeigens verharret. Wie es Brodys Kommentare und die filmwissenschaftliche Kanonisierung von Griffiths heute zurecht kritisch betrachtetem Kassenschlager deutlich machen, lässt sich nahezu jeder Actionfilm (und einige mehr) in verschiedener Weise auf BIRTH OF A NATION zurückführen, womit unterm Rechnungsstrich nicht viel gewonnen scheint. Das indirekte Anzitiern eines cineastischen Kanons direkt zu Beginn eines Films kann als wissendes Zwinkern in Richtung der besonders Aufmerksamen abgetan werden, zumal es sich hier um kein sonderlich offensichtliches Zitat handelt, sondern vielmehr eine ästhetische Struktur, ein distinktes Zusammenspiel von Cinematografie, Musik und Montage mit anderem Inhalt (Humvees statt Hubschrauber/Pferde, AC/DC statt Wagner) wiederaufgeführt wird. Es kann aber genauso auch als eine als groß zu verstehende Geste der Filmschaffenden gelesen werden, die sich hier in einer Tradition des Filmmachens verorten, die von genialistischen Auteurdiskursen dominiert ist, und die sich somit gleich zu Beginn vom lungernden Generalverdacht des Superhelden-Franchise-Blockbuster als trivialem Kinderfilm, oder schlimmer noch, als *two-hour toy commercial*, freizuschwimmen versuchen. ¹⁹ Bei Griffith bildet der mit musikalischem Bombast un-

Zitate in Kriston Capps, Why Remix ›The Birth of a Nation‹?, in: *The Atlantic*, 23. Mai 2017, theatlantic.com.

18 Brody, Worst Thing about Birth of a Nation.

19 Für diese Sorte selbstvergewissernder Geste innerhalb des Genres der Superheld:innen liefert Bryan Singers X-MEN (2000) in gewisser Weise die in puncto behaupteter Ernsthaftigkeit kaum steigerungsfähige Blaupause, der im Jahr 1941 am Tor des Konzentrationslagers Auschwitz beginnt

terlegte (para-)militärische Vorstoß noch den Höhepunkt des Films, bei Coppola wird er zum umso spektakulärer inszenierten *center piece*, bei Favreau rückt er unmittelbar an den Anfang. Die Geste des Zitierens, ob bedeutungsvoll oder nicht, reicht aus, um Filmemacher Favreau symbolisch in einer Tradition des US-amerikanischen Filmhandwerks zu verorten, die sich direkt auf das ästhetische Vermächtnis von Coppola – *pars pro toto* für die kreative Freiheit des New Hollywood – bezieht und damit indirekt bis zu D.W. Griffith und dem Stummfilm zurückreicht. Gleichzeitig ist diese Tradition nicht ohne ideologischen Ballast, produziert sie doch eine Ästhetik, in der sich Amerikanische bzw. weiße Vorherrschaft stets in der als Spektakel inszenierten Vernichtung eines in seiner Gesichtslosigkeit nicht betrauerbar konstruierten *Anderen* konstituiert:²⁰ »Exterminate all the brutes«. Auch wenn die Eröffnungsszene von IRON MAN einen anderen Ausgang nimmt als die Eroberung von »Charlie's Point« oder die »Befreiung« von Piedmont, wird sich zeigen, dass dieser und spätere Filme des MCU der hier etablierten inneren Logik weiterhin verhaftet bleiben.

Militainment

Viel konkreter noch als Coppola und Griffith rufen die in den ersten 40 Sekunden von IRON MAN präsentierten Einstellungen das ikonisch gewordene Bildinventar des »war on terror« bzw. seiner medialen Ästhetisierung durch das ab, was Roger Stahl als »Militainment«, ein Kompositum aus *military* und *entertainment*, definiert. Darunter versteht er die Übersetzung von Staatsgewalt – »not of the abstract, distant, or historical variety but rather an impeding or current use of force, one directly relevant to the citizen's current political life« – in ein Objekt des genüsslichen Konsums.²¹ Militainment erschöpft sich jedoch nicht der unterhaltenden Funktion, sondern, so ergänzt Judith Arnold, »dient der gezielten Veränderung der politischen Kultur. Es geht um die Schaffung von Akzeptanz gegenüber dem Militär und um die Normalisierung militärischer Gewaltanwendung als staatlich organisierter und politisch legitimer Umgang mit Konflikten.«²² Der Begriff taucht 2003 erstmalig auf, um eine Reihe ab Anfang 2002 für das US-Fernsehen produzierter »war-themed reality shows«²³ zu bezeichnen, darunter fallen aber auch ein kurz

und sich so in deutlichster Weise von den Fantasy-Settings vorangegangener Superheld:innenfilme distanziert.

20 Vgl. Judith Butler, *Frames of War. When Is Life Grievable?*, London, New York: Verso 2009, S. 1.

21 Stahl, *Militainment, Inc.*, London, New York: Routledge 2010, S. 6.

22 Judith Arnold, Auf die Folter gespannt. Facts und Fiction der US-Serie »24 – Twenty Four«, in: *Medienheft* 31.8, 2007, S. 5. Vgl. auch Fabian Virchow, Tania Thomas, Militainment als »banaler« Militarismus. Auf dem Weg zu einer Militarisierung der politischen Kultur?, in: Martin Löffelholz (Hg.), *Krieg als Medienereignis II. Krisenkommunikation im 21. Jahrhundert*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2004, S. 297–325.

23 Stahl, *Militainment, Inc.*^{S. 6.}

darauf einsetzender Zyklus teilweise hoch budgetierter Kriegsfilme²⁴ und Videospiele,²⁵ sowie, an der Intersektion von audiovisuellen und interaktiven Medien, die Einkehr einer Videospästhetik in die Nachrichtenbilder des Krieges.²⁶

Als kritischem Oxymoron, so Stahl, sind dem Begriff eine Reihe verbreiteter Annahmen in Form symbolischer Binarismen eingeschrieben, die in dem Begriff und durch ihn in ein relationales Gefüge eintreten und Synthesen bilden. Hollywood/Fiktion/Sensation/Glamour und weitere *feminin* codierte Eigenschaften treffen demnach in diesem Begriff auf den maskulin konnotierten Bedeutungszusammenhang Militär/Realität/Aktion/Schneid/etc.²⁷ Der Schulterschluss von Verteidigungsministerium und US-Filmindustrie ist keineswegs neu, entwickelt aber im Zuge der nach den Anschlägen des 11. Septembers 2001 vom Weißen Haus zusammengerufenen Kommission »Hollywood 9/11« eine Intensität wie zuletzt zur Zeit des Zweiten Weltkriegs.²⁸ Nach dem sogenannten *embedded journalism*, dem Einsatz von im Vorfeld militärisch ausgebildeten

24 Als Beginn dieses Zyklus wird die Jerry Bruckheimer-Produktion *BLACK HAWK DOWN* (2001, Ridley Scott) betrachtet, die zwar einen Zwischenfall während des Bürgerkriegs in Somalia im Jahr 1993 thematisiert und bereits vor den Anschlägen des 11. September 2001 und der folgenden US-Invasion in Afghanistan und Irak in die Kinos kam, aber bereits die ästhetische Marschrichtung des *new war film* vorgibt, »[that] defined itself by sacrificing all else to deliver a virtual experience of combat, which created a scene strangely lacking in any reference to war's political justification« (Andersen zit. nach Stahl, 41). Als weitere prominente Beispiele wären hier *KINGDOM* (2007, Peter Berg), der 2009 mit sechs »Oscars« (u.a. Bester Film, Beste Regie und bestes Originaldrehbuch) und zahlreichen weiteren Filmpreisen ausgezeichnete *THE HURT LOCKER* (2008, Kathryn Bigelow), der mit tatsächlichen NAVY-Seals in den Hauptrollen inszenierte *ACT OF VALOR* (2012, Scott Waugh, Mike McCoy) sowie der in sechs »Oscar«-Kategorien nominierte *AMERICAN SNIPER* (2014, Clint Eastwood) zu nennen. Die mitunter auch kritische Untertöne anschlagende, aufwändig produzierte TV-Serie *OVER THERE* (2005, FX) bedient eine sehr ähnliche Ästhetik, wurde jedoch nach nur einer Staffel abgesetzt.

25 Zu den prominentesten Vertreterinnen dieses Genres zählt die *Call Of Duty*-Franchise (2003–, Activision), ursprünglich eine Reihe im Zweiten Weltkrieg angesiedelter First-Person-Shooter (FPS), deren Fokus sich mit *Call of Duty: Modern Warfare* (2008) auf einen fiktiven Konflikt in den Krisengebieten des »war on terror« verschiebt. Zwei weitere Teile erschienen 2010 und 2012, 2019 wird der Titel im Zuge eines »franchise reboot« für die zu diesem Zeitpunkt aktuelle Spielkonsolengeneration neu aufgelegt. Drei Jahre zuvor erscheint *Battlefield 2* bzw. *Battlefield 2: Modern Combat* (2005, Electronic Arts) in einem vergleichbaren Setting, auch diese Reihe wird lange erfolgreich fortgesetzt. Die Gemeinsamkeit beider Reihen besteht darin, dass sie in fiktiven Konfliktszenarien mit aus westlicher Perspektive eindeutigen Bedrohungslagen den spielerischen Umgang mit zeitgenössischer Rüstungstechnologie einüben, die in den tatsächlichen Kriegsgebieten des »war on terror« zum selben Zeitpunkt im täglichen Einsatz ist. Beide Franchisen gehen auf den Online-FPS *America's Army* (2002–) zurück, ein von der US Army und dem US-Verteidigungsministerium für über 30 Millionen US-Dollar entwickeltes und als Freeware vertriebenes Rekrutierungs- und Propagandawerkzeug, das gegenwärtig immer noch weiterentwickelt und an aktuelle Konsolengenerationen angepasst wird.

26 Vgl. Stahl, *Militainment, Inc.*, S. 92.

27 Vgl. ebd., S. 6, hier Bezug nehmend auf Jonathan Burtons Überlegungen zur »Marriage of Hollywood and the military« in: Jonathan Burton, *War and the Entertainment Industries: New Research Priorities in an Era of Cyber-Patriotism*, in: Daya Kishan Thussu, Des Freedman (Hg.), *War and the Media. Reporting Conflict 24/7*. London, Thousand Oaks, New Delhi: Sage Publications 2003, S. 163–175, hier: S. 169.

28 Vgl. Arnold, *Auf die Folter gespannt*, S 4–5.

Journalist:innen in Kriegsgebieten,²⁹ zählt zu den ersten Resultaten dieser intensivierten Zusammenarbeit die von Jerry Bruckheimer, zu diesem Zeitpunkt nicht zuletzt aufgrund seiner guten Verbindungen ins Pentagon der erfolgreichste Filmproduzent Hollywoods,³⁰ und Bertram van Munster, Erfinder der ästhetisch wegweisenden Reality TV-Show *COPS* (1989–2020, CBS), gemeinsam entwickelte sechsteilige Reality TV-Serie *PROFILES FROM THE FRONT LINE* (2003, ABC), die von *Variety* in der Programmankündigung als wöchentliche »propaganda hour« bezeichnet wurde, »presenting a well-made look at U.S. Special Forces operations half a world away in central Asia«:³¹

»Profiles From the Front Line,« in its debut tonight, chronicles the post-Sept. 11 military activities in Afghanistan, positing American forces as friendly yet forceful in the war against terrorism. Hourlong, with some footage provided by the Dept. of Defense, covers five separate stories, all of them detailing chess-game-like maneuvers of U.S. forces in their search for Al Qaeda cells.³²

PROFILES orientiert sich insbesondere in Bezug auf die suggerierte Authentizität und Unmittelbarkeit des Geschehens und seiner medialen Bezeugung eng an der ästhetischen Vorlage *COPS*, unterbricht die nah am Geschehen gefilmten Segmente jedoch regelmäßig mit hyperästhetisierten Bildern und Montagen, die unmittelbar aus *TOP GUN* (1985, Tony Scott), dem Beginn von Bruckheimers andauernder Liason mit dem U.S. Department of Defense, oder seiner späteren Produktion *BLACK HAWK DOWN* stammen könnten. Die von Stahl für Militainment konstitutive Synthese von Binarismen wiederholt sich so in *PROFILES* bereits auf ästhetischer Ebene – das durch mediale Marker artikulierte Unmittelbarkeitsversprechen des Reality TV³³ trifft auf die exponierte, distanzierende *larger-than-life* Ästhetisierung des Hollywood-Action-Blockbusters. Beide stehen hier gleichberechtigt nebeneinander und prägen erst in ihrer Synthese die Ästhetik des »war on terror«.

29 Vgl. Stahl, *Militainment, Inc.*, S. 73–90.

30 Bruckheimers Zusammenarbeit mit dem Pentagon reicht zurück bis in die 1980er Jahre. In dieser Zeit stellt die US Navy ihm einen Flugzeugträger als Drehkulisse sowie Teile einer Fliegerstaffel für die Dreharbeiten von *TOP GUN* (1985, Tony Scott) zur Verfügung. Berechnet wurden ihm lediglich Sprit- und anteilige Personalkosten, dafür verlangte die Navy Mitspracherecht und Drehbuchänderungen. »For his significant dedication to support not just soldiers but to all military and first responders through his films and television productions«, so das Statement des Greater Los Angeles Chapter of the Association of the United States Army (GLAC AUSA), wurde der Film-/TV-Produzent 2017 mit dem Army's Outstanding Civilian Service Award geehrt, der höchsten Auszeichnung, die an ein:e Zivilist:in vergeben werden kann; zit. nach Stephanie Rivera, Producer Jerry Bruckheimer to Receive Army Medal for Telling the Stories of Soldiers, in: *Long Beach Post*, 30. Mai 2017, lbpost.com.

31 Phil Gallo, »Profiles from the Front Line«, in: *Variety*, 26. Februar 2003, variety.com.

32 Ebd.

33 Vgl. John Dovey, *Freakshow. First Person Media and Factual Television*. London: Pluto Books 2000, S. 59.

»Back in Black«

In seinen ersten 40 Sekunden ruft IRON MAN dieses Bildarchiv des »war on terror«, das nicht von seinen propagandistischen Diskursen zu trennen ist, ab und überführt es in eine immersive, analytische Montage vom Panorama (Abb. 7/1) des örtlich situierenden *establishing shots* in die Nahaufnahmen (Abb. 7/2-5), um von da aus ins Innere des Fahrzeugs (Abb. 8/6-10) zu wechseln. Die zunächst in Bodennähe regungslos verharrende Kamera (Abb. 7/2) nimmt langsam Fahrt auf (Abb. 7/3), gewinnt dann erst an Geschwindigkeit und Höhe, bleibt gleichauf mit den Fahrzeugen als würde sie von deren Sog mitgerissen (Abb. 7/4), gewinnt dann an Mobilität, wenn sie mit einem Kranschwenk (Abb. 7/5) vom linken Hinterreifen des letzten Fahrzeugs in die Totale der Rückansicht im Windschatten des Konvois schwebt, ohne an Tempo zu verlieren.

Abb. 7: Montage im Rhythmus von »Back in Black« in IRON MAN



1: Windrauschen (13 Sek.)



2: Takt 1.1-2.4 (5 Sek.)



3: Takt 3.1-4.4 (5 Sek.)



4: Takt 5.1-6.4 (5 Sek.)



5a: Schwenk auf 5b...



5b: Takt 7.1-8.3.7 (5a-5b: 5 Sek.)

Quelle: Stills aus IRON MAN (2008). Blu-ray, Concorde Home Entertainment, 2008.

Die Schnittfrequenz ordnet sich dem Rhythmus der Musik unter, jede Einstellung hält präzise zwei 4/4-Takte lang, jeder Schnitt sitzt auf dem von Schlagzeug, Bass und E-Gitarrenakkord betonten Beat der musikalischen Phrase, in die das ikonische Gitarrenriff von »Back in Black« eingebettet ist. Die non-diegtische Musik bildet die Grundlage für die Choreographie der zunehmend dynamisierten Bilder, aber es ist die harmonische Synchronisation beider Komponenten, von denen ein immersiver Effekt, ein Gefühl des Ins-Geschehen-Mitgerissen-werdens ausgeht. »The spectator is here placed, as with many other examples of ›men's cinema‹, in a position of quasi-identification, not

so much with the hero as with the film's style«,³⁴ schreibt Stella Bruzzi über die Dubai-Sequenz in *MISSION IMPOSSIBLE – GHOST PROTOCOL* (2011, Brad Bird), sie könnte mit diesen Worten aber auch genauso gut die hier beschriebene Sequenz aus *IRON MAN* meinen.

Die mit jeder Einstellung mobiler und dynamischer werdende Kamera, mitgerissen im Sog der als unaufhaltsam in Szene gesetzten Militärfahrzeuge, die vom raum-zeitlichen Setting implizierte Konnotation permanenter Lebensgefahr, die Synchronisation der Bilder zu treibender Hard Rock-Musik, kurz: das hier zu registrierende Arrangement von *Mise-en-Scène* und audiovisuellem Stil, kann als Ausdruck, als Hervorbringung von Maskulinität verstanden werden, nicht nur als ihre Repräsentation.³⁵

Musik spielt in diesem Prozess eine bedeutende Rolle, insbesondere die Auswahl dieses spezifischen Musikstücks in diesem speziellen Kontext. Der Einsatz von »pre-recorded music« als Filmmusik im Gegensatz zum Orchesterscore ist keine Erfindung der 1980er Jahre, die Entwicklung der in Hollywood und darüber hinaus bis heute genutzten Formel für den gelungenen Einsatz insbesondere von Rockmusik als Filmmusik wird jedoch der Jerry Bruckheimer-Produktion *TOP GUN* zugeschrieben.³⁶ Wie Amanda Howell in »The Power Chord Goes to War« ausführt, ist die als Appropriation von Blues entstandene Musikrichtung intrinsisch mit dem gegenderten Narrativ des »boy with a guitar« verknüpft, das im Verlauf der Zeit in eine exzessive hypermaskuline Performance umschlägt:

From the late 1960s through the 1970s, the dominant image of rock music was that of male musicians – mostly white – whose guitar performances became increasingly spectacular with the passing of decades, culminating in the audiovisual pyrotechnics of stadium or arena rock. In this period we see the guitar featured on stage as what Steve Waksman calls the »technophallus«, the visual correlative to rock musical discourses in which the association of the electric guitar with excessive male physicality had become commonplace, consolidated in the (not entirely derogatory) term »cock rock.«³⁷

Howells Beschreibung des technophallischen Hard Rock-Ensembles trifft in allen Punkten auf die Ästhetik der 1973 in Australien gegründeten Band *AC/DC* zu. Gitarrengetriebene Rockmusik »with its connotations of performative masculinity mediated through technological virtuosity«³⁸ adressiert gleichzeitig den Rebell und den Actionheld, »the outsider who fights against both his own social marginalization and disempowerment at the same time he battles bad guys [...] and saves the day ›for all

34 Bruzzi, *Men's Cinema*, S. 5.

35 »Such evocation of masculinity or transmutation of its sensibility on to a film's aesthetic are the reasons for it having become increasingly imperative to go beyond pervasive critical preoccupations with issues of representation and the body and, consequently, for feeling the necessity to posit a fluid, non-genderised mode of audience response that supplants older models of identification«; ebd.

36 Amanda Howell, *The Power Chord Goes to War*, in: dies., *Popular Film Music and Masculinity in Action. A Different Tune*, New York: Routledge 2015, S. 94.

37 Ebd., S. 100.

38 Ebd., S. 104.

the right reasons.«³⁹ Im Gegensatz zu als ›feminisiert‹ diskursivierter Popmusik, repräsentiert Rock damit »not so much a sound or a particular style of playing music, but represents a degree of emotional honesty, liveness, musical straightforwardness, and other less tangible, largely subjective aspects«,⁴⁰ die in diesem Zusammenhang als maskuline Attribuierungen gelesen werden.

Rock als maskuline Performance dient hier nicht nur der Konstruktion des Rebellen und Actionhelden Tony Stark, sondern verweist in diesem Zusammenhang auf die Zusammenhänge von Musik und Krieg. Der Einsatz von Musik nicht nur als Mittel psychologischer Kriegsführung, sondern insbesondere zur Stärkung der Truppenmoral, verfügt (nicht nur im US-Amerikanischen Kontext) über eine lange Tradition, die sich von den *Dixie War Songs* der Revolutionskriege bis zu den *Songs to kill by* jüngerer Konflikte erstreckt, ein Konzept, mit dem der Filmemacher Michael Moore sein Publikum in seinem 2004 erschienenen Dokumentarfilm *FAHRENHEIT 9/11* konfrontiert.

Moore's anti-Bush, anti-war documentary, in a scene reminiscent of *Apocalypse Now*, features footage of troops in Iraq pumping up for battle by listening to the pounding rhythms of »Fire Water Burn«, an eight-year-old release by the punk/hip-hop/Beastie Boys-inspired group, The Bloodhound Gang. [...] The documentary shows how the troops have the music pumped into their helmets, and depicts a soldier singing part of the song's chorus. Scenes of carnage follow.⁴¹

Insbesondere Musik des Genres Heavy Metal bzw. dessen Modernisierung im New Metal mit häufig einschlägigen Titeln wie »Seek and Destroy« (Metallica, *Kill'em All*, 1983) oder »Let the Bodies hit the Floor« (Drowning Pool, *Sinners*, 2001) wurde in diesem Kontext als beliebt herausgestellt. Vor diesem Hintergrund liegt es nahe, für diese Szene mit der Hard Rock-Band AC/DC auf eine der bestverkaufenden Vertreter:innen des erweiterten Spektrums »harter« – zu lesen als: männerbündisch-maskuliner – Rockmusik zurückzugreifen. Diese hätten mit »T.N.T.« (*T.N.T.*, 1975) oder »Shoot to Thrill« (*Back in Black*) geeignetes bzw. in geeigneter Weise zu *songs to kill by* umcodierbares Material zur Verfügung gehabt, stattdessen fiel die Wahl jedoch auf den inhaltlich deutlich hedonistischeren Titelsong des im Sommer 1980 veröffentlichten Albums *Back in Black*.⁴²

Back in Black ist das erste Album, das die Band nach dem Tod ihres Sängers Bon Scott produziert, an dessen Stelle hier erstmalig der bis heute für AC/DC singende Brian Johnson tritt. Der Song, ebenso wie das nach ihm benannte Album, kann als Antwort auf die Frage verstanden werden, »how the band could possibly soldier on, since Scott was such an integral part of the band's sound and image«. ⁴³ Lediglich der Titel des Songs enthält

39 Ebd.

40 Ebd., S. 102.

41 John Woestendiek, Song that fires up troops in film, in: *The Baltimore Sun*, 12. Juli 2004, baltimore-sun.com.

42 Der Titel »Shoot to Thrill«, ebenfalls vom Album »Back in Black«, spielt im Vorspann von *IRON MAN 2* und wurde zum Filmstart als Singleauskopplung inklusive Videoclip mit Szenen aus dem Film wiederveröffentlicht.

43 Greg Prato, AC/DC – Back in Black, in: *AllMusic*, o.J., allmusic.com.

noch die Assoziation zur Trauerfarbe, das ebenso simple wie effektive Riff, das druckvolle Schlagzeug und Johnsons todesverachtender Gesang (»Forget the hearse 'cause I never die / I got nine lives / Cat's eyes / Abusin' every one of them and running wild«) kommunizieren in ihrer Einheit und Einfachheit jedoch den nicht aufzuhaltenden Lebenswillen eines in der *working class* situierten lyrischen Ichs, das sich an den von Vorgänger Scott festgelegten inhaltlichen Koordinaten »Sex, Feierei und Lotterleben« orientiert, »mit glasklaren Doppeldeutigkeiten, aber ohne unnötige Belastung durch intellektuellen Feingeist«. ⁴⁴ »Manchmal fragen uns die Leute, welchen tieferen Sinn unsere Lieder hätten, denn es müsse ja einen tieferen Sinn geben«, wurde Johnson zur Frage der Bedeutung seiner Texte zitiert. »Da muss ich dann lachen; es gibt keinen tieferen Sinn. Aber wenn ihr unbedingt etwas hineinlesen wollt, von mir aus gerne.« ⁴⁵ Aller vermeintlicher auktorialer Willkür zum Trotz beschreibt der Text von »Back in Black« in bemerkenswerter Weise den noch einzuführenden Protagonisten des Films, Tony Stark (ebenso wie, in einer ebenfalls bemerkenswerten, wenn auch etwas verzerrten Spiegelung, die öffentliche Star-Persona seines Darstellers Robert Downey Jr.), der in der Szene präsent ist, bevor er selbst erscheint. Der Song ist, seine wiederholten Einsätze in folgenden Filmen werden dies unterstreichen, Tony Starks *theme music*. Er referenziert eine Ära, in der Rockmusik noch als »Geräuschuntermalung von Auflehnung und Aufruhr« ⁴⁶ rezipiert wurde, ebenso wie er als meistverkaufter Song der Band den kometenhaften Aufstieg des unangepassten Underdogs in die Stratosphäre des internationalen Stardoms repräsentiert, der im Mythos des *American Way* fest vorgesehen ist.

Der symbolische Tod und die Wiedergeburt des Tony Stark

Mit einem harten Schnitt kurz vor dem Ende des achten Takts wird die stringente, der Musik folgende synchrone Rhythmisierung der Bilder gebrochen. Die Kamera positioniert uns auf der Rückbank des mittleren Fahrzeugs, dessen Schutz die Bewaffnung der äußeren Kolonnenfahrzeuge gilt. Der Blick ruht auf einem tragbaren CD-Player auf der Mittelkonsole des Fahrzeugs, der sich ab Beginn des 9. Takts – dem Beginn der Strophe und damit des Einsatzes von Sänger Johnson – als diegetische Tonquelle der Musik offenbart. ⁴⁷ Der linke und rechte Bildrand sind von uniformierten Armen und Beinen gesäumt. Nach nur zwei Sekunden schneidet der Film auf den uniformierten Beifahrer und reproduziert ein weiteres der ikonisch gewordenen Sujets des »war on terror«,

44 Beide Christoph Leim, Zeitsprung: Am 25.7.1980 setzen sich AC/DC mit »Back In Black« ein Denkmal, in: *uDiscover*, 24. Juli 2020, udiscover-music.de.

45 Zit. nach Andreas Alt, *AC/DC. In Rock We Trust*. München: Soulbooks 2009, S. 80.

46 Ebd., S. 4.

47 Der Ebenensprung non-diegetisch/diegetisch wird durch eine Verringerung des Frequenzspektrums erzeugt. Ist zu Beginn das volle Frequenzspektrum abgebildet, wird durch die Reduktion von Höhen und Bassbereich der Klang eines portablen Systems mit minderwertigen Lautsprechern simuliert. Zu bemerken ist hier, dass sich der Ebenenwechsel außen/innen auf visueller Ebene etwas früher vollzieht. Der auditive Sprung ist weiterhin synchron zum Takt der Musik – er vollzieht sich genau auf dem Einsatz des neunten Takts, die Musik ist jedoch nicht mehr im Takt mit dem Bild. Der Überhang beläuft sich auf etwa eine 1/8-Note.

indem er uns in die – zumindest dem amerikanischen Publikum – geläufige Position des *embedded journalist*, der Beifahrer:in, versetzt. Dass sich der Konvoi nicht in einem Kampfeinsatz, sondern auf dem Rückweg von einer Waffendemonstration befindet, in der Rüstungsmilliardär und Tech-Entrepreneur Tony Stark den Vertretern von US-Militär und Pentagon sein neu entwickeltes Jericho-Clusterraketensystem verkauft hat, deutet sich nach einem weiteren Schnitt an. Tony Starks Hand hält ein gefülltes Whiskeyglas samt Eiswürfel, die symbolische Antithese zur nüchternen Kriegsarbeit. Die Kamera schwenkt ein Stück hinauf zu dem auf der hinteren Fahrerseite sitzenden Soldaten in voller Kampfmontur, der eingeschüchtert, leicht an der Kamera vorbei, Stark anblickt. Erst nach einem weiteren Schnitt ist Stark in einem *medium close* zu sehen zu sehen, Designer-Sonnenbrille und sorgsam gestutzter Bart im Gesicht, Schlips gelockert, das Whiskeyglas in der erhobenen linken Hand, nach einem angestrengten Blickwechsel im Begriff, Kontakt mit seinen Beifahrer:innen aufzunehmen. Für die ersten drei Einstellungen im Fahrzeuginnenraum verlässt der Bildschnitt das strenge Rhythmisierungsmuster entlang der Betonung der Musik, doch mit dem vollständigen Erscheinen von Stark sind Bild und Musik für einen Moment wieder synchronisiert: der Schnitt sitzt auf dem Beginn des zwölften Takts, der von einem Crashbecken noch zusätzlich akzentuiert wird. Mit der beginnenden Unterhaltung der Passagiere rückt die Musik in der Tonmischung in den Hintergrund. Die Szene ist etabliert, IRON MAN im Modus des narrativen Spielfilms angelangt (Abb. 8).

Abb. 8: Diegetischer Ebenensprung und Wechsel des Repräsentationsmodus



6: Takt 8.3.8-9.2 (2 Sek.)



7: Takt 9.3-10.3 (3 Sek.)



8a: Schwenk auf 8b...



8b: Takt 10.4-11.4 (5 Sek.)



9: Takt 12.1 - Auftakt mit Crashbecken



10: Beginn Dialog

Quelle: Stills aus IRON MAN (2008). Blu-ray, Concorde Home Entertainment, 2008.

Der sich entwickelnde einminütige Dialog zwischen Stark und der Bordbesatzung – zwei männliche Soldaten, am Steuer eine Soldatin der Air Force – ist das erste von mehreren Segmenten, das die Frage »Was für ein Mann ist Tony Stark?« auf narrativer Ebene zu beantworten versucht. Die Beantwortung beginnt mit seiner Konstruktion als heterosexuell und promiskuitiv qua der Schilderung seiner öffentlichen Affären mit den Covermodels eines vollständigen Jahrgangs des Herrenmagazins *Maxim*, auf Nachfrage eines seiner – eingeschüchterten, ihn bewundernden – männlichen Mitfahrer. Mit dieser narrativen Abkürzung schreibt der Film Stark auf kürzestem Weg in den von Robert Ganter bereits für die Comicfigur Tony Stark aus dem Jahr 1963 als konstitutiv herausgearbeiteten Männlichkeitsdiskurs des *Playboy Magazine* (1953–2020) ein⁴⁸ – gut gekleidet, Single und sexuell aktiv, so unabhängig, dass er sich schon tagsüber einen teuren Drink leisten kann. Starks offener Umgang mit seinen Mitfahrer:innen markiert ihn als kommunikativ, aber auch als auf eine Weise selbstreflexiv, die die Grenze zum Sexismus bemerkt, sie aber dennoch überschreitet. Er posiert bereitwillig für Andenkenfotos mit seinem Nebenmann und bewerkstelligt es, der komplett in Tarnuniform und Helm eingekleideten Soldatin, die er erst anhand ihrer Stimme als weiblich zu identifizieren vermag, dennoch ein unverlangtes Kompliment für ihr Aussehen zu machen, was sie amüsiert zur Kenntnis nimmt. Seine Sprachperformanz ist *deadpan*, ohne (an-)greifbare emotionale Regungen, selbst wenn er scherzt. Seine erste (»I feel like you're driving me to court martial«) und letzte Äußerung (»I love peace. I'd be out of the job with peace.«) in dieser Szene rahmen ihn als selbstbewussten, arroganten Zyniker.

Bevor das Andenkenfoto entstehen kann – zum Einsatz kommt eine der im Golfkrieg weit verbreiteten Digitalkameras, wie sie im Folterskandal von Abu Ghraib eine zentrale Rolle gespielt haben – fährt der vorderste Wagen der Kolonne in eine Sprengfalle und der Film wechselt in den immersiven ästhetischen Modus des post-9/11 Kriegsfilms. Der Explosion in gehaltener Stativtotale aus erhöhter Position folgt die Perspektive aus dem Fahrzeuginneren, die mit verengten Bildausschnitten (von halbnah zu nah) deutlich klaustrophobischer wirkt als die zuvor in unauffälligem, konservativem Schuss-Gegenschuss abgewickelte Dialogszene. Die Bewegungen der Handkamera werden deutlicher, als das unter Beschuss geratene Fahrzeug zum Stehen kommt. Gemeinsam mit Stark beobachten wir durch die gesprungenen Scheiben, wie seine Begleiter:innen nach und nach im Kugelhagel sterben, nach einer weiteren Explosion wird der Ton dumpfer. Seine mit ruckelnder Handkamera, schnellen Schnitten, Schuss- und Explosionsgeräuschen inszenierte Flucht vor den unsichtbar bleibenden Angreifern, »filmed with the frenetic and jarring hand-held camera technique which became an indelible part of cinematic language during the decade in a variety of genres [as] ›the quintessential new millennial marker of authenticity«,⁴⁹ endet, als neben ihm ein Geschoss einschlägt, auf dem er vor der Explosion noch sein eigenes Firmenlogo erkennt: Stark Industries. Als er auf dem Rücken liegend zu sich kommt, verkünden die auf seinem blassblauen Hemd erscheinenden Blutflecken die Ankunft seiner *backstory wound*: Die von der Explosion gestreuten

48 Genter, *With Great Power*, S. 968–9.

49 McSweeney, *Avengers Assemble!*, S. 44.

Splitter haben die Schutzweste unter seiner Kleidung in Herzregion durchschlagen.⁵⁰ Die Kamera entfernt sich gen Himmel von dem liegenden, verwundeten Körper, ein *fade-to-white* und ätherisches Sounddesign besiegeln den symbolischen Tod des Tony Stark, wie die Welt ihn kannte. Es ist der Beginn einer sich über zehn Filme fortentwickelnden Rekonfiguration seiner Männlichkeitskonstruktion, die mit seiner Obsoleszenz in *AVENGERS: ENDGAME* vollendet wird.

Das gleißende Licht des Todes als Symbolbild für die Nahtoderfahrung Starks⁵¹ geht über in einen *point-of-view*-Shot (POV) seiner subjektiven Perspektive auf die Situation, in der er sich wiederfindet. Licht dringt durch die grobe Textur eines Leinensacks. Der verhallte Klang einer arabisch sprechenden Männerstimme lokalisiert das Geschehen im Inneren einer Höhle. Das lädierte Gesicht von Stark, »shaken and confused by an intrusion of the Real into his hitherto privileged life«,⁵² wird in einer Nahaufnahme enthüllt. Automatische Waffen sind auf ihn gerichtet. Ein weiterer POV verschaltet unseren Blick erneut mit seinem. Wir sehen zwei Männer in Militärjacken mit feindselig vor der Brust verschränkten Armen, nur leicht angeleuchtet, die Gesichter liegen im Schatten verborgen, einer von ihnen steht hinter einer auf einem Stativ befestigten Amateur-Digitalkamera, deren rotes Licht die laufende Aufnahme signalisiert. Im Gegenschuss auf Stark zieht das Bild auf und offenbart den vollständigen Bildausschnitt, das suggerierte Motiv der Digitalkamera. Stark ist auf einen Stuhl gefesselt, seine verwundete Brust notdürftig verbunden, er ist umgeben von sechs arabisch codierten Männern, deren zusammengewürfelte Uniformen, maskierten Gesichter und Kopfbedeckungen und deren Posieren mit automatischen Waffen sie im Sinne von Jack Shaheens Taxonomie arabischer Repräsentation in Hollywood als »Terroristen« kennzeichnen.⁵³ Ein weiteres Mal schließt die visuelle Ikonographie an das Bildrepertoire des »war on terror« an, nämlich den Entführungen und Hinrichtungen der Amerikaner Daniel Pearl im Jahr 2002, sowie Eugene Armstrong und Nicholas Berg im Jahr 2004.⁵⁴ Das Detail, das dieses Bild der aus den Nachrichten bekannten Realität wieder entzieht und als Fiktion ausweist, ist die im Hintergrund hängende Flagge der »Ten Rings«, einer entpolitisierten Imaginisierung sogenannter Terrororganisationen nach dem Vorbild Al Quaedas im MCU. »In the first three minutes of *Iron Man*«, so stellt McSweeney in seiner Betrachtung der Szene treffend fest,

its protagonist has been shown to be kidnapped and seemingly about to be beheaded in a film designed to not only sell movie tickets, but also action figures and Burger King-branded kids' meals all around the globe. It is an arresting opening for audiences who, prior to 9/11, had been used to the escapist fantasies of superheroes and a disconnection from anything approximating the real world in the cartoonish aesthetic of the Burton and Schumacher-era Batman or the Christopher Reeve-era Superman (1978–87).⁵⁵

50 Zur handlungsmotivierenden Funktion von *backstory wounds* vgl. Michaela Krützen, *Dramaturgie des Films. Wie Hollywood erzählt*, Frankfurt: Fischer Taschenbuch 2004, S. 25–62.

51 Vgl. Theodor Schaarschmidt, Auf der Schwelle zum Tod, In: *Spektrum – Die Woche*, 44/2016, spektrum.de.

52 McSweeney, *Avengers Assemble!*, S. 45.

53 Jack Shaheen 1994, zit. in ebd.

54 Vgl. McSweeney, *Avengers Assemble!*, S. 45.

55 Ebd., S. 53.

Es ist darüber hinaus auch ein Bruch mit den ideologischen Implikationen, die der Film in seiner Eröffnung ästhetisch nahelegt. Die dynamisierte, heroisierte Vorwärtsbewegung der *weißen* (amerikanischen, para-)militärischen Einheit mündet nicht in die Inszenierung zerstörerischer Dominanz, sondern ihrer Auslöschung durch einen vorerst gesichtslos bleibenden Feind, dessen Angriff nur wenige Sekunden in Anspruch nimmt und größtenteils im *off* geschieht, während die Kamera bei Stark verharret. Der suggerierte Triumph bleibt – wenn auch nur vorerst – aus, das von APOCALYPSE NOW bis PROFILES FROM THE FRONT LINE entworfene Bild einer stets überlegenen US-Streitmacht erhält einen Riss, der die Dringlichkeit nahelegt, mit der das Erscheinen eines Superhelden notwendig geworden ist. Dass Stark, wenn auch knapp, als einziger den Angriff auf fünf gepanzerte, bewaffnete, voll besetzte Militärfahrzeuge überlebt, konstituiert seine auch ästhetisch mitgetragene Ausnahmestellung, die im Kontrast zum Fokus auf die Kollektivleistung steht, die in »war on terror«-Narrativen regelmäßig hervorgehoben wird. Stark ist das sich bereits visuell von den ihn umgebenden Uniformen – sowohl denen des US-Militärs als auch der »Ten Rings« – absetzende Individuum, dessen Designeranzug als Berufskleidung zwar ebenfalls als Uniform (z.B. der *Yuppies*, der Wallstreet, insgesamt der Ideologie des Kapitalismus) verstanden werden kann, der ihn aber dennoch im Ensemble mit teurer Sonnenbrille und getrimmtem Bart in Abgrenzung zu den auf eine Funktion reduzierten Uniformträger:innen als sich über den Konsum von Luxusgütern konstituierendes Subjekt konzipiert. Seine narrative und ästhetische Privilegierung erscheint als Dopplung der sozioökonomischen Privilegien, die ihn zum Ziel dieses Anschlags machen. Nach seiner messianischen Auferstehung als Iron Man kehrt er, der »Stark doctrine«⁵⁶ folgend ohne Jurisdiktion, in das von den »Ten Rings« besetzte Dorf Gulmira zurück, *to exterminate all the brutes*.

»Genius, Billionaire, Playboy, Philanthropist«

Die Prologsequenz von IRON MAN arbeitet über die Etablierung der narrativen Prämisse und raumzeitlichen Verortung des Settings hinaus an der Artikulierung einer Idee von Männlichkeit sowohl auf inhaltlicher als auch auf ästhetischer Ebene. Die anschließende Expositionssequenz, die mit der Schrifteinblendung »Las Vegas, 36 hours earlier« eingeleitet wird, verfolgt diesen Vektor und scheint dabei weniger an narrativer Progression interessiert zu sein als an der überlebensgroßen Überhöhung ihres ambivalenten Protagonisten. Die wesentlichen Handlungspunkte (Tony Stark verpasst seine Auszeichnung mit dem »Apogee Award for Design & Engineering Excellence«, wird von einer Reporterin des *Vanity Fair* Magazins konfrontiert und verbringt mit dieser die Nacht in seiner futuristischen Designvilla an der Küste von Malibu, bevor er am nächsten Morgen mit Colonel Rhodes im Privatjet zu der Waffendemonstration nach Baghram aufbricht und auf dem Rückweg in Gefangenschaft der »Ten Rings« gerät) sind schnell umrissen und nahezu unnötig für das Verständnis des weiteren Handlungsverlaufs. Sie dienen im Wesentlichen der Charakterisierung des Protagonisten an der Intersektion des Übergangs vom Industriepionier nach dem Vorbild von Howard Hughes zum *comprehensive designer* oder

56 Ebd., S. 52.

»tech daddy« nach dem Vorbild gegenwärtiger Tech-Milliardäre wie Larry Ellis (Gründer und CEO von Oracle) oder Elon Musk (Tesla/Space-X/Twitter) und des Männlichkeitsdiskurses des *Playboy*-Magazins.

Als Verkörperung des »*military industrial complex*-Milliardärs« geht Tony Stark auf ein sehr konkretes, zur Zeit seiner Entstehung als Comicfigur in den 1960er Jahren noch relativ zeitgenössisches Vorbild zurück: den zu Lebzeiten bereits mythenumwobenen US-amerikanischen Unternehmer, Milliardär, Luftfahrtpionier, Rüstungsindustriellen und Filmemacher Howard Robard Hughes (1905–1976). Hughes zeigte sich bereits im Kindesalter als äußerst begabt im Umgang mit Technik. Nachdem sein Vater stirbt und ihm mit seiner Firma ein Patent für Bohrmeißel vererbt, zieht es den damals 18-Jährigen nach Hollywood, wo er erfolgreich Filme produziert und auch selbst Regie führt. Die Dreharbeiten zu seinem Weltkriegsepos *HELL'S ANGELS* (1932), für das er das Äquivalent der Fliegerstaffel einer kleinen Nation aufkaufte, ebneten seinen Weg in die militärische und später zivile Luftfahrt. In diesem Abschnitt seines Lebens stellte er 1938 einen Rekord für die schnellste Weltumrundung auf.⁵⁷ Im Auftrag des Pentagons entwickelte er in den frühen 1940er Jahren gemeinsam mit der US Air Force Flugzeugprototypen wie das Hughes H4 Hercules Wasserflugzeug, Kampfflieger wie die D2 oder das Aufklärungsflugzeug XF-14. Dabei war er als Ingenieur an der Entwicklung und Konstruktion beteiligt, ebenso wie er als Testpilot Geschwindigkeitsrekorde aufstellte. Im Zuge dessen entwickelte er auch Raketenleitsysteme und elektronische Steuerungssysteme für Flugzeuge. »Described by the *New York Times* as a »no-man in the land of yes-men«, so Robert Genter, »Hughes embodied the image of the independent, self-mastering industrialist of turn-of-the-century capitalism« im Sinne eines *rugged individualism* (in Opposition zu einem *robusten Kollektivismus*), wie man ihn in den 1930er Jahren dem US-amerikanischen Autobauer Henry Ford zuschrieb.⁵⁸ In späteren Jahren lebte Hughes, geplagt von zahlreichen Zwangsstörungen, von der Öffentlichkeit zurückgezogen, was ihm die Reputation als Prototyp des exzentrischen Milliardärs einbrachte.⁵⁹

War Hughes bereits zu Lebzeiten fest in eine mediale Öffentlichkeit integriert – davon zeugen die zahlreichen historischen Filmaufnahmen, die von ihm existieren – ist er nach seinem Ableben neben nach ihm benannten öffentlichen Plätzen in den USA auch in

57 Hughes benötigte für die Weltumrundung in einer Lockheed 14 Super Electra lediglich 91 Stunden und schlug den alten Rekord um ca. zweieinhalb Stunden; vgl. O.A., *Willd welcome for Howard Hughes after world record flight* – archive, 1938, in: *The Guardian*, 15. Juli 2020 (archiviert vom 15. Juli 1938), theguardian.com.

58 Beide Genter, *With Great Power*, S. 966. Siehe auch O.A., *National Affairs: Rugged Individualism v. Robust Collectivism*, in: *Time*, 11.09.1933 (o.S.).

59 In einer weit verbreiteten Anekdote kaufte Hughes 1967 das Desert Inn Hotel und Casino in Las Vegas, um einem Rauswurf zu entgehen. Dort richtete er sich über zwei Etagen ein, kaufte weitere Hotels sowie einige lokale Fernsehsender, auf deren Programmgestaltung er teilweise aktiv Einfluss nahm – beispielsweise wenn er, wie überliefert, während der Ausstrahlung eines Spielfilms vor dem Fernseher einschlieft und nach seinem Erwachen eine erneute Ausstrahlung des dritten Akt anordnete. Während seines mehrjährigen Aufenthalts im Desert Inn verließ er das Gebäude nicht und hielt die Vorhänge geschlossen. Diese und andere Anekdoten sind fester Bestandteil der Las Vegas-Folklore; vgl. Megan Messerly, J.D. Morris, »A peek into the mind of Howard Hughes«, in: *Las Vegas Sun*, 28. Dezember 2015, lasvegassun.com.

zahlreichen Formen in die Populärkultur eingegangen. Zwischen 1964 und 2016 erscheinen vier biografische Verfilmungen, in denen Hughes von George Peppard (1964), Tommy Lee Jones (1977), Leonardo DiCaprio (2004) und Warren Beatty (2016) dargestellt wurde. Darüber hinaus erscheinen fikionalisierte Versionen von Hughes in Filmen wie MELVIN AND HOWARD (1980, Jonathan Demme), TUCKER: THE MAN AND HIS DREAM (1988, Francis Ford Coppola), oder dem vom späteren CAPTAIN AMERICA: THE FIRST AVENGER-Regisseur Joe Johnston inszenierten THE ROCKETEER (1991), ebenso wie in der Belletristik, z. B. James Ellroys Romanen *American Tabloid* (1995), *The Cold Six Thousand* (2001) und *Blood's a Rover* (2009), die zusammen seine *Underworld USA Trilogy* bilden. Über Tony Stark hinaus inspirierte Howard Hughes' Persona noch weitere fiktionale Figuren, häufig Parodien, in unterschiedlichen Medien wie Film, Fernsehen, populärer Musik und Videospielen.⁶⁰ Den immensen Grad der Mythologisierung von Howard Hughes verdeutlicht der Skandal um Clifford Irving, der 1972 eine gefälschte Howard Hughes-Biografie an den New Yorker Verlag McGraw-Hill verkaufte und dafür zu einer Gefängnisstrafe von zweieinhalb Jahren verurteilt wurde. Der Schwindel flog am 6. Januar 1972 durch eine von Hughes organisierte Telefonkonferenz auf, die durch ihre Fernsehübertragung selbst zu einem Medienereignis wurde. Der Skandal um die gefälschte Hughes-Biografie ist Thema von Büchern, Dokumentar- und Spielfilmen geworden, darunter F FOR FAKE (1973, Orson Welles), der deutsche Fernsehfilm DER SCHECK HEILIGT DIE MITTEL (1974, Henry Kolarz) und THE HOAX (2006, Lasse Hallström). Allein die Fülle der medialen Repräsentationen der historischen Persönlichkeit Howard Hughes und seiner zahlreichen Fiktionalisierungen lässt darauf schließen, dass der Name die historisch-empirische Person nur noch referenziert, jedoch den vielfach remedialisierten Mythos Howard Hughes *denotiert*. In dieser Polyphonie heterogener Medientexte wird der Zugriff auf eine empirische Person, das *Subjekt Howard Hughes*, durch mediale Schachtelungen und Filterungen verunmöglicht, in Folge derer nicht mehr zwischen Fakt und Fiktion, zwischen »Mann« und »Mythos« unterschieden werden kann. Als Konsequenz der wiederkehrenden, häufig auf dekontextualisierte Aspekte der Hughes-Persona reduzierten Wiederaufführungen des »Mythos« ist »Howard Hughes« somit selbst zu einem Medienereignis geworden, das variable Bedeutungshorizonte eröffnet.

Der »Mythos Howard Hughes« tritt in der aktuellen Leinwanddarstellung von Tony Stark im MCU in den Hintergrund, bleibt aber als Referenzgröße ebenso erhalten, wie er in Ästhetik und Produktion⁶¹ von IRON MAN eingeschrieben ist. Wie Hughes in den

60 So ist beispielsweise der Charakter Andrew Ryan aus dem 2007 erschienenen Videospiel *BioShock* (2007, 2K Games) ein Amalgam aus Hughes und John Galt, einer Figur aus Ayn Rands 1954 erschienenem Roman *Atlas Shrugged*. THE SIMPSONS (1989–, Matt Groening) parodiert den zurückgezogen lebenden Hughes in der Episode »Springfield (Or, How I Learned to Stop Worrying and Love Legalized Gambling)« (S05E10, 1993). Ebenso ist Christopher Nolans Interpretation von Batman in seiner DARK KNIGHT-Trilogie von Hughes inspiriert und greift Elemente seines nicht realisierten Howard Hughes-Biopics auf; vgl. Kevin Jagernauth, »Editor Lee Smith Says Bruce Wayne In »The Dark Knight Rises« Inspired By Nolan's Aborted Howard Hughes Movie«, in: *IndieWire*, 6. Dezember 2012, indiewire.com.

61 Für die Innenaufnahmen mieteten Marvel Studios, die 2007 noch von zwei Büros in Burbank aus operierten, das ehemalige Firmengelände der Hughes Aircraft Company in Playa Vista, West-Los Angeles. Die Innenaufnahmen der Afghanistan-Sequenz im ersten Drittel des Films wurden in

1940er Jahren ist Stark zu Beginn von IRON MAN ein *military defense contractor*, der das Pentagon mit Waffen beliefert. Wie Hughes, der Luftfahrtpionier, entwickelt auch Stark mit den bewaffneten, gepanzerten Iron Man-Rüstungen Fluggeräte, die er selbst testet. Und wie Robert Ganter es für Howard Hughes feststellt, kann auch von Tony Stark behauptet werden, dass er einen »rugged individualism« repräsentiert, der in IRON MAN 2 eingehend thematisiert wird. Die offensichtlicheren Aspekte der Hughes-Persona – sein äußeres Erscheinungsbild, biografische Stationen seines Erwachsenenlebens – werden in IRON MAN zwar von Tony auf seinen Vater Howard verschoben. Dennoch verbleiben die mit Howard Hughes assoziierten Qualitäten nicht im 20. Jahrhundert. Stattdessen erfahren diese in Tony Stark eine Aktualisierung und werden zum Fundament, auf dem er nach dem Modell des *comprehensive designers* oder »tech daddy« entworfen wird.⁶²

Im MCU, so McSweeney, »Stark is something of an Elon Musk-type figure with more than a little of Larry Ellison, CEO of Oracle, both of whom made cameo appearances in the sequel *Iron Man 2*«. ⁶³ Abigail Thorn dreht diese Relation in ihrer Analyse von Elon Musk um, wenn sie den »Mythos Elon Musk« (den sie von »Elon Musk the man« unterscheidet) als »the symbol of the type, the technological industrial wizard, the Tony Stark/Nikola Tesla figure of the scientist/industrialist who breaks with the established way of doing things and creates something new«⁶⁴ umschreibt. Für Thorn unterscheiden sich der »Mythos Musk« und Tony Stark insofern kaum, da sie beide als fiktionale Charaktere versteht, die in kaum zu unterscheidender Weise den Mythos des *comprehensive designer* personifizieren. Der Begriff zur Bezeichnung einer »synthesis of artist, inventor, mechanic, objective economist and evolutionary strategist«, üblicherweise cismännlich und weiß, taucht zum ersten Mal 1963 in R. Buckminster Fullers *Ideas and Integrities* auf⁶⁵ und beinhaltet, so Thorn, eine Selbstmythologisierung als »a visionary who stands apart from the system and doesn't need anyone else: he's »self-made«; tatsächlich stammen die meisten *comprehensive designers* jedoch, wie auch Stark und Musk, aus einem ökonomisch privilegierten Elternhaus.⁶⁶ In *From Counterculture to Cyberculture* zeichnet Fred Turner (2006) nach, wie sich der aus der Gegenkultur der 1960er Jahre heraus entstandene *comprehensive designer* im Laufe der 1990er Jahre zu einer techno-libertären Figur entwickelt, die inzwischen tief in die sie umgebenden kapitalistischen Strukturen eingebunden und

dem Mitte der 1980er Jahre zur Soundstage umgebauten Hangar gefilmt, in dem Hughes in den 1940er Jahren die H-4 Hercules konstruierte, ein für transatlantischen Transportverkehr konzipiertes Großflugboot von beispielloser Größe, das jedoch nie über das Prototypstadium hinaus gekommen ist und aufgrund seiner schlechten Flugeigenschaften den Spitznamen Spruce Goose (dt.: »Fichtengans«) erhielt. Nichtsdestoweniger war die H-4 das erste Flugzeug mit hydraulisch angetriebenen Steuerflächen. Darüber hinaus dauerte es bis 2019, bis mit dem Stratolaunch Jet erstmals ein Flugzeug mit weiterer Flügelspannweite und größerer Flugfläche erfolgreich abhebt. Vgl. John J. McDonald, *Howard Hughes and the Spruce Goose*, Blue Ridge Summit, Pennsylvania: Tab Books Inc. 1981; Associated Press in Los Angeles, Airplane with world's longest wingspan takes flight, beating Spruce Goose record, in: *The Guardian*, 13. April 2017, theguardian.com.

62 Vgl. Abigail Thorn, ELON MUSK | PHILOSOPHY TUBE, in *Philosophy Tube*, YouTube, 2018.

63 McSweeney, *Avengers Assemble!*, S. 43.

64 Thorn, ELON MUSK.

65 R. Buckminster Fuller, *Ideas and Integrities. A Spontaneous Autobiographical Disclosure*, Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall 1963, S. 176.

66 Alle Thorn, ELON MUSK.

demnach nicht mehr so sehr an einer radikalen Umstrukturierung interessiert ist, als sie für staatliche Deregulierung eintritt.⁶⁷

Ebenso macht sich Hughes, genauer gesagt sein filmisches Schaffen, in IRON MAN ästhetisch bemerkbar. Bevor Hughes Mitte der 1930er Jahre in die Luftfahrt und schließlich in die Rüstungsindustrie eintrat, produzierte er eine Reihe hoch budgetierter Filme. Zu seinen bekanntesten Produktionen zählt das Pre-Code Gangsterdrama SCARFACE (1932, Howard Hawks), sowie der als Stummfilm begonnene und während des Drehs in einen Talkie konvertierte Weltkriegsfilm HELL'S ANGELS, bei dem er selbst Regie führte. HELL'S ANGELS, mit einem Budget von 2,8 Millionen US-Dollar der teuerste Film seiner Zeit, sticht bis heute durch den hohen Materialaufwand hervor, den Hughes für die Inszenierung der Luftschlachten mobilisiert hat. Für die Realisierung der Luftaufnahmen akquirierte Hughes eine eigene Fliegerstaffel, in einigen Szenen sind 137 Piloten in der Luft.⁶⁸ Martin Scorseses Hughes-Biopic THE AVIATOR, dessen erstes Drittel sich als dramatisiertes Quasi-Making-of zu HELL'S ANGELS positioniert, legt großen Wert auf die Darstellung des Ideenreichtums, den der fikionalisierte Hughes (diCaprio) beim Filmen der Flugszenen an den Tag legt.⁶⁹ Auch ganz ohne derartige Mythifizierung kann von heute aus festgehalten werden, dass die von Hughes inszenierten Luftschlachten in HELL'S ANGELS bis heute den Referenzrahmen bilden, an dem sich spätere Filme wie die britische Produktion BATTLE OF BRITAIN (1969, Guy Hamilton), MIDWAY (1976, Jack Smight, der zahlreiche Szenen aus BATTLE OF BRITAIN wiederverwendet), TOP GUN und der mit massiver CGI-Unterstützung produzierte PEARL HARBOR (2001, Michael Bay), aber auch Filme wie STAR WARS (1977, George Lucas) orientieren.⁷⁰ Vor diesem Hintergrund kann sowohl die »Dogfight«-Szene, in der Tony Stark in der Luft von zwei Navy-Abfangjägern verfolgt wird, als auch der teilweise in der Luft ausgetragene Kampf zwischen Stark und Obadiah Stane als der Hughes'schen Tradition verpflichtet betrachtet

67 Fred Turner, *From Counterculture to Cyberculture. Stewart Brand, the Whole Earth Network, and the Rise of Digital Utopianism*, Chicago/London: University of Chicago Press 2006.

68 Stephen Budiansky, *Air Power: The Men, Machines, and Ideas that Revolutionized War, from Kitty Hawk to Gulf War II*, New York: Penguin Books 2004, S. 128.

69 Als Hughes (di Caprio) beispielsweise bei der Sichtung des gefilmten Materials feststellt, dass sich bei der Zuschauer:in kein Sinn für die Geschwindigkeit der Flugzeuge einstellen kann, solange diese vor dem Hintergrund des klaren blauen Himmels, also ohne räumliche Relation, gefilmt werden, lässt er den Dreh unterbrechen, bis ihm geeignet erscheinende Wolkenformationen aufziehen. Wie viel Legendenbildung in diesen Szenen über den von Scorsese offenkundig verehrten Filmemacher Hughes am Werk ist, ist insofern unerheblich, als sich die Filmszenen, deren Dreh THE AVIATOR dramatisiert, sämtlich in HELL'S ANGELS auffinden lassen. THE AVIATOR scheint in dieser Hinsicht in erster Linie daran interessiert zu sein, darauf hinzuweisen, dass Hughes zahlreiche filmästhetische Strategien, die im 21. Jahrhundert absolut selbstverständlich erscheinen, für seinen Film erst selbst entwickeln musste.

70 Hughes selbst produziert zwanzig Jahre später mit JET PILOT (1957, Josef von Sternberg) ein Technicolor-Fliegerdrama, in dem er erstmalig Düsenflugzeuge einsetzt. Der Film war von ihm als »jet-age Hell's Angels« konzipiert und wurde, wie später u. a. auch IRON MAN, IRON MAN 2 und CAPTAIN MARVEL teilweise auf dem Gelände der Edwards Air Force Base gedreht. Von der Kritik größtenteils vernichtend rezipiert, konnte JET PILOT auch kommerziell nicht an den Vorgänger aus den 1930er Jahren anschließen. Vgl. Randy Roberts, James S. Olson, *John Wayne: American*, London: Bison Books 1997, S. 351.

werden.⁷¹ Vor diesem Hintergrund lässt sich behaupten, dass Howard Hughes mit all den ihn umgebenden Mythen wenn nicht mehr sichtbar in die Figur, dann dennoch in die Ästhetik des Films eingeschrieben ist, insofern die wesentlichen ästhetischen Strategien der Inszenierung von Flugszenen und Luftschlachten zu *HELL'S ANGELS* zurückverfolgbar sind.⁷²

Der Apogee-Film

Die Las Vegas-Sequenz in *Iron Man* enthält einen etwas einminütigen Film-im-Film (0:04:19-0:05:23), der im Rahmen der Auszeichnung Starks mit dem Apogee Award im Festsaal des Caesars Palace aufgeführt wird. Der Apogee-Film projiziert biografische Eckdaten des jungen Howard Hughes auf den jungen Tony Stark und lässt auf diesem Weg den Einen im Anderen erscheinen, ebenso wie er Tonys Vater Howard Stark als historischen Stellvertreter für Hughes Rolle während des Zweiten Weltkriegs installiert. Die Form der überwiegend aus Fotografien und Zeitungs-/Zeitschriftenseiten zusammengesetzten und mit Off-Narration unterlegten Collage ist bezüglich ihrer narrativen Ökonomie äußerst effizient. Es genügen 19 kurze Einstellungen mit einer Gesamtlauzeit von etwas mehr als einer Minute, um den Protagonisten des Films biografisch auszustaffieren und seine exponierte Position in der Diegese des Films zu legitimieren. Hat bereits der Prolog in *Kunar* wiederholt Bezug auf reale Orte (*Kunar*, Afghanistan), reale politische Konflikte (der implizierte »war on terror«) und reale Medien (*Maxim*, *MySpace*, die Musik von *AC/DC*) genommen und auf diese Weise eine Verschaltung der Diegese mit der realen Welt betrieben, wird diese Strategie hier intensiviert. Die Lebensgeschichte von Tony Stark wird über Schlagzeilen in Zeitschriften wie *Popular Mechanics*, *MIT Technology Review*, *Newsweek*, *Forbes*, *Wired* und dem *Rolling Stone* entworfen, die in dieser Funktion jedoch nicht nur der Informationsübermittlung dienen. Die Streuung Starks über wissenschaftliche Publikationen, branchenführende Nachrichten-, Technologie- und Wirtschaftsmagazine bis hinein in die Populärkultur zeitigt seine Relevanz in unterschiedlichen kulturellen und gesellschaftspolitischen Kontexten, die über die Relevanz des jeweiligen Mediums erzeugt wird, in dem er erscheint. *Forbes* beispielsweise, gegründet 1917, erscheint in 27 Ländern und bezeichnet sich selbst als »the defining voice of entrepreneurial capitalism«, »largest global business brand in the world and the unique ability to convene, curate, and cover the most influential leaders and entrepreneurs who are driving change, transforming business and making a significant impact on the world«.⁷³ Der *Rolling Stone* wiederum entsteht 1967 in San Francisco im Kontext der Gegenkultur und deckt ein breites Spektrum von popkulturellen bis hin

71 Das auf der Blu-ray des Films enthaltene *Making Of* von *IRON MAN* bestätigt diesen Eindruck, wenn hier zu sehen ist, welcher Fokus auf die Realisierung der aus Live-Action-Aufnahmen und Computeranimation komponierten Flugszenen gesetzt wurde.

72 Viel deutlicher noch zeigen sich der Mythos und das äußere Erscheinungsbild von Howard Hughes in dem jungen, noch kinderlosen Howard Stark (Dominic Cooper) der 1940er Jahre, der in *CAPTAIN AMERICA: THE FIRST AVENGER* sowie dem TV-Spin-off *AGENT CARTER* zu sehen ist. Ich komme hierauf in Teil 2 der Arbeit zurück.

73 Vgl. O.A., »About«, in: *Forbes Magazine*, o.J., forbesmagazine.com.

zu politischen Themen ab.⁷⁴ Die Überhöhung von Tony Stark als Person des öffentlichen Lebens ist das Resultat dieser Überlagerung verschiedener Medien und ihrer jeweiligen Relevanz innerhalb des Mediensystems. Tony Stark ist in diesem Sinne in doppelter Weise medial konstruiert: in den Medien, in denen er erscheint, sowie im Verweis dieser Medien auf ihre eigene Publikationsgeschichte.

Der Apogee-Film ist gerahmt von den Totalen des Auditoriums im Caesars Palace zu Beginn und am Ende des Segments. Nachdem der *establishing shot* das Dispositiv der Filmvorführung thematisiert und kontextualisiert, wird mit einem harten Schnitt der Blick des anwesenden diegetischen Publikums mit dem der Filmzuschauer:innen synchronisiert. Zwei kurze *reaction shots* ins Publikum unterbrechen den Fluss der Bilder und teilen den Film in drei Segmente. Die ersten beiden beleuchten Tony Starks Kindheit und Jugend bis zum Tod seiner Eltern im Jahr 1991, das dritte sein Erwachsenenleben ab der Übernahme von Stark Industries mit seinem Erreichen der Volljährigkeit. Während die ersten beiden Segmente unbewegte Bilder in Slideshow-Ästhetik mit animierten Zoom-ins-/outs aneinanderreihen und in der Sequenz von Schwarzweißfotografien und Zeitungsartikeln vergleichsweise schmucklos bleiben, erscheint das dritte Segment dagegen in Gestalt eines hypermedialen Spektakels. Fotografien von Stark sind sichtbar digital nachbearbeitet, eine Computeranimation visualisiert Starks technische Errungenschaften im Bereich der militärischen Forschung, eine weitere Animation arrangiert Bilder von Stark Industries-Produkten in eine Collage um das *Rolling Stone*-Cover herum und blendet schließlich auf bildschirmfüllende Stars-and-Stripes. Der auch von musikalischen Akzenten betonte Wechsel des Repräsentationsmodus von der relativen Unmittelbarkeit der Aneinanderreihung von Archivmaterial – schwarzweiße Fotografien, Printmedien – zu den fließenden, hyperästhetisierten CGI-Animationen ist in der ästhetischen Logik des Apogee-Films an den Tod des Vaters geknüpft.

Abb. 9: Heroisierungseffekt durch digitale Bildkomposition



Quelle: Still aus IRON MAN (2008). Blu-ray, Concorde Home Entertainment, 2008.

74 Die hervorgehobene Bedeutung des Erscheinens auf dem »Cover of the Rolling Stone« inspirierte den Komponisten Shel Silverstein 1972 zu einem gleichnamigen Song, mit dem die Band Dr. Hook & the Medicine Show in die US-amerikanischen und britischen Top-Ten und im März 1973 selbst auf die Titelseite der besungenen Zeitschrift gelangte.

Die Übernahme von Stark Industries durch den volljährig gewordenen Tony Stark wird durch den medialen Umbruch als Paradigmenwechsel markiert, in dem das Überkommen alter Medien wie der analogen Fotografie gleichbedeutend wird mit einem Aufbruch in eine neue Ära, repräsentiert von der Ästhetik des *digital compositing* und der CGI-Animation. Der Apogee-Film endet auf seinem ersten Bild von Tony Stark, der in archetypischer Pose des Tech-Visionärs zum utopischen Horizont der imaginierten, besseren Zukunft blickt, dieses Mal ist er jedoch vor F-16 Düsenjäger und einen türkisfarbenen gefilterten Himmel montiert. Der neue Bildhintergrund doppelt den Heroisierungseffekt, der zuvor von Kameraneigung, Ausleuchtung und Kadrierung getragen wurde (Abb. 9).

Dabei soll nicht unbeachtet bleiben, dass die schwarzweißen Fotografien in ebensolcher Weise digital nachbearbeitet sind wie die ihnen folgenden Farbbilder, diese ihre Künstlichkeit jedoch verbergen, um die der analogen Fotografie zugesprochene Indexikalität behaupten zu können.⁷⁵ Das Bild von Tony Stark im Kindesalter neben dem 26-jährigen Bill Gates in einem Raum voller inzwischen antiquierter Personal Computer ist eine digitale Komposition, in der ein Kindheitsfoto von Robert Downey Jr. in eine historische Aufnahme der Microsoft-Gründer Gates und Paul Allen (auf dem Platz von Downey Jr.) montiert wurde. Das Originalbild zeigt Gates und Allen am 19. Oktober 1981 nach erfolgreicher Lizenzierung von MS-DOS an IBM im Living Computer Museum in Seattle und wurde von den Microsoft-Gründern selbst im Jahr 2013 nachgestellt (Abb. 10).⁷⁶

Abb. 10: Microsoft-Gründer Paul Allen und Bill Gates 1981 im Living Computer Museum, Seattle (links), Tony Stark und Bill Gates in IRON MAN (rechts)



Quellen: Sipa Press/Rex Features, zit. n. Valerie Stewart, From the archive, 20 February 1986: Trials and tribulations of a first-time computer buyer, in: *The Guardian*, 20. Februar 2012, theguardian.com (links); Still aus IRON MAN (2008). Blu-ray, Concorde Home Entertainment, 2008 (rechts).

Die Remedialisierung der Fotografie in IRON MAN dekontextualisiert und enthistorisiert das Bild, um es auf den digital eingesetzten fiktionalen Charakter zu fokussieren. Anders gesagt wird das Foto seiner dokumentarischen Funktion enthoben und in einen

75 Für einen Überblick über die einschlägigsten Theorien zum ›filmischen Realismus‹ auf der Basis fotografischer Indexikalität von Barthes über Bazin zu Kracauer vgl. Stephen Prince, True Lies: Perceptual Realism, Digital Images, and Film Theory Author(s), in: *Film Quarterly*, Vol. 49, No. 3 (Spring, 1996), S. 27–37, hier S. 28–29.

76 Vgl. Achim Sawall, Paul Allen und Bill Gates stellen historisches Foto nach, in: *Golem.de*, 4. April 2013, golem.de. Bemerkenswert in diesem Zusammenhang ist, dass zahlreiche am selben Tag aufgenommene Farbfotografien von Gates existieren, die auf dem Microsoft-Presseserver freigegebene Version des Bildes also ebenfalls (vermutlich digital) nachbearbeitet wurde.

neuen Kontext integriert, in dem es konstitutiv für eine fiktionale Biografie entlang einer kontrafaktischen Geschichtsschreibung wird. Das Bild von Stark und Gates verunsichert in diesem Sinne die klar gedachte Grenze zwischen Fakt und Fiktion, kann aber gerade deshalb mit Hayden White bedingt als ›historiophotisch‹ verstanden werden, insofern es nicht lediglich illustratives Material ist, sondern selbst das Medium einer – hier: kontrafaktischen – Geschichtsschreibung.⁷⁷

Anhand des filmischen Aufeinandertreffens von Forrest Gump (Tom Hanks) mit US-Präsident John F. Kennedy in *FORREST GUMP* (1993, Robert Zemeckis) argumentiert Vivian Sobchack, dass es hierbei um ein ironisches Spiel mit einem abrufbaren Wissensvorrat beim Publikum geht, das sich von der interaktiven Relation eines in dokumentarische Bilder eingesetzten fiktionalen Helden mit historischen Ereignissen und Personen nicht verwirren lässt.⁷⁸ Sollte das Publikum jedoch, so schließt Jaimie Baron hier an, nicht in der Lage sein, die »temporal and intentional disparity within the single frame« als ›Trickerei‹ zu identifizieren, »the historical record is potentially changed for the viewers«. ⁷⁹ In *IRON MAN*, wo diese Disparität buchstäblich auf ein nur wenige Sekunden sichtbares Standbildbild reduziert ist, spielt dieses Wissen um den historischen Kontext der Entstehung des Gates/Allen-Bilds keine Rolle mehr. Hier soll keineswegs suggeriert werden, dass in der kontrafaktischen Geschichtsschreibung des MCU Tony Stark statt Paul Allen Microsoft mitgegründet hat, doch es werden die *Mise-en-Scène* des Bilds und die Persona ›Bill Gates‹ mobilisiert, um den jungen Tony Stark mit dem (zum Zeitpunkt der Entstehung des Originalbildes noch zukünftigen) Software-Milliardär/Philanthropen gleichzusetzen. Insofern geht es hier, im Sinne Barons, exakt darum, die historische Aufzeichnung für die Zuschauer:innen zu ändern, wenn auch freilich im Rahmen der für fiktionale Filme üblichen »willing suspension of disbelief«. ⁸⁰ Es ist hierfür jedoch unwesentlich, ob das ironische Spiel mit dem Originalbild durchschaut wird oder nicht, denn das historische Subjekt im Fokus des dekontextualisierten Bildes ist nicht mehr Bill Gates am Tag des bedeutsamen Vertragsabschlusses, sondern das Wunderkind Tony Stark, der im Alter von vier Jahren seine erste Halbleiterplatine kon-

77 White kritisiert die historiografische Praxis, Bilder »as a complement of our written discourse« zu verstehen »rather than as components of a discourse in its own right«. Für seine Analyse von Geschichtsdramen (»Historical film«) schlägt er im Anschluss an Rosenstone (1998) ›Historiophoty‹ als Bezeichnung für Strategien der visuellen Repräsentation geschichtlicher Ereignisse vor. Obwohl er die performativen Potentiale dieser Strategien zur Erzeugung von Geschichte nicht explizit benennt, weist er auf die feministische Kritik an den Konventionen solcher audiovisueller historischer Repräsentationen hin, die, »while pretending to be doing nothing more than ›telling what really happened,‹ effectively present a patriarchal version of history«. Hayden White, *Historiography and Historiophoty*, in: *The American Historical Review*, 93(5), 1988, S. 1193–1199, hier S. 1194, 1199.

78 Vivian Sobchack, *The Charge of the Real: Embodied Knowledge and Cinematic Consciousness*, in: *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture*, Berkeley: University of California Press 2004, S. 273.

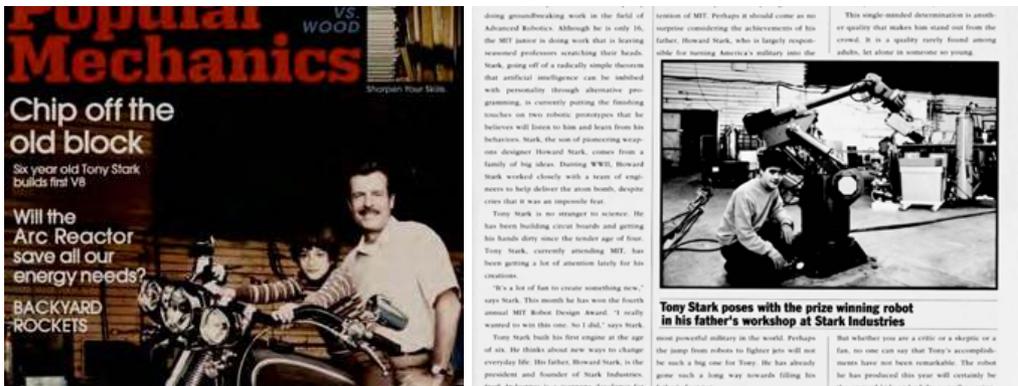
79 Beide: Jaimie Baron, *The Archive Effect: Found Footage and the Audiovisual Experience of History*, London: Routledge 2013, S. 59.

80 Norman Holland, *The ›Willing Suspension of Disbelief‹ Revisited*, in: *Centennial Review* 11, 1967, S. 1–23.

struiert hat und bereits mit den zukünftigen Pionieren Silicon Valleys auf Augenhöhe steht.

Während Tony Stark in den Comics der ersten Jahre noch als ›self-made man‹ mythologisiert wird,⁸¹ macht IRON MAN von Anfang an kein Geheimnis daraus, dass Stark das milliardenschwere Firmenimperium Stark Industries nicht selbst gegründet, sondern von seinem Vater Howard geerbt hat. Die Stationen seiner Kindheit spiegeln das Leben des jungen Howard Hughes. Beide verlieren in jungen Jahren beide Elternteile und erben ein Firmenimperium – Stark den Rüstungstechnologiekonzern seines Vaters, Hughes die Hughes Tool Company, die das Monopol auf Erdölbohrmeißel hält. Beide sind in frühen Jahren bereits an Technik ebenso interessiert wie begabt im Umgang damit, erste Konstruktionen im Kindesalter bringen sie in die Zeitung – Hughes konstruiert einen Radiotransmitter mit elf, ein motorisiertes Fahrrad mit dreizehn Jahren; Stark baut mit Vier seine erste Halbleiterplatine, mit Sechs einen V8-Motor, mit Sechzehn einen Roboter (Abb. 11).

Abb. 11: ›Robotic Wunderkind‹ Tony Stark



Quelle: Stills aus IRON MAN (2008). Blu-ray, Concorde Home Entertainment, 2008.

Wie Hughes erfüllt Tony Stark Andrew Solomons Definition eines ›Wunderkindes‹ bzw. hochbegabten Kindes (›prodigy‹), das »noch bevor es zwölf Jahre alt wird, in der Lage [ist], in einem Bereich auf Erwachsenenniveau zu agieren.«⁸² Solomon weist jedoch darauf hin, dass ein Kontinuum zwischen kindlicher Hochbegabung und einem im Erwachsenenalter zugesprochenen Geniestatus, also der gesellschaftlichen Anerkennung eines »wertvollen Beitrag[s] zur Geistesgeschichte«, existiert, aber keineswegs zwangsläufig ist: »Viele Genies waren keine Wunderkinder, und viele Wunderkinder besitzen kein Genie.«⁸³ Sowohl in der realen Biografie von Howard Hughes als auch in der fiktionalen Lebensgeschichte Tony Starks gehen frühkindliche Hochbegabung und Geniestatus im Erwachsenenalter kontinuierlich ineinander über. Solomon weist darüber hinaus

81 In den Comics wird Howard Stark erst im Jahr 1970 eingeführt.

82 Andrew Solomon, *Weit vom Stamm. Wenn Kinder ganz anders als ihre Eltern sind*. Übers. v. Gittinger, Antoinette; Enrico Heinemann. Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch 2013 (Kindle Edition 2020).

83 Ebd.

auf die etymologischen Wurzeln des englischsprachigen Begriffs *prodigy* im lateinischen *prodigum* hin, »was so viel wie Ungeheuer oder Ungeheuerlichkeit bedeutet: ein Wesen, das die Naturgesetze durchbricht« – eine Anforderung, die Stark mit der Konstruktion einer Zeitmaschine in *AVENGERS: ENDGAME* ebenfalls erst im fortgeschrittenen Erwachsenenalter, dafür aber buchstäblich erfüllt.

In dieser Charakterexposition wird sehr schnell der Unterschied zwischen Tony Stark und zeitgenössischen *comprehensive designers* wie Musk deutlich: In seiner Funktion als CEO eines Rüstungsunternehmens im Auftrag des Pentagons, der sein Vermögen geerbt hat, ist selbstverständlich auch Stark in die Industriestrukturen integriert und von diesen abhängig, von denen der *comprehensive designer* Unabhängigkeit behauptet, aber nicht zu trennen ist. Denn während zeitgenössische »Tech Daddies« wie Musk, so argumentiert Thorn, üblicherweise selbst keine Ingenieure und Erfinder mehr sind und ihre Produkte nicht selbst herstellen, sind es insbesondere der Hughes'sche Erfindergeist und sein Geschick als Ingenieur, die Tony Stark kennzeichnen. In *IRON MAN* konstruiert er in Gefangenschaft mit rudimentärer Ausrüstung einen Miniatur-Hochleistungsreaktor, in *IRON MAN 2* synthetisiert er in seiner Kellerwerkstatt ein neues Element, in *AVENGERS: ENDGAME* realisiert er Zeitreisen. Über den Verlauf der *Infinity Saga* kommen Dutzende Iron Man-Rüstungen dazu, von denen die letzten Modelle auf Nanotechnologie basieren. Unterstützung erhält er dabei von einem von ihm selbst entwickelten, KI-betriebenen Assistenzsystem mit natürlichem Sprachinterface namens JARVIS⁸⁴ (benannt nach dem Butler seines Vaters) und den während seiner Studienzeit am MIT (noch in der Werkstatt seines Vaters) entwickelten Robotern mit Namen »Dum-E« und »U«. Starks Mentor und späterer Widersacher Obadiah Stane (Jeff Bridges), der im letzten Akt des Films versucht, von Stark in seiner Werkstatt entwickelte Technologien zu kopieren, benötigt dafür die gesamte Forschungsabteilung von Stark Industries. »Tony wouldn't be Tony Stark, let alone Iron Man, without his all-consuming fascination with technology and drive to understand how things work«,⁸⁵ stellen Salter und Bodgett fest, die Stark als »geek hero« verstehen: »If he didn't lose himself in this desire to tinker and understand, he would not have been as successful as he was in the creation of his inventions«. ⁸⁶ Stark kriegt in dieser Gegenüberstellung die Autonomie von traditionellen Strukturen, innerhalb der er operiert, zugeschrieben, die seine realweltlichen Zeitgenossen wie Elon Musk nur von sich behaupten können. Diese Autonomie wird narrativ zementiert, wenn Stark zu Beginn von *THE AVENGERS* den Stark Tower in Manhattan an einen dafür konstruierten Arc-Reaktor anschließt und damit vom städtischen Stromnetz unabhängig macht.⁸⁷

84 JARVIS ist ein Akronym für *Just A Rather Very Intelligent System*, gleichzeitig aber auch der Name des Butlers von Howard Stark. Nachdem JARVIS in *ACE OF ULTRON* in den synthetischen Körper von Vision transferiert wird, entwickelt Stark das weiblich codierte Nachfolgemodell FRIDAY (*Female Replacement Intelligent Digital Assistant Youth*), eine Referenz auf *HIS GIRL FRIDAY* (1940, Howard Hawks).

85 Salter/Blodgett, *Toxic Geek Masculinity*, S. 37.

86 Ebd.

87 Der Begriff Arc-Reaktor bezeichnet diegetisch eine »platzsparende, umweltfreundliche Energiequelle«, die Stark in den 1950ern gemeinsam mit dem russischen Wissenschaftler Anton Vanko als Alternative zur Atomenergie erforscht, die aus Kostengründen jedoch keine Marktreife erlangt.

Das gemeinsame Bild von Howard Stark (Gerard Sanders) und Obadiah Stane (Bridges) kann im Kontext der Biografisierung der Starks und des Worldbuildings des MCU als eine weitere Instanz kontrafaktischer Historiophotie verstanden werden, in der digitale Bildkomposition unterschiedliche Zeitebenen in einem Bild vereint. Im Gegensatz zum Bild von Gates und Stark tritt hier jedoch nicht fiktionaler Film mit historischen Ereignissen in Dialog. Stattdessen überbrückt das Bild eine zeitliche Distanz von zwei Jahrzehnten und entwirft auf diese Weise ein ungleich komplexeres Signifikationsssystem, das durch die filmhistorische Linse sichtbar wird. Im Gegensatz zu dem auf einer historischen Aufnahme beruhenden Bild von Tony Stark und Gates ruft das Bild von Howard Stark und Stane keine konkrete historische Situation ab, sondern dient dem narrativen Selbstzweck der Illustration des Voice-Over-Kommentars, der beide als langjährige Geschäftspartner vorstellt. Ebenso wie das Gates/Stark-Bild ist auch dieses jedoch das Resultat einer digitalen Bildkomposition, in der Gerard Sanders neben einem Jeff Bridges steht, der ca. zwanzig Jahre jünger ist als zum Zeitpunkt der Dreharbeiten von *IRON MAN*. Alter, Kleidung und Frisur lassen deutlich erkennen, dass es sich hierbei um ein Bild von Bridges in seiner Rolle als Automobilkonstrukteur Preston Tucker (1903–1956) in Francis Ford Coppolas Biopic *TUCKER: THE MAN AND HIS DREAM* aus dem Jahr 1988 handelt (Abb. 12).

Abb. 12: Jeff Bridges als Preston Tucker in *TUCKER: THE MAN AND HIS DREAM* (1988) (links) und als Obadiah Stane in *IRON MAN* (2008) (rechts)



Quelle: Pressefoto zu *TUCKER: THE MAN AND HIS DREAM* (1988). Lucasfilm/Paramount Pictures (links); Still aus *IRON MAN* (2008). Blu-ray, Concorde Home Entertainment, 2008 (rechts).

Wie Hughes war auch Tucker während des Zweiten Weltkriegs in der Rüstungsindustrie tätig und produzierte den Tucker Gun Turret, einen elektrisch betriebenen Geschützturm, mit dem Landfahrzeuge, Bomber und Torpedoboote ausgestattet wur-

Mike O'Sullivan, *Marvel Cinematic Universe. Das Film-Kompendium Bd. 1: Die Avengers-Initiative*, Stuttgart: Panini Books 2018, S. 6. Der Arc-Reaktor konstituiert im Sinne der Genretheorie eines der *Nova* der Science Fiction, eine fantastische, diegetisch wissenschaftlich plausible Technologie, die die diegetische Welt von der realen unterscheidet. Vgl. Lars Schmeink, Simon Spiegel, Science Fiction, in: Marcus Stiglegger (Hg.), *Handbuch Filmgenre. Geschichte – Ästhetik – Theorie*, Wiesbaden: Springer VS 2018, S. 515–526, hier S. 516. Anhand der Menge an *Nova*, die Howard Stark im MCU zugeschrieben werden, ließe sich auch er selbst als das *Novum* des MCU begreifen.

den.⁸⁸ Sein daran anschließender Versuch, die Automobilindustrie mit dem Tucker Torpedo zu revolutionieren, scheitert jedoch. Auch wenn, so schreibt Ian Freer in *Empire*, das Biopic letztlich dem Scheitern des Amerikanischen Traums nachgeht (sowohl dem Tuckers, als auch Coppolas Traum, sein eigenes, unabhängiges Filmstudio American Zoetrope zu etablieren), sei es dennoch eine »joyous celebration of the maverick American spirit«, verkörpert von dem »maverick car designer who fought the car industry to create and manufacture his own dream car«.⁸⁹ »Would automotive history have been different if Tucker had put his dream into mass production?«,⁹⁰ fragte Roger Ebert in seiner Kritik des Films. »Probably not«, lautete seine Antwort, und im Vergleich zu seinem damals schon mythenumwobenen Zeitgenossen Howard Hughes (im Film gespielt von Dean Stockwell) kann Preston Tucker zwar durchaus als »a little known American huckster«⁹¹ bezeichnet werden. Zur Auffrischung des kulturellen Gedächtnisses bedurfte es dennoch Coppolas Film, der nicht umsonst mit den Worten beginnt: »Chances are you've never heard of Preston Thomas Tucker«.

Nichtsdestoweniger lässt sich hier eine weitere Instanz beobachten, in der sich die ästhetische Artikulation einer ›rugged masculinity‹ des individualistischen ›American maverick‹ und ›self-made man‹ von Film zu Film überträgt, hier von Preston Tucker zu Obadiah Stane, die sich im filmischen Abbild des Schauspielers Jeff Bridges Anno 1988 überlagern und ineinander fortsetzen. Angesichts der leichten Übersehbarkeit der Referenz – auch dieses Bild ist nur wenige Sekunden sichtbar – hängt von deren Identifikation für die narrative Funktion des Bildes nichts ab, denn im Kontext des Apogee-Films signifiziert es lediglich die Dauer der Partnerschaft zwischen Stark und Stane. Entlang des von IRON MAN entworfenen Signifikationssystems decodiert und verdoppelt sich das Bild und zeigt nicht mehr nur noch Stark und Stane, sondern überlagert diese mit der Remedialisierung filmisch produzierter Mythen überhöhter Männlichkeiten, wie sie mit Preston Tucker und Howard Hughes assoziiert werden. Gestützt wird die Ästhetisierung des innovationsgetriebenen ›self-made man‹ durch das im linken Bildanschnitt noch erkennbare Signet, das die sich umarmenden Männer im Kontext des Überschallflugs situert, ebenso wie ein zuvor eingeblendetes ›Archivbild‹ Howard Stark vor der schematischen Zeichnung eines Vought F-8E Einstrahldüsenflugzeugs zeigt. Der Düsenflug, der hier zweifach referenziert wird, kann insofern als eine der bedeutsamsten Erfindungen der Nachkriegszeit verstanden werden, als diese die erstmalige Durchbrechung der Schallmauer, transkontinentale zivile Luftfahrt (inklusive all ihrer klimaschädlichen Folgen) und den Eintritt in das *Space Race* nach sich gezogen haben. Der Übergang von Überschallflug in die bemannte Raumfahrt ist das Thema von *THE RIGHT STUFF* (1983, Philip Kaufman), dem Stella Bruzzi in ihren Überlegungen zur maskulinen Ästhetik in *Men's Cinema* besondere Aufmerksamkeit widmet. Der Film, so schreibt sie dort, »offers

88 Vgl. Steve Lehto, Jay Leno, Preston Tucker and His Battle to Build the Car of Tomorrow. Chicago: Chicago Review Press 2016.

89 Beide Ian Freer, Tucker: The Man and His Dream Review, in: *Empire*, 01. Januar 2000, empireonline.com.

90 Roger Ebert, Tucker: The Man and His Dream, in: *RogerEbert.com*, 12. August 1988 (Veröffentlichung in Chicago Sun Times), rogerebert.com.

91 Freer, Tucker: The Man and His Dream Review.

one of the clearest Hollywood critiques of masculinity and symbolism (represented as the struggle for supremacy between the magnificent men and their flying machines) while [...] remaining positively attached to masculinity itself«. ⁹² Der Apogee-Film in *IRON MAN* und seine Assoziation von Howard Stark mit Düsenflugtechnologie – die, das sollte nicht unerwähnt bleiben, ein weiteres Mal auch auf Howard Hughes verweist – verwirft die von Bruzzi in *THE RIGHT STUFF* identifizierte kritische Perspektive, um sich in der Referenzierung der symbolischen überhöhten ›magnificent men‹ zu erschöpfen, mit denen der Anbruch einer neuen technologischen Ära assoziiert wird. Jedoch sind Stark und Stane in diesem Sinne nicht mit den für den Fortschritt ihr Leben riskierenden Testpiloten wie Chuck Yeager gleichgesetzt, ⁹³ sondern sind als Repräsentationen des *comprehensive designer*-Mythos – als die buchstäblichen ›Tech Daddies‹ – positioniert, die Männlichkeitsentwürfe wie den von Yeager repräsentierten erst ermöglichen. Um es zusammenzufassen, eröffnet die digitale Bildmontage von Sanders/Stark und Bridges/Stane komplexe Bedeutungshorizonte, die sich im *first viewing* kaum auf einen Schlag erschließen, sondern erst decodiert werden müssen, um erfasst werden zu können. Es drängt sich vor diesem Hintergrund die Frage auf, welchem Zweck der im Bild angelegte Signifikationsüberschuss dienen kann, wenn er an seinem Publikum buchstäblich in wenigen Sekunden vorbeirauscht. Eine von Stella Bruzzis Überlegungen zur ästhetisch evozierten Männlichkeit informierte Antwort könnte lauten, dass all diese unterschiedlichen Diskurse über filmisch artikulierte Männlichkeiten, vom *rugged self-made-man* der 1930er und 1940er Jahre zum Düsenflugpionier der 1960er Jahre über den *comprehensive designer*, die sich im Bild versammeln, im Prozess der Remedialisierung ästhetisch übersetzt und so viszeral erfahrbar werden.

Die Interaktion fiktionaler Charaktere mit audiovisuellen Dokumentationen historischer Ereignisse und/oder Persönlichkeiten indes stellt nicht erst seit dem Einzug digitaler Bildtechnologien in die Filmproduktion eine filmwissenschaftliche Herausforderung dar, ⁹⁴ die sich in zeitgenössische Diskurse um Deepfake-Technologien ⁹⁵ oder digitales De-Aging ⁹⁶ verlagert hat. Die Langlebigkeit dieser Fragen entlang der Verunsicherung der Annahme von fotografischer Indexikalität, insbesondere im Hinblick auf die Vermischung von Fakt und Fiktion im Filmbild, verweist ein weiteres Mal auch auf die filmhistorische Dimension, die diesem spezifischen Bildtypus eingeschrieben ist.

92 Bruzzi, *Men's Cinema*, S. 105.

93 Zur Ästhetisierung der filmischen Repräsentation des US-amerikanischen Testpiloten Chuck Yeager, der als erster die Schallmauer durchbrach, als Männlichkeit, die niemals in Frage gestellt wird, vgl. ebd., S. 108–109.

94 Stephen Prince konfrontiert dieses Problem bereits 1996 anlässlich der Innovationen im Bereich der computer-generated imagery (CGI), die Produktionen wie *JURASSIC PARK* (1993, Steven Spielberg) oder *FORREST GUMP* antreiben; vgl. Stephen Prince, *True Lies*, S. 27–37. Vgl. auch Stephen Prince, *Digital visual effects in cinema: The seduction of reality*, New York: Rutgers University Press 2012; Lev Manovich, What is digital cinema?, in: Shane Denson, Julia Leyda (Hg.), *Post-cinema: Theorizing 21st-century film*, Falmer: REFRAME Books 2016, S. 20–50.

95 Für eine Übersicht verschiedener Forschungsperspektiven auf Deepfake-Technologien vgl. Mika Westerlund, The Emergence of Deepfake technology: A Review, in: *Technology Innovation Management Review*, November 2019, timreview.ca.

96 Vgl. Kathleen Lock, On the realist aesthetics of digital de-aging in contemporary Hollywood cinema, in: *Orbis Littera*, 2021;76, S. 214–225.

Auch wenn die filmische Interaktion fiktionaler Charaktere mit historischem Filmmaterial mit dem Einzug digitaler Bildtechnologien in die Filmproduktion ein neues Maß an *Seamlessness* und Glaubwürdigkeit erreicht (und damit auch ethische Fragen aufkommen),⁹⁷ sind vergleichbare Strategien der ästhetischen Grenzverwischung bereits in Filmen der Studio-Ära, des daran anschließenden New Hollywoods und darüber hinaus identifizierbar. Lange bevor Tom Hanks in *FORREST GUMP* mit Hilfe digitaler Filmtricktechnik die Hand von US-Präsident John F. Kennedy schütteln kann, haben Filme wie *ZELIG* (1983, Woody Allen) (stellvertretend für die filmästhetische Form der *Mockumentary*),⁹⁸ *THE HINDENBURG* (1975, Robert Wise),⁹⁹ *MEDIUM COOL* (1968, Haskell Wexler),¹⁰⁰ oder *CITIZEN KANE* die Grenze zwischen Fiktion und historischen Ereignissen in ganz unterschiedlicher Weise verunsichert. Diese lange Tradition der Interaktion von Fakt und Fiktion im selben Bild eröffnet damit auch den Blick auf ein weiteres filmästhetisches Kontinuum, das sich im Apogee-Film fortsetzt. Die medienästhetische Form des expositorischen Films-im-Film, die selbstreflexive Thematisierung der Aufführungssituation, vor allem aber die Konstruktion eines Subjekts, auf das nur noch medial zugegriffen werden kann, sind drei Gemeinsamkeiten, in denen sich das Verwandtschaftsverhältnis (im Sinne einer Wittgenstein'schen Familienähnlichkeit) des kontrafaktischen Apogee-Films in *IRON MAN* mit der *News on the March*-Sequenz in *CITIZEN KANE* offenbart. Diese Perspektive verschiebt den Fokus von Protagonist Tony Stark auf seinen zu Beginn des Films seit über 25 Jahren verstorbenen Vater Howard, der mithilfe einer in *CITIZEN KANE* archetypisch etablierten filmästhetischen Strategie im Apogee-Film in kürzester Zeit mit bemerkenswerter Effizienz als Ingenieur und symbolischer Patriarch der modernen USA konstruiert wird. In diesem Sinne werde ich in meiner folgenden Lektüre des Apogee-Films als ästhetischem Remake der *News on the March*-Sequenz in *CITIZEN KANE* argumentierten, dass die mythische Überhöhung Howard Starks nicht alleine der Off-Narration geschuldet ist, sondern hierfür ästhetische Distanzierungsstrategien entscheidend sind.

97 Vgl. J. Baron, *The Archive Effect: Found Footage and the audiovisual experience of history*, New York: Routledge 2013, S. 59; zit. nach Yilei Peng, »Archive Footage? Fake Documentary? – Forrest Gump«, in: *Moving Images, Multiple screens*, 21. Februar 2017, filmtvmovingimage.wordpress.com.

98 Vgl. John Parris Springer (Hg.), *Docufictions: Essays on the Intersection of Documentary and Fictional Filmmaking*, Jefferson: McFarland 2014, hier insbesondere Robert Sickels, »It Ain't the Movies! It's Real Life!« Cinematic Alchemy in Woody Allen's »Woody Allen« D(M)oc(k)umentary Oeuvre, S. 179–190.

99 Robert Wise montiert historische Filmaufnahmen des brennenden Luftschiffs Hindenburg vom 6. Mai 1939 in sein in Technicolor gefilmtes Katastrophendrama, das die Katastrophe als narrativen Hintergrund für einen Politthriller einsetzt.

100 Wexler hat Teile seines fiktionalen Films mit 16mm-Kameras vor der Kulisse der Proteste vor der National Democratic Convention 1968 in Chicago gedreht, die bereits Wochen im Voraus antizipierbar waren.

Citizen Stark

Die *News on the March*-Sequenz, in der die Lebensstationen des fiktionalen Medienmoguls Charles Foster Kane (Orson Welles) in Form eines diegetischen Newsreel-Films präsentiert werden, gehört zu den meistdiskutierten Sequenzen der Filmgeschichte. Im westlichen filmkritischen Diskurs gilt *CITIZEN KANE* kanonisch als »Meisterwerk« und »Meilenstein«, der Bestenlisten auf beiden Seiten des Atlantiks teilweise seit mehreren Jahrzehnten anführt, bzw. angeführt hat, und zu dem »alle internationalen namhaften Filmwissenschaftler und Filmwissenschaftlerinnen mindestens einmal explizit gearbeitet«¹⁰¹ haben, »so etwa André Bazin, Gilles Deleuze, Laura Mulvey, David Bordwell oder Yousef Ishaghpour«.¹⁰² Bazin, für den der Film einen bedeutenden Schritt in der Evolution der Sprache des Kinos darstellt, konstatierte bereits im Jahr 1947: »The influence of *Citizen Kane* cannot be overestimated«,¹⁰³ ebenso wie Jean-Luc Godard einst die ewige Schuld beschwor, in der alle Filmschaffenden bei Orson Welles und *CITIZEN KANE* stünden.¹⁰⁴ Die Filmschaffenden hinter der *Infinity Saga* sind hiervon keineswegs ausgenommen.

CITIZEN KANE begleitet die Recherchen des *News on the March*-Reporters Thompson (William Alland), der mit der Erstellung eines Nachrufs auf den in der Eröffnungsszene des Films verstorbenen Medienmoguls Charles Foster Kane beauftragt ist. Der Moment unmittelbar vor dem Tode Kanes am Ende einer langen, tiefer und tiefer in das Innerste von Kanes Anwesen Xanadu vordringenden Montage bleibt der einzige Moment, in dem der Film einen unvermittelten Zugang zu seiner Titelfigur in Aussicht stellt, der sich mit dem Zersplittern der Schneekugel schließt. Von dort an kann *CITIZEN KANE* sein Subjekt nur noch medial reproduzieren – in den filmisch aufgeführten Aussagen seiner Zeitgenoss:innen einerseits, andererseits eben in der filmischen Form des Newsreels, die Welles mit den *News on the March* aufgreift. »The ›News on the March‹ sequence that fired up *Citizen Kane*«, so fasst es Thomas Doherty in seiner »Brief History of the Mockumentary« präzise zusammen,

was an expert mock-up of the trademark devices of the monthly screen magazine *The March of Time*, a regular feature of the motion-picture bill from 1935 to 1951: the pompous Voice of God narration spoken by Westbrook Von Voorhis, the dyslexic syntax of orthodox *Time*-speak, and the mesh of archival footage and dramatic reenactments.¹⁰⁵

Entscheidend ist für Doherty hierbei, dass die *News on the March* ihr Vorbild »The March of Time« nicht lediglich parodieren, sondern in einen Prozess überführen, den er »cine-

101 Oliver Jahraus, Tanja Prokić, Einleitung, in dies. (Hg.), *Orson Welles' ›Citizen Kane‹ und die Filmtheorie. 16 Modellanalysen*. Stuttgart: Reclam 2017, S. 9–22, hier S. 9.

102 Ebd.

103 André Bazin, *What is Cinema?* Vol. 1, University of California Press 2004, S. 33. (Orig.: La technique de *Citizen Kane*, in *Temps modernes* #17, Februar 1947).

104 Vgl. Jahraus/Prokić, Einleitung, *Citizen Kane*, S. 9.

105 Thomas Doherty, The Sincerest Form of Flattery: A Brief History of the Mockumentary, in: *Cinéaste*, Vol. 28, No. 4 (Fall 2003), S. 22–24, hier S. 22.

matic mimesis« nennt: »the meticulous replication of newsreel grammar, style, and look via staged interviews, faux library stock, and unsteady peek-a-boo shots from an Eymo newsreel camera«. ¹⁰⁶ »Furthermore«, ergänzt David Bordwell,

since each shot looks exactly like period footage, »News on the March« virtually recapitulates the technological development of cinema from 1890 to 1941. Scratches on the emulsion, jerky movement, jump cuts, overexposures, handheld camerawork, insertions of authentic newsreel clips, the use of different filmstocks and cameras – each frame is historically persuasive.¹⁰⁷

Über die mimetische Wiederaufführung einer spezifischen filmischen Ästhetik hinaus ist es eine »Überlagerung verschiedener Medien«, die, so Tanja Prokić, eine »Totalität der Information«¹⁰⁸ erzeugt, beispielsweise wenn sich der Inhalt von Texteinblendungen mit dem gesprochenen Kommentar doppeln oder sich eingeblendete Fotografien als Fotografien auf Zeitungstitelseiten zu erkennen geben. In ca. achteinhalb Minuten und 121 Einstellungen leistet die Sequenz expositorische Schwerstarbeit, insofern sie gleichzeitig den ersten Entwurf einer Biografie Kanes zeichnet, diesen aber unmittelbar im Anschluss – in der folgenden Szene in der Redaktion der *News on the March* – wieder verwirft und damit zur Prämisse für Thompsons Recherche erhebt. Ebenso, darauf weist Bordwell hin, nimmt das Segment die Struktur des folgenden Films in Form einer Miniatur bereits vorweg,¹⁰⁹ auch insofern, dass am Ende von *CITIZEN KANE* die Beantwortung der Frage nach der Bedeutung von Kanes letztem Wort – »Rosebud« – keine zufriedenstellende Antwort auf die Frage »Wer war Charles Foster Kane?« liefert. Die von Tanja Prokić aus narratologischer Perspektive konstatierte Funktion der Nachrichtenshow, »den ZuschauerInnen einen Gesamtüberblick über die Persona Kane zu verschaffen«, ¹¹⁰ wird von diesem nur teilweise erfüllt. Wir erfahren von den Eckdaten seines Lebens und seiner Errungenschaften, doch statt eines kohärenten Subjektentwurfs produzieren die widersprüchlichen Aussagen über ihn – War Kane ein Kommunist, ein Faschist, oder wie er selbst es sagt, ein Amerikaner? Und was bedeutet das? – mehr Ambivalenzen als Eindeutigkeit. Auch nach Abschluss von Thompsons Recherche kann »die Persönlichkeit Kanes aus den Erinnerungen der Weggefährten«¹¹¹ nicht kohärent rekonstruiert werden, stattdessen bewirken die entstehenden »facettierte[n], mitunter widersprüchliche[n]«¹¹² »Erinnerungsbilder [...] weitere Fragmentierungen der Bilder des Subjekts (denn nur solche sind es in *Citizen Kane*)«. ¹¹³ Diese Infragestellung des Subjekts erzeugt, so der iranisch-

106 Ebd.

107 David Bordwell, *Citizen Kane*, in: Bill Nichols (Hg.), *Movies and Methods*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press 1976, S. 273–289, hier S. 276.

108 Tanja Prokić, Von Medien und Mogulen. *Citizen Kane* »as the first radiophonic film«, in: Jahraus/Prokić, *Citizen Kane*, S. 205–224, hier S. 214.

109 Bordwell, *Citizen Kane*, S. 276.

110 Prokić, Von Medien und Mogulen, S. 214.

111 Oliver Fahle, Wissen, Medien, Zeit: Die Filmphilosophie des *Citizen Kane*, in: Jahraus/Prokić, *Citizen Kane*, S. 278–295, hier S. 289.

112 Ishaghpour zit. n. Fahle, Wissen, Medien, Zeit, S. 289.

113 Fahle, Wissen, Medien, Zeit, S. 289.

französische Filmwissenschaftlicher Yousef Ishaghpour, einen »Bruch mit der klassischen Repräsentation«¹¹⁴ und damit die Auflösung der auf »Zusammenhang bzw. Kohärenz zielenden Erzähl- und Subjektkonstruktionen des klassischen Films«.¹¹⁵

Unstrittig ist, dass es sich bei Charles Foster Kane, der auf dem Medienmogul William Randolph Hearst (1963–1951) basiert, um einen weiteren »American Maverick« handelt, eine filmische Remedialisierung des Mythos des radikalen Individualisten, einen Howard Hughes der Medienindustrie – dessen Lebensende in Zurückgezogenheit *CITIZEN KANE* bereits in erstaunlicher Weise vorwegzunehmen scheint.

Zusammengefasst kann das Subjekt Charles Foster Kane nach seinem Ableben in der Eröffnungsszene von *CITIZEN KANE* nur noch in Form fragmentierter Bilder (re-)produziert werden, in den Erinnerungsbildern der Weggefährter:innen, die den überwiegenden Teil des Films ausmachen, sowie in den *News on the March* zu Beginn. In diesem Sinne verweigert sich der Film der Repräsentationslogik der klassischen Hollywood-Narration, die auf ein kohärentes Subjekt zielt, und produziert stattdessen fragmentierte *Bilder des Subjekts*. Anders gesprochen tritt an die Stelle des Subjekts Charles Foster Kane ein Medienensemble, das in unterschiedlichen Modi operiert: es produziert Erinnerungsbilder einerseits, die jedes für sich eine gewisse Direktheit beanspruchen, aber als filmisch aufgeführte Aussagen Dritter einen unmittelbaren Zugang zum Subjekt Kane nur fälschlich behaupten können. Andererseits die *News on the March*, die in einem Modus filmischer Mimesis eine Biografie als mediale Assemblage aus Bildern unterschiedlichen Ursprungs, Texttafeln und rahmendem Voice-Over konstruieren, die gleichzeitig eine Mediengeschichte reflektiert. Aus einer Perspektive, die an medialen Konstitutionsprozessen interessiert ist, liegt es daher nahe, das fragmentierte Subjekt Charles Foster Kane als das Resultat von Remediationsprozessen zu verstehen, dem Oszillieren zwischen den Polen Unmittelbarkeit und Hypermedialität. »Die Logik der Unmittelbarkeit (*immediacy*)«, so fasst es Andrea Seier zusammen,

verlangt das Verschwinden des Mediums und die Verwischung seiner Spuren, um damit einen spezifischen Realitäts-Effekt zu erzielen. [...] Die Logik der Hypermedialität (*hypermediacy*) bringt das Medium nicht zum Verschwinden, sondern verlangt – ganz im Gegenteil – die (Selbst)thematization des Mediums, die auf die Bedingungen dieser Darstellung verweist, und damit auf seine spezifische »Leistung.«¹¹⁶

Der von Doherty als *cinematic mimesis* bezeichnete Prozess kann aus dieser Perspektive als Remediationsprozess im Modus der Hypermedialität beschrieben werden, der ebenso wie die Erinnerungsbilder »in the name of the real« operiert, die jedoch durch die ständige Betonung unterschiedlicher Medienmaterialitäten (»period footage«) und die historisierende Montage, die zeitliche Abläufe entlang filmtechnischer Entwicklungsschritte organisiert, die Aufmerksamkeit viel deutlicher auf die mediale Konstruktion selbst richtet. Während die verschiedenen Filmaufnahmen von Kane und die von den Bildern suggerierten, unterschiedlichen Ursprungskontexte einen Authentizitätsanspruch

114 Ebd. S. 282.

115 Ebd. S. 284.

116 Seier, *Remediation*, S. 71–72.

stellen, insofern sie einen Zugriff auf Kane »in the name of the real« (fälschlich) behaupten, sind es die ineinander geschachtelten Medien in der *News on the March*-Sequenz, die den Zugriff auf Kane verstellen und Distanz schaffen. Die Fotografie von Kane, die sich als Aufmacherbild der Sonderausgabe des *New York Daily Inquirer* enthüllt, verdeutlicht dies: wir sehen Kane als Fotografie im Printmedium der Zeitung abgedruckt in einem Film (*News on the March*) im Film (*CITIZEN KANE*). Kurz darauf, nachdem er von zwei unterschiedlichen Kommentatoren in Tonfilmsegmenten erst als Kommunist, dann als Faschist charakterisiert wurde, erscheint Kane selbst im Bewegtbild auf einem Podium vor einem Mikrofon, doch seine Bilder bleiben stumm. Seine den Bildern zugeschriebene Selbstaussage wird als Schrifttafel eingeblendet, was über den Kniff einer ästhetischen Rückdatierung der Bilder in die Stummfilmzeit weitere Distanz schafft.

Es zeigt sich hier die produktive Paradoxie der Doppellogik von Unmittelbarkeit und Hypermedialität, in der sich die Bilder insbesondere durch die Betonung ihrer jeweiligen Medienspezifik – nachträglich eingefügte Kratzer, simulierte Belichtungsfehler, Bildruckeln, Schrifttafeln – als historisch authentisch ausgeben und auf diesem Wege Unmittelbarkeit suggerieren, insofern die von Bazin »als fotografische Qualität des filmischen Bildes«¹¹⁷ bezeichnete Indexikalität des (analogen) Bildes noch gegeben scheint: »Anders als die Malerei erzeugt die Fotografie – nach der spätestens unter den Bedingungen der Digitalität problematisch gewordenen These Bazins – den Eindruck, den Blick durch das Medium hindurch auf den Referenten frei zu geben.«¹¹⁸ Die *News on the March* schaffen hier jedoch Distanz, indem sie das vermeintlich alte Material neu ordnen, rekontextualisieren, historisieren bzw. dramatisieren, ineinander schachteln, ihrem Zweck unterwerfen und wiederaufführen.

Diese Distanzierungsstrategie übersteigt die beiden beschriebenen Momente, insofern sie der gesamten Sequenz eingeschrieben ist. Dies wird sehr deutlich wenn »Welles die beiden Ebenen der intradiegetischen Dokumentation *News on the March* mit der Rahmenhandlung des gesamten Films [überlagert]«. ¹¹⁹ Der von der Imitation des zu Beginn der 1940er Jahre geläufigen Formats des Newsreels erzeugte Immersionseffekt wird jäh unterbrochen, wenn im Schlussbild – eine Schrifttafel mit den Worten »The End« – auf die Seitenansicht der *News on the March*-Redaktion überblendet wird, an deren linkem Bildrand die Projektion des soeben gesehenen Films-im-Film sichtbar wird, gefolgt von Detailaufnahmen des Filmprojektors. Verkompliziert wird dies weiterhin, indem die pseudodokumentarische Form der Mockumentary (der die *News on the March* nach Doherty als Paradebeispiel zuzurechnen sind) die dokumentarische Geste eben nur zitiert, indem sie ihre Ästhetik aufführt und dadurch eine vermeintliche Authentizität des Gezeigten als referenzlosen Medieneffekt erzeugt. In Summe entsteht hier eine komplexe Gemengelage ineinander verschachtelter Medien, die nur in ihrem orchestrierten Zusammenspiel das Subjekt Kane erschaffen, indem sie es remediatisieren. Was bedeutet das für die mediale Konstruktion von Howard Stark in *IRON MAN*?

Auch wenn das mediale Inventar des biografischen Apogee Awards-Imagefilms zu Beginn von *IRON MAN* im Vergleich zu den *News on the March* deutlich eingeschränkter

117 Ebd., S. 73.

118 Ebd.

119 Prokić, Von Medien und Mogulen, S. 215.

ist, lässt sich der von Bazin konstatierte Einfluss von *CITIZEN KANE* auf die filmische Nachwelt hier relativ mühelos identifizieren. Präziser ließe sich sagen, dass *IRON MAN* die prägnante Newsreel-Sequenz des kanonischen Filmklassikers hier nicht nur zitierend wiederaufführt, sondern über das Zitat hinaus als narrative Abkürzung nutzt, um der mythologischen Überhöhung insbesondere Howard Starks zuzuarbeiten. Das deutlichste Beispiel für eine solche Abkürzung sind die eingeblendeten Titelseiten der Tageszeitungen, die Kanes bzw. Starks Tod verkünden. In *CITIZEN KANE* erscheint die Fotografie von Kane, ein kurzer Zoom aus dem Bild enthüllt sie als Teil der Zeitungstitelseite, bevor zahlreiche weitere Titelblätter die internationale Resonanz auf die Todesnachricht signalisieren. *IRON MAN* benötigt nur noch eine einzelne Titelseite für die Erlangung desselben Effekts, der keine Überraschung mehr enthüllende Zoom erfüllt nur noch eine kosmetische Funktion (Abb. 13).

Abb. 13: Mediale Schachtelungen und narrative Abkürzungen: Zeitungstitelseiten in *CITIZEN KANE* (oben) und *IRON MAN* (unten)



Quellen: Stills aus *CITIZEN KANE* (1941). DVD, Arthaus, 1999 (oben); Still aus *IRON MAN* (2008). Blu-ray, Concorde Home Entertainment, 2008 (unten).

Wo jedoch die *News on the March*, stellvertretend für *CITIZEN KANE* als Ganzes, kein kohärentes Subjekt produzieren können (und wollen), ist in *IRON MAN* Eindeutigkeit die oberste Maxime. Die wenigen eingestreuten Informationen über Howard Stark strotzen vor Attributionen, die nur überflogen werden müssen, um sich seiner Bedeutung für die technologische und militärische Entwicklung der USA im und nach dem Zweiten Weltkrieg bewusst zu werden. Der Apogee-Film ist in dieser Hinsicht einerseits bemerkenswert, da er die Biografie von Howard Hughes aus ihrer linearen Chronologie herauslöst: die dem erwachsenen Hughes zugeschriebenen Attribute ebenso wie seine Rolle im Zweiten Weltkrieg werden auf den Vater übertragen, während das Wunderkind

Howard Hughes in dem jungen Tony Stark einen Wiedergänger findet. Die Biografien der drei Figuren Howard Stark, Howard Hughes und Tony Stark wachsen in diesem Sinne zu einer zirkulären Struktur zusammen, in der die delinearisierte Biografie von Hughes zum Bindeglied zwischen den Generationen wird, über die hinweg sie sich fortsetzt. Andererseits ist es jedoch der filmisch erzeugte Mythos des ›American Maverick‹ Charles Foster Kane, der in die ästhetische Struktur des Apogee-Films eingelassen ist und durch sie wieder aufgeführt wird.

In der narrativen Logik des Apogee-Imagefilms beginnt die Biografie des »Visionary, Genius, American Patriot« Tony Stark mit der des »legendary American weapons developer Howard Stark«. Nach einer hyperästhetisierten, digital nachbearbeiteten Abbildung des Erwachsenen Tony Stark, gefolgt von einem Kindheitsfoto in Schwarzweiß, folgt eine weitere Schwarzweißfotografie von Howard Stark (Gerard Sanders) vor der Konstruktionszeichnung eines Vought F-8E Crusader Einstrahldüsenflugzeugs. Eine kurz darauf eingblendete Titelseite des seit 1902 erscheinenden populärwissenschaftlichen Wissenschaft- und Technologiemaßgebenden *Popular Mechanics*, die Vater und Sohn gemeinsam auf einem Motorrad zeigt, rekurriert in der Frage »Will the Arc Reactor save all our energy needs?« auf die von Howard Stark mitentwickelte Technologie. Ein für wenige Sekunden eingblendeter Zeitschriftenartikel aus *MIT Review*, der sich den Errungenschaften des noch jugendlichen »robotic wunderkind Tony Stark« im Gebiet der Robotik und künstlichen Intelligenz während seines Studiums am Massachusetts Institute of Technology widmet, erweitert auch die Legende des Vaters, der als Gründer und Präsident von Stark Industries als »largely responsible for turning America's military into the most powerful military in the world« beschrieben wird. Die Starks, so heißt es hier, seien eine »family of big ideas«, womit in diesem Fall Howard Starks Beteiligung am Bau der Atombombe im Manhattan-Projekt gemeint ist. Diese Familie der großen Ideen besteht jedoch zumindest in der medialen Öffentlichkeit lediglich aus Vater und Sohn, während Tonys Mutter Maria Stark erst anlässlich ihres Todes beiläufige Erwähnung findet. Wenn McSweeney feststellt, dass Mütter im MCU – er bezieht sich hier auf Thors Mutter Frigga (Renée Russo), sowie Janet Pym (Michelle Pfeiffer) und Maggie Lang (Judy Greer) in *ANT-MAN* – marginalisiert, »if not literally erased from the narrative«, ¹²⁰ sind, verdeutlicht die Abwesenheit von Maria Stark diesen Umstand geradezu par excellence.

Eine auf den 17. Dezember 1991 datierte Titelseite der Tageszeitung *The Washington Times*, die 1983 von Mitgliedern der in Deutschland als Sekte klassifizierten The Holy Spirit Association for the Unification of World Christianity (in Deutschland bekannt als Moon-Bewegung bzw. Moon-Sekte, benannt nach ihrem Gründer, dem Koreaner Sun Myung Moon) als konservative Gegenstimme zur *Washington Post* gegründet wurde, führt die Nachricht vom Unfalltod Howard Starks und seiner im Artikel selbst nicht mehr erwähnten Ehefrau Maria als Aufmacher. Der Nachruf suggeriert ein Staatsbegräbnis mit tausenden Trauergästen für »[a]n icon of America's strength around the globe, [...] credited with being the leading force behind the transformation of America's military from a third rate power to the greatest Army in history« und liefert die geschichtsrevisionistische Erklärung hinterher: »After the attack on Pearl Harbor, President Roosevelt declared

120 McSweeney, *Avengers Assemble!*, S. 146.

that the United States would build fifty thousand planes to fight the armies of Hirohito and Hitler. Howard Stark answered the call of duty«.

Obwohl die meisten dieser Informationen in den nur wenige Sekunden dauernden Einblendungen der Zeitungsartikel leicht zu übersehen und für die Filmnarration an sich kaum von Bedeutung sind, erzeugt das revisionistische Spiel mit historischen Fakten und Fiktion ein komplexes Netz aus Bedeutungszuschreibungen. Bezüglich des von McSweeney für die Geschichte und Mythologie des MCU festgestellten *bleeding-in-and-out of the real world*,¹²¹ lässt sich Howard Stark als permeable Membran lokalisieren, die eine solche Durchlässigkeit ermöglicht. Von der Produktion der von Roosevelt nach den Angriffen auf Pearl Harbor geforderten Fliegerstaffeln über die Entwicklung der Atombombe gemeinsam mit (bzw. anstelle von, der Artikel lässt dies offen) J. Robert Oppenheimer im Manhattan Project bis hin zu der suggerierten Mitarbeit an der Konstruktion der mit Überschallgeschwindigkeit fliegenden F-8E Crusader, die vom US-Militär bevorzugt im Vietnamkrieg eingesetzt wurde, wird Howard Starks Biografie zu einem kontrafaktischen Bindeglied zwischen tatsächlicher und alternativer Geschichtsschreibung, in der er einen technologischen Fortschrittsglauben repräsentiert, der immer an die Idee globaler militärischer Dominanz geknüpft ist. Diese Idee wird mit der Rolle der Vereinigten Staaten im Zweiten Weltkrieg zeitlich an eine Vergangenheit rückgebunden, durch die Fortsetzung von Howard in Tony jedoch im Sinne einer Universalisierung entzeitlicht und naturalisiert – oder wie Tony Stark es später im Film sagen wird: »That's how Dad did it, that's how America does it, and it's worked out pretty well so far«. Es ist jedoch über die Ideologie des *American Exceptionalism* hinaus das idealisierte Bild einer normativen, patriarchalen, an die Diskurse der konservativen Presse anschlussfähig konstruierten *weißen*, heterosexuellen Cismännlichkeit, einer WASP-Maskulinität, die diesem Status der Supermacht konstitutiv zugrunde gelegt wird. In der in Bild und Ton wiederholten Gleichsetzung von Howard Stark, dem Vater von Wunderkind Tony, und Howard Stark, dem für die militärische Vormachtstellung der Vereinigten Staaten während des und nach dem Zweiten Weltkrieg nahezu alleinverantwortlichen Rüstungsindustriellen, suggeriert der Apogee-Film, dass der Gründer von Stark Industries als der symbolische Vater des modernen Nachkriegsamerikas zu lesen ist, dessen Vermächtnis nun in den Händen des Protagonisten des Films liegt. In dieser Logik wird auch Tony Stark selbst zu einer Schöpfung seines Vaters, einem weiteren Produkt von Stark Industries, das den Höhepunkt einer langen Reihe technologischer Innovationleistungen als Erfüllung einer patriotischen Pflicht darstellt – eine Lesart, die Howard Stark in einer in *IRON MAN 2* abgespielten privaten Filmaufnahme für sich selbst in Anspruch nimmt.¹²²

Während die *News on the March* ihren medialen Status als innerdiegetischen Film-im-Film erst mit der Einführung des diegetischen Publikums in der Redaktion offenbaren, thematisiert *IRON MAN* diesen mit seinen klammernden und den Imagefilm auch unterbrechenden Aufnahmen des diegetischen Publikums von Anfang an unmissverständlich. Als Zuschauer:in von *IRON MAN* sehen wir gemeinsam mit einem ebenfalls von uns beobachteten Publikum Fotografien auf Zeitungstitelseiten in einem Film-im-Film, und sind als Konsequenz von Howard Stark als handelndem Subjekt so weit entfernt, wie es

121 Vgl. McSweeney, *Avengers Assemble!*, S. 46.

122 Darauf gehe ich im anschließenden Kapitel über *IRON MAN 2* gesondert ein.

denkbar ist. Wird Kane wenigstens noch ein einzelnes Zitat zugeschrieben, wird über Stark in Zeitungsüberschriften, Artikelfragmenten und Off-Narration nur noch aus der Perspektive der Dritten berichtet. Ist es jedoch der Punkt der *News of the March*, Kane als einen kontroversen Charakter zu konstruieren, über den widersprüchliche Aussagen koexistieren, konstruieren die wenigen Aussagen über Howard Stark ihn unisono als den symbolischen Patriarchen des modernen Amerikas. Der Howard Stark, den IRON MAN in seiner fragmenthaft bleibenden Montage des Apogee-Films entstehen lässt, bildet durch die kontinuierliche Referenzierung historischer Ereignisse, Persönlichkeiten und Medien – der Zweite Weltkrieg, Pearl Harbor, Präsident Roosevelt, das Manhattan-Projekt, die Vought F8, *Popular Mechanics*, *MIT Review*, *The Washington Times* – einen narrativen Ankerpunkt, einen Erdungskontakt, der das MCU an die Welt seines Publikums bindet. Gleichzeitig überlagert die Montage verschiedene historische und fiktionale Persönlichkeiten – Howard Hughes, J. Robert Oppenheimer, Charles Foster Kane – in deren Schnittmenge Howard Stark als deren idealisiertes Amalgam entsteht. Vor dem Hintergrund von Connells Feststellung, dass das kulturelle Ideal einer hegemonialen Männlichkeit von *Vorbildern* abhängig ist,¹²³ deren Vorbildfunktion mit einer wie auch immer gearteten medialen Präsenz einhergeht,¹²⁴ ist es der medial konstruierte, nur noch in der medialen Aufführung fortbestehende Patriarch Howard Stark, der einer solchen Vorstellung von patriarchal-hegemonialer Männlichkeit am Nächsten kommt – deutlich näher zumindest als die durch ihre Brüche gekennzeichneten Superhelden des MCU.

Tony Stark, Bachelor-Playboy

Um den »quintessential capitalist«¹²⁵ Tony Stark in den 1960ern anschlussfähig an Männlichkeitsdiskurse der Nachkriegszeit machen, fügten seine Schöpfer Lee, Heck und Lieber dem konservativen »military industrial complex billionaire« eine weitere Dimension hinzu. Konkret gesagt ist dies der Männlichkeitsdiskurs, den das 1953 – dem Jahr der Veröffentlichung des McKinsey-Reports – erstmalig in den USA veröffentlichte »Männermagazin« *Playboy* entwirft.¹²⁶ Nach *The Fantastic Four* (seit November 1961) und *The Incredible Hulk* (seit Mai 1962) ist Iron Man daher auch eine weitere Figur, mit der Lee, zu diesem Zeitpunkt Chefredakteur von Marvel Comics, und Comickünstler Jack Kirby Sr. in den Diskurs einer wachsenden Krise amerikanischer Männlichkeit im Angesicht der Priorisierung der Nuklearfamilie eingreifen.¹²⁷ Der radikale Individualismus, der innovative Pioniergeist, die finanzielle Unabhängigkeit, sowie die Situierung an der Intersektion

123 Raewyn [als R.] Connell, *Dergemachte Mann, Geschlecht und Gesellschaft*, Wiesbaden: Springer Fachmedien 2015, S. 247, 281.

124 Vgl. ebd., S. 122, 208, 268.

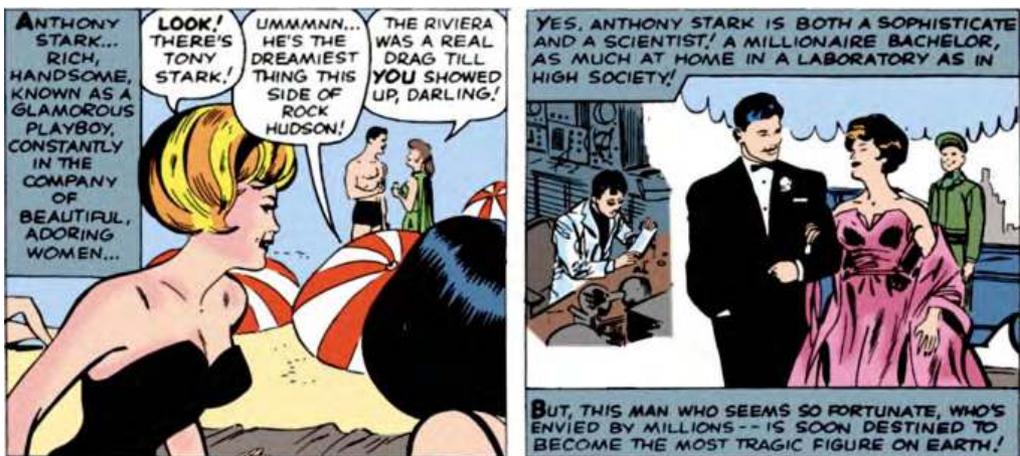
125 George Mair, Stan Lee, *Excelsior! The Amazing Life of Stan Lee*, New York, NY: Simon & Schuster 2002, S. 160.

126 *Playboy* erscheint in den USA zwischen 1953 und 2017 – dem Jahr des Todes von Herausgeber Hefner – monatlich und zeitweise in einer Auflage in Millionenhöhe. In den USA wurde das Magazin im Jahr 2020 eingestellt, als Lizenzprodukt erscheint es jedoch weiterhin in mehr als 30 Ländern in der jeweiligen Landessprache.

127 Vgl. Genter, *With Great Power*, S. 960.

von Wissenschaft, Politik und Militär, die mit Howard Hughes assoziiert werden, treffen im Tony Stark der 1960er Jahre auf »a new cultural image that severed the connection between manhood and domesticity that the discourse of the nuclear family had established«. ¹²⁸ Wenn »Millionaire Bachelor« Anthony Stark, »glamorous Playboy, constantly in the company of beautiful, adoring women«, auf Seite 3 seines ersten Comic-Auftritts in *Tales of Suspense* #39 (März 1963) in enger Badehose und mit freiem, angedeutet muskulösem Oberkörper am Strand der Riviera als Objekt eines begehrenden, weiblich-heterosexuell codierten Blicks inszeniert wird und ihn das folgende Panel in einer Collage als Laborwissenschaftler im weißen Kittel, vor allem aber im Smoking mit wieder anderer weiblicher Begleitung in festlicher Kleidung als »sophisticate« und Mitglied der »High Society« entwirft (Abb. 16), konstruieren Lee, Heck und Lieber eine Maskulinität, die den Diskurs des zu diesem Zeitpunkt seit zehn Jahren erfolgreich publizierten Herrenmagazins *Playboy* affirmativ reproduziert, so wie Claire Hines dies auch für die unterschiedlichen medialen Inkarnationen des in den 1950er Jahren von Ian Fleming als Romanfigur entwickelten und seit 1962 das Kino frequentierenden britischen Geheimagenten James Bond 007 feststellt. ¹²⁹

Abb. 14: Tony Stark zwischen Labor und ›Playboy masculinity‹



Quelle: Lee, Stan/Larry Lieber/Don Heck/Art Simek, Iron Man is born!, in: *Tales of Suspense* #39, März 1963, New York: Marvel Comics, S. 1–13, hier S. 3.

Wie Robert Genter feststellt, repräsentiert der Tony Stark aus dem Jahr 1963 mit seinem buchstäblich verwundeten Herz die Transformation des individualistischen Pioniers der Industrialisierung, der über die Ähnlichkeit der Figur zu dem Luftfahrtpionier

128 Ebd., S. 968–969.

129 Vgl. Claire Hines, *The Playboy and James Bond. 007, Ian Fleming, and Playboy Magazine*. Manchester: Manchester University Press, 2018. Die Darstellungen in den abgebildeten Panels könnten, abgesehen von Tony Starks markantem Schnurrbart, tatsächlich Szenen aus den JAMES BOND 007-Filmen der 1960er Jahre darstellen, jedoch läuft der erste Film der Reihe, DR. NO (GB 1962, Terence Young) in den USA erst 2 Monate nach Erscheinen von *Tales of Suspense* #39 in den Kinos an.

und Milliardär Howard Hughes referenziert wird, in den domestizierten, konventionalisierten *middle-class white-collar organization man* der postindustriellen Nachkriegszeit.¹³⁰ In ihrer Studie der Bedeutung des *Playboy* und des von dem zwischen 1953 und 2020 in den USA erschienenen Hochglanzmagazin angestoßenen, gesellschaftlich transformativen »Diskurs[es] über Geschlecht, Männlichkeit, Sexualität und Politik«¹³¹ für die Wahl Donald J. Trumps zum Präsidenten der Vereinigten Staaten fasst Jiré Emine Gözen diese soziodemographische Verschiebung zu Beginn der 1950er Jahre und ihre Konsequenzen für maskuline Subjektivierung wie folgt zusammen:

Die individuelle Entfaltung des Mannes ist in dieser Zeit gleichbedeutend mit harter Arbeit, und die Karriere dient dem Hauptziel, die Familie mit Konsumgütern zu versorgen, die zu der Zeit in Massen den Markt erobern. Die Sicherheit des neuen Lebens der Mittelklasse, welches der Kapitalismus verspricht, basiert folglich auf der Glücksideologie des reproduktiven Ehepaars mit eigenem Einfamilienhaus in der Vorstadt, welches auf die zunehmende Bürokratisierung des Alltagslebens mit Entpolitisierung antwortet und sich gemütlich vor dem Fernseher einrichtet.¹³²

An die Stelle harter körperlicher Arbeit tritt die Arbeit im Büro, »in which men had little need to flex muscles and express traditional manliness«,¹³³ während zeitgleich wachsende berufliche Teilhabe und der Zugriff auf Verhütungsmittel »die Möglichkeiten der weiblichen Selbstbestimmung [stärken] und damit traditionelle Rollen- und Kräfteverhältnisse ins Schwanken [bringen]«,¹³⁴ was einzelne Kommentator:innen zu der vorhersehbaren Rede von einer »Krise der amerikanischen Männlichkeit« motiviert hat.¹³⁵

Mit dem *Playboy* trat der amerikanische Herausgeber Hugh Hefner Ende des Jahres 1953 an, diese fragil gewordene *white collar masculinity* in ein stabilisierendes »cultural image that severed the connection between manhood and domesticity that the discourse on the nuclear family had established« zu überführen,¹³⁶ nämlich das Image des *Bachelors*, »der eine unendliche Menge begehrenswerter »Mädchen« konsumiert«¹³⁷ und »[who] became synonymous with male freedom«. ¹³⁸

Developed by Hugh Hefner, *Playboy* represented a revolution in the development of men's magazines. Recognizing that the middle-class, white-collar male had no available images with which to shore up his identity as a man, Hefner fashioned an image of the sophisticated bachelor maintaining discreet relations with women as a way to anchor the ideological drift of the organization man by foregrounding sex as the foundation of male control.¹³⁹

130 Genter, *With Great Power* S. 967.

131 Jiré Emine Gözen, *Trumps Mimikry*, in: *Pop-Zeitschrift*, 18.01.2021, pop-zeitschrift.de.

132 Gözen, *Trumps Mimikry*.

133 Carrie Pitzulo, zit. nach ebd.

134 Gözen, *Trumps Mimikry*.

135 Pankaj Mishra, *The crisis in modern masculinity*, in: *The Guardian*, 17.03.2018, theguardian.com.

136 Genter, *With Great Power*, S. 969.

137 Connell, *Der gemachte Mann*, S. 281.

138 Stella Bruzzi, *Bringing up Daddy*, S. 73.

139 Genter, *With Great Power*, S. 969.

Gözen weist jedoch darauf hin, dass *Playboy* mit dem Männlichkeitsentwurf des Bachelors nicht nur ein neues Publikum adressiert,

er schafft sich eines. [...] Für diesen [neuen männlichen städtischen Konsumenten] wird eine neue Form des Empfindens, Begehrens und der sexuellen Praxis entworfen, welche sich von der Ethik des propagierten männlichen Idealbilds des Familienversorgers in der Reproduktionsstätte des heterosexuellen Heims radikal unterscheidet.¹⁴⁰

Das Bachelor-Image erweist sich als kulturell ebenso anschlussfähig wie langlebig und artikuliert sich schon bald in einer Reihe medialer Repräsentationen, von Filmrollen Rock Hudsons – sehr prominent die des Komponisten Brad Allen in *PILLOW TALK* (1959, Michael Gordon), die noch Jahrzehnte später die Blaupause für die Rolle Charlie Sheens in der mehr als zehn Jahre erfolgreich laufenden US-Sitcom *TWO AND A HALF MEN* (2003–2015, Lee Aronson, Chuck Lorre) liefert – bis hin zu den *James Bond* 007-Romanen (1953–1965) von Ian Fleming und ihren Verfilmungen (seit 1962). Tony Stark wird in der *Tales of Suspense*-Ära nach dieser Vorstellung als »reicher, gutaussehend-glamouröser Bachelor-Playboy«¹⁴¹ konstruiert, »constantly in the company of beautiful, adoring women«,¹⁴² inklusive des programmatischen, von seinen Bewunderinnen geäußerten Rock Hudson-Vergleichs.¹⁴³

Auch in *IRON MAN* wird Tony Stark als nach diesem Bild konstruierter Bachelor-Playboy eingeführt, doch ist dies hier nur die erste Station seines über zehn Filme weiterentwickelten Handlungsboogens, an dessen Ende in *AVENGERS: ENDGAME* er als verantwortungsbewusster Vater zu sehen ist. In der Inkorporierung von Militarismus, individualistischen Geniediskursen und *Playboy masculinity* kann die Figur Tony Stark

140 Gözen, Trumps Mimikry.

141 Endres, Der Einstand des Eisenmanns, S. 6.

142 Stan Lee, Don Heck, Larry Lieber, »Iron Man is Born«, in: *Tales of Suspense* #39, New York: Marvel 1963, S. 3.

143 Die bittere Ironie der von einer der Bewunderinnen getätigten Aussage »He's the dreamiest thing this side of Rock Hudson!« soll an dieser Stelle nicht unbemerkt bleiben. Hudson alias Ray Harold Scherer Jr. blickt bei Erscheinen des Comics im Jahr 1963 auf eine lang andauernde Karriere als Star zahlreicher Kriegsfilme, Melodramen, Liebesfilme und sex farce/Screwball-Komödien wie *PILLOW TALK* mit Doris Day zurück, lebt die gesamte Zeit über jedoch verdeckt homosexuell. Hudsons Homosexualität wird erst in den 1980er Jahren öffentlich, als er an HIV erkrankt und 1985 im Alter von 59 Jahren an AIDS stirbt. Sein öffentliches Sterben an der von der US-Regierung lange Zeit ignorierten Autoimmunschwächekrankheit bezeichnete US-Journalist Randy Shilts in seiner Auseinandersetzung mit der AIDS-Epidemie in *And the Band played on* (1987) als ausschlaggebend für einen Wandel in der öffentlichen Wahrnehmung der Krankheit. Aus einer rückblickenden Perspektive wird die Konstruktion von Tony Stark als heterosexuellem Ladies Man durch den Verweis auf den verdeckt homosexuell lebenden Schauspieler Hudson, der seine Filmkarriere zu Beginn durch Sexarbeit finanziell unterstützen musste, wie der ehemalige Vermittler Scotty Bowers es in *Full Service: My Adventures in Hollywood and the Secret Sex Lives of the Stars* (2012) erinnert, entschieden unterminiert, insofern auch Stark damit als potentiell Objekt eines queeren Begehrens positioniert wird – wenn auch unwissentlich, verdeckt, closeted wie Hudson selbst zu diesem Zeitpunkt; vgl. Randy Shilts, *And the Band Played On: Politics, People and the AIDS Epidemic*, New York: St. Martin's Press 1987; Scotty Bowers, *Full Service: My Adventures in Hollywood and the Secret Sex Lives of the Stars*, New York: Grove Press 2012.

durchaus als Stan Lees Kritik an Vietnamkrieg und dem *military-industrial complex* oder dem »Auftreten reicher Playboys«¹⁴⁴ gelesen werden, ebenso wie James Bond von zahlreichen britischen Kritiker:innen als Symptom für den mit dem Aufstieg eines auf das Individuum bezogenen Libertarismus verbundenen »imperial decline« interpretiert wurde, »evidenced by his lack of moral fibre and an open sexuality that assumed the legitimacy of strong women desiring heterosexual sex outside marriage«.¹⁴⁵ Im gegenseitigen Aufeinandereinwirken seiner sozial/ökonomisch mehrfach privilegierten Stellung, seines exponierten Status als Objekt eines weiblich-heterosexuell codierten Begehrens und des damit einhergehenden privilegierten Zugangs zu weiblichen Körpern ohne die Verpflichtungen einer Nuklearfamilie eignet sich die Figur nichtsdestoweniger als potente adoleszente Machtfantasie innerhalb der heteropatriarchal strukturierten US-Gesellschaft der frühen 1960er Jahre. Als solche adressiert die Figur nicht ausschließlich ein (angenommenes) männlich-adoleszentes Publikum, sondern ebenso die als konformistische, ihre Individualität unterdrückende, ihre Familien als »weiche« und »schwache« *white collar organization men* ernährenden Vorstadtväter, die im postindustriellen Zeitalter an die Stelle der »brawny, muscular industrial laborer from the turn-of-the-century« gerückt sind.¹⁴⁶ Das weiblich-heterosexuell codierte Begehren, das innerdiegetisch auf den Tony Stark der 1960er Jahre trifft, überkreuzt sich an dieser Stelle mit männlich codierten Affekten und Begehrensstrukturen, die in Stark – »envied by millions«¹⁴⁷ – eine Artikulation finden.

Die luxuriösen Sets – der Festsaal und das Casino des Caesars Palace Resort; Tony Starks luxuriöses Smart Home mit Blick auf den Pazifik und High-Tech-Werkstatt im Keller; das Innere seines Privatjets – können im Sinne Bruzzis als Instanzen verstanden werden, in denen *Mise-en-Scène den Mann macht*. Die Kulissen sind als Instrumente einer externalisierten Maskulinitätskonstruktion zu verstehen, die Szene für Szene jeweils einen anderen Aspekt der Figur und der durch sie artikulierten Definition von Männlichkeit in den Fokus rückt. Gerahmt werden diese von den Parametern der von Jire Gözen herausgestellten Konstruktion urbaner Bachelor-Playboy-Maskulinität über sexuelle Mobilität, Zugriff auf Luxusaccessoires und maskulin codierte Innenräume.¹⁴⁸ Eine der ersten Informationen, die IRON MAN über seinen Protagonisten preisgibt, konstruiert Tony Stark als heterosexuell, ungebunden und promiskuitiv: Auf dem Rückweg von der Waffendemonstration in Afghanistan wird er von seiner Militäreskorte befragt, ob er sexuelle Affären mit einem vollständigen Jahrgang Covermodels des Herrenmagazins *Maxim* gehabt habe, wie Gerüchte es behaupten. Gepaart mit seinem stilvollen Auftreten mit Maßanzug, Designeraccessoires und teurem Whiskey aus der mobilen Bar, seinem eigens für den Film entworfenen Luxusanwesen in Malibu, seinem Sportwagen (einem

144 Endres, *Der Einstand des Eisenmanns*, S. 6.

145 Beide Toby Miller, *Cultural Imperialism and James Bond's Penis*, in: Christoph Lindner (Hg.), *The James Bond Phenomenon. A Critical Reader*, Manchester: Manchester University Press, S. 232–247, hier: 235.

146 Vgl. Genter, *With Great Power*, S. 969.

147 Lee/Heck/Lieber, »Iron Man in Born«, S. 3.

148 Vgl. Gözen, *Trumps Mimikry*.

in Werbeästhetik in Szene gesetzten Product Placement des Herstellers Audi) und seinem generell hedonistischen Lebensstil (anstatt zu Beginn des Films den Apogee Award persönlich in Empfang zu nehmen, verspielt er hohe Geldsummen im Casino) droht der Tony Stark des MCU zeitweise, in eine überzeichnete Karikatur des vom *Playboy* proklamierten Bachelor-Lifestyles zu kippen. So ist IRON MAN auch einer der wenigen Filme der *Infinity Saga*, der eine zumindest angedeutete Sexszene enthält. Diese folgt quasi als Pointe im Anschluss an eine Szene, in der *Vanity Fair*-Reporterin Christine Everhart (Leslie Bibb) Stark vor dem Caesars Palace mit den tödlichen Konsequenzen seiner Arbeit als Rüstungsproduzent konfrontiert. Everharts Kritik an Stark, dem sie vorwirft, dass mit seinen Waffen auch amerikanische Soldaten getötet werden, wird auf der Stelle negiert, wenn sie sich seiner sexuellen Anziehungskraft nicht entziehen kann.¹⁴⁹ Regisseur Jon Favreau bezeichnete die Sequenz mit Stark und Everhart in einem Livekommentar während eines Screenings des Films im September 2008 als »James Bond fantasy« und beschreibt damit die Dynamik der Begegnung äußerst präzise. Auch wenn Everhart in späteren Filmen erneute Kurzauftritte haben wird, dient die auf ihre jeweiligen Plotfunktionen reduzierte Figur hier in erster Linie der sexualisierenden Hypermaskulinisierung Starks. Diese wird über die Sekundärfunktion der Reporterin jedoch wieder zurückgefahren, wenn Starks Assistentin und zukünftige Ehefrau Virginia »Pepper« Potts (Gwyneth Paltrow) Everhart morgens kurzerhand vor die Tür setzt und damit selbst »in the role of superhero comic girlfriend«¹⁵⁰ etabliert wird. Auch wenn es zwischen Stark und Potts in IRON MAN nur zu einem Tanz kommt, sind die beiden in THE AVENGERS (2012) ein Paar, in CAPTAIN AMERICA: CIVIL WAR (2016) kurzfristig wieder getrennt, verloben sich in SPIDER-MAN: HOMECOMING (2017), sind in AVENGERS: INFINITY WAR (2018) verheiratet und ziehen in AVENGERS: ENDGAME (2019) eine gemeinsame Tochter groß.

Vor diesem Hintergrund bemerkenswert sind zwei Deleted Scenes aus dem Film, die im Bonusmaterial der Blu-ray von IRON MAN nachgeliefert wurden. Die erste der beiden verlängert die Szene, in der Stark und Rhodes in Starks Privatjet zum Baghram Luftstützpunkt in Afghanistan fliegen. Ebenso wie Starks luxuriöses Anwesen mit Blick auf den Pazifik kennzeichnet sich auch sein mit Lounge, Bar, Flatscreens, Poledance-Stange und einer Küche, die japanisches Essen serviert, ausgestattete »heavily modified Boeing 737 BBJ«¹⁵¹ als Inbegriff »einer erotischen Alternative zum Vorstadthaus«, die Gözen als Voraussetzung für »die Transformation des heterosexuellen Amerikaners in einen Playboy«¹⁵² versteht: »Anders als die feministische Befreiung besteht die Befreiung des Mannes nicht darin, die Häuslichkeit aufzugeben, sondern darin, einen spezifischen männlichen Raum zu schaffen«,¹⁵³ schreibt sie und spricht mit Paul Preciado von einem

149 Wie die folgende Analyse von IRON MAN 2 zeigt, wird dies nicht der einzige Fall einer wirkungslos bleibenden Kritik an Stark und dem von ihm repräsentierten Military Industrial Complex bleiben. Bemerkenswert ist dies dennoch, da sich später herausstellen wird, dass Everhart mit ihren Anschuldigungen richtig gelegen hat.

150 Salter/Blodgett, *Toxic Geek Masculinity*, S. 38.

151 O.A., Stark Industries Private Jet, in: *Marvel Cinematic Universe Wiki*, o.J., marvelcinematicuniverse.fandom.com.

152 Gözen, *Trumps Mimikry*.

153 Ebd.

»vom Playboy geförderte[n] heterosexuelle[n] Maskulinismus des Innenraums«. ¹⁵⁴ Ganz in diesem Sinne zeigt der Film Stark und Rhodes in der Lounge des Fliegers, in der die drei mit Champagnergläsern ausgestatteten Flugbegleiterinnen zu lauter Musik ausgelassen an der Poledance-Stange tanzen. Im Film endet sie Szene hier, das nicht verwendete Material zeigt jedoch noch, wie Stark sich mit zwei der Stewardessen zurückzieht und Rhodes mit der dritten zurücklässt. Es kann nur spekuliert werden, ob das Pacing des Films, nachträgliche Zweifel an dem hier produzierten Berufsbild der kombinierten Flugbegleiterin/festangestellten Sexarbeiterin oder andere Gründe dafür verantwortlich waren, dass diese Szene entfernt wurde. Die zweite geschnittene Szene spielt in Dubai, wo Tony sich mit drei weiblichen Gästen von seiner Party in Privaträume zurückzieht. Diesmal folgt ihm die Kamera, doch zu den erwarteten sexuellen Aktivitäten kommt es nicht. Stark lässt seine Begleiterinnen im Schlafzimmer zurück, und nutzt die Party als Alibi, um von dort aus als Iron Man unbemerkt nach Gulmira fliegen zu können. Auch hier ist nicht zuverlässig zu bestimmen, was die Entfernung der Szene ausgelöst hat, es wird jedoch ein Muster erkennbar. In diesem wird der Playboy-Diskurs durch Starks ihm vorausseilenden Ruf und die kurz angedeutete sexuelle Begegnung mit Everhart aufgerufen, im weiteren Verlauf des Films wird der Aspekt nonreproduktiver Promiskuität jedoch in den Bereich des Nicht-Sichtbaren gedrängt – oder mit Linda Williams gesprochen, Sexualität wird in den Bereich des ›Obszönen‹ verschoben, »in the literal sense of being off (*ob*) the public scene«. ¹⁵⁵ Diese Auslassung bewirkt, dass die Produktion des an Tony Stark entwickelten Bachelor-Playboy-Diskurses auf die *Mise-en-Scène*, beispielsweise die Architektur maskulin codierter Innenräume wie des Privatjets mit der Innenausstattung eines Stripclubs, insbesondere aber die hochtechnisierte Werkstatt im Keller seines luxuriösen Hauses ausgelagert wird. Doch wie bereits erwähnt, und wie ich im letzten Kapitel ausführlicher darstellen werden, ist dies für Tony Stark in der *Infinity Saga* nur der Ausgangspunkt eines emotionalen Entwicklungsprozesses, der schließlich in seiner Reintegration in die Nuklearfamilie münden wird.

»Is this a man?« – IRON MAN als Filmmuseum historischer Männlichkeiten

Die in diesem Kapitel vollzogene Analyse ist noch nicht über Exposition von IRON MAN hinausgekommen, doch es ist deutlich geworden, dass Jon Favreaus Film nicht nur einen konkreten männlichen Archetyp referenziert. Stattdessen produzieren schon die ersten Filmminuten eine Polyphonie filmischer Archetypen, remedialisierter Männlichkeitsentwürfe, filmischer Mimesis und ästhetischer Remakings, in deren Zusammenklängen der symbolische Patriarch und sein weltlicher Nachkomme entstehen. ¹⁵⁶

154 Ebd.

155 Linda Williams, *Proliferating Pornographies On/Scene: An Introduction*, in: dies. (Hg.), *Porn Studies*, Durham/London: Duke University Press 2004, S. 1–26, hier S. 3, Herv. im Orig.

156 Die Versuchung, Howard Stark in dieser Gleichung als göttliche Entität und Tony als deren irdische Repräsentation zu setzen, ist groß, zumal der Film eine ›christliche‹ Lektüre selbst nahelegt, wenn Tony in Afghanistan unmittelbar nach der Bezugnahme auf seinen Vater eine Messiaspose mit seitlich ausgestreckten Armen annimmt; ich möchte ihr hier dennoch nicht weiter nachgeben.

Das Spiel mit Zeichen und zeichenhafter Ästhetik endet hier aber längst noch nicht. Ich habe bereits angerissen, dass die Szenen des Films, in denen Tony Stark in der Iron Man-Rüstung durch die Lüfte fliegt, sowohl das dreißig Jahre zuvor von *SUPERMAN: THE MOVIE* ausgesprochene Versprechen »You will believe a man can fly« mit modernster Digitalfilmtricktechnik aktualisieren, als sie auch in einer ästhetischen Tradition mit dem maskulinisierten Subgenre des Fliegerfilms stehen. Anstatt hier eine weitere Detailanalyse anzuschließen, möchte ich an dieser Stelle lediglich auf ein gemeinsames Motiv hinweisen, das *THE RIGHT STUFF*, das Howard Hughes-Biopic *THE AVIATOR* und *IRON MAN* durchkreuzt: der scheiternde Testflug in Anlehnung an das Ikarus-Motiv.

In *THE RIGHT STUFF* ist es Testpilot Chuck Yeager (Sam Shepard), der bei einem Testflug mit Überschallgeschwindigkeit die Kontrolle über das Flugzeug verliert. »Rising Icarus-like into the upper atmosphere, he first temporarily loses consciousness and then control over his aircraft, just managing to eject himself in time«. ¹⁵⁷ Die letzte Einstellung von Yeager, der sich aus der schwarzen Rauchwolke der Absturzstelle bewegt, »burnt but alive«, »is, for all the ostensible supremacy of the astronauts and the space programme, the film's triumphant ›climax‹ and ›among the most transcendent images in contemporary cinema««. ¹⁵⁸

As his fellow test pilots drive to the crash site, one, having spied a glint of silver amid the black smoke, turns to the other and asks ›Sir, over there, is this a man?‹ As Yeager emerges, striding towards them defiant and angry, his face blackened and burnt, the other replies with the wry smile of shared pride in his buddy's macho exploits ›Yeah, you're darn right it is!‹ ¹⁵⁹

Während die Astronauten im Film, so Bruzzi, »find themselves constantly undermined, Yeager's reputation as the one with ›the right stuff‹ is consolidated: the ›best pilot‹ [...] and the best man«. ¹⁶⁰

THE AVIATOR rekreiert Howard Hughes' Testflug des für die US Air Force entwickelten Aufklärungsflugzeugs XF-11 am 7. Juli 1946, bei deren Absturz drei Häuser in Beverly Hills zerstört und Hughes schwer verletzt wurden. ¹⁶¹ Statt wie in *THE RIGHT STUFF* aus distanzierter Perspektive zeigt *THE AVIATOR* die Bruchlandung aus unmittelbarer Nähe, teilweise direkt aus dem Cockpit heraus, und legt den Fokus auf das Spektakel der Zerstörung. Für die Szene wurde ein Modell der Absturzstelle im Maßstab 1:4 hergestellt, das »with all of the houses, foliage, and dressing measured approximately 160 feet long by 60 feet wide. [...] The layout's size allowed access and the control needed to crash a 1:4 scale aircraft in the complex scene without compromising the space for camera, rigs,

157 Bruzzi, *Men's Cinema*, S. 109.

158 Ebd.

159 Ebd.

160 Ebd.

161 Vgl. Scott Harrison, From the Archives: Howard Hughes is injured in 1946 plane crash, in: *Los Angeles Times*, 10. Oktober 2018, latimes.com.

lightning, or crew.«¹⁶² Die Entscheidung, die Szene als *practical effect* zu realisieren, hatte budgetäre Gründe. »This more or less forced our point of view to witness the crash as Hughes did«, erklärte FX-Supervisor Robert Legato, für den die Live-Action-Fotografie im Vergleich zu computergenerierten Bildern »automatically creates verisimilitude and helps blur the line between illusion and reality«. ¹⁶³ »We'd also lived with what would have naturally created the same dynamics in the actual crash, without trying to embellish them with artificial camera moves or angles. Whatever happened in real life happened in our recreation«. ¹⁶⁴ In der Effektarbeit von *THE AVIATOR* verlagern sich die *machos exploits* auf die Ebene der *Mise-en-Scène*, auf Kosten der Erniedrigung des Protagonisten. Während Yeagers Kontrollverlust über sein Flugzeug als nahezu halluzinatorisches Ereignis inszeniert ist (das Trudeln der abstürzenden Maschine lässt die 70mm-POV-Shots aus dem Cockpit verwischen, das Bild zittert, das atonale Sounddesign verselbstständigt sich), rückt *THE AVIATOR* das Ausmaß der Zerstörung in Bild- und Ton in den Fokus, in Nahaufnahmen der vom Fahrwerk abgedeckten Dächer und Innenaufnahmen der zerstörten Häuser. Unterbrochen wird die Bestandsaufnahme von einigen Einstellungen aus dem Inneren des Flugzeugs, in denen Hughes – erst fluchend, dann unfähig, sich klar zu artikulieren – hilflos durch das Cockpit geschleudert wird, nicht mehr Herr der Lage und der Situation vollkommen ausgeliefert. Er kann sich schwer verletzt aus dem brennenden Wrack befreien, bei dem Öffnen der Luke verbrennt er sich die Hände, beim Ausstieg setzt ihn die Druckwelle einer Explosion in Flammen. Hughes blutet, brennt, schreit, schnauft, er ist – anders als Yeager – *burnt and barely alive*. Als er inmitten der brennenden Wrackteile zusammenbricht, wechselt der Film in Hughes' Perspektive. Wir hören die Sirenen aus der Ferne, unterlegt vom rhythmischen Rauschen des Blutes, Hughes schaut auf, sieht zu der Rauchwand, die sich zwischen den Gebäuden ausbreitet. In Hughes' POV löst sich in Zeitlupe die Gestalt eines Mannes in Marineuniform aus der Rauchwand, läuft auf die Kamera zu. Der Gegenschuss auf Hughes suggeriert, dass es diesmal er ist, der sich die Frage stellen muss: »Is this a man?«.

Obwohl *THE AVIATOR* bezüglich der Inszenierung des Absturzes gänzlich andere Strategien verfolgt als *THE RIGHT STUFF*, Hughes anders als Yeager nicht mit dem »Zeug dazu« ausgestattet wird, kann auch Scorseses Film eine gewisse Begeisterung für Männlichkeit nicht leugnen, die sich in der heroisierenden, Yeager spiegelnden, Inszenierung des in Zeitlupe und mit einem akzentuierten Sounddesign zur Rettung eilenden Marine Sgt. William Lloyd Durkin zeigt. ¹⁶⁵ Die in *THE RIGHT STUFF* angelegte Dynamik bleibt in *THE AVIATOR* grundsätzlich erhalten, doch um den ikonischen Shot von Yeager reproduzieren zu können, ist ein Perspektivwechsel nötig.

Auch Tony Starks erster Testflug als Iron Man etwa eine Stunde im Film ist als immersives Spektakel inszeniert, in dem die Kamera dem fliegenden Superhelden

162 Bill Tylor, Acquisition/Shooting, in: Susan Zwerman, Jeffrey A. Okun (Hg.), *The VES Handbook of Visual Effects. Industry Standard VFX Practices and Procedures*, New York/London: Taylor & Francis 2015, S. 77–384, hier S. 338.

163 Beide zit. nach Ian Failes, *Masters of FX: Behind the Scenes with Geniuses of Visual and Special Effects*, Hachette: Ilex 2015, S. 103.

164 Ebd.

165 Im Film bleibt der herannahende Soldat namenlos. Tatsächlich wurde Hughes von Lloyd und Captain James Guston gerettet; vgl. Harrison, *Howard Hughes is injured in 1946 plane crash*.

durch die Lüfte folgt und die hochtechnisierte, bemannte Rüstung an die Stelle der Raketen und Überschallflieger tritt, die das Inventar phallischer Bildsymbolik in *THE RIGHT STUFF* konstituieren.¹⁶⁶ Die Kamera wechselt zwischen Außenaufnahmen, Reaktionen von Starks vom HUD umgebenen Gesicht in Nahaufnahme, sowie Starks mit Augmented Reality-Elementen überblendetem POV, der seinen nächtlichen Flug über das beleuchtete Riesenrad am Santa Monica Pier und Venice Beach in der 1st-Person-Ästhetik immersiver Theme Park-Rides inszeniert,¹⁶⁷ unterlegt mit Raketengeräuschen und einem druckvollen Soundtrack, auf dem verzerrte Gitarrenriffs und das in den Vordergrund gemischte Schlagzeug »some of the connotations of authenticity and ›liveness‹ associated with rock«¹⁶⁸ evozieren, die Amanda Howell als charakteristisch für Maskulinisierungsstrategien im Actionkino versteht. Wie Yeager will auch Stark buchstäblich zu hoch hinaus, doch anders als Ikarus verbrennt er sich nicht auf dem Weg zur Sonne, sondern friert auf dem Weg zum Mond ein, als er in die Stratosphäre eintritt. Wie Yeager stürzt Stark unkontrolliert trudelnd vom Himmel, kurze POV-Inserts vermitteln seine Desorientierung. Kurz vor dem Einschlag fahren die Systeme wieder hoch, die Jet-Antriebe der Rüstung zünden und Stark kann seinen Sturz wenige Meter über der befahrenen Straße abfangen. Zeitgleich mit seinem Jubelschrei setzt die peitschende Musik wieder ein, die Kamera folgt Stark bei dem Flug über den Pazifik. Zurück in Malibu bricht er bei der Landung durch das Dach seines Hauses und zerstört bei seinem Sturz durch zwei Etagen einen Konzertflügel sowie einen seiner Sportwagen. Rücklings auf dem Totalschaden liegend wird er von seinem Roboter Dum-E für *comic relief* mit dem Feuerlöscher besprüht, obwohl er nicht brennt. Starks Verbrennung ist in diesem Sinne ein *burn of shame* angesichts seiner noch unzureichenden Beherrschung der Technologie. Die in *THE RIGHT STUFF* etablierte Dynamik Aufstieg–Absturz–Emergenz wird erneut zitiert, doch anders als Yeager und Hughes kann Stark die Bruchlandung in letzter Sekunde verhindern. Sein Jubelschrei und die musikalische Reprise beantworten die imaginäre Frage »is this a man?« unisono mit »Yeah, you're darn right it is!«, bevor der daran anschließende Sturz durch das Dach seines Hauses ihn als Parodie Yeagers¹⁶⁹ umcodiert – *burnt with shame but alive* – wenn er, umgeben vom Rauch des Feuerlöschers, mit einem enttäuschten Seufzer den Kopf in den Nacken fallen lässt.

Die Überschneidungen und Differenzen dieser drei Szenen aus drei sehr unterschiedlichen Filmen lassen deutlich werden, dass eine generische Motivik mitunter mehr leistet als narrative Standardsituationen zu evozieren. Damit soll nicht behauptet werden, dass die Inszenierung von Flugzeugabstürzen eine Erfindung oder gar ein exklusives Merkmal von *THE RIGHT STUFF* darstellt. Dennoch hat der Film ikonische Bilder und ästhetische Strategien der filmischen Erzeugung eines »vibrant pursuit of

166 Vgl. Bruzzi, *Men's Cinema*, S. 106.

167 Vgl. Florian Freitag, »Like Walking into a Movie«: Intermedial Relations between Theme Parks and Movies, in: *The Journal of Popular Culture*, Vol. 50, No. 4, 2017, S. 704–722; Scott A. Lukas, *Theme Park*, Chicago: University of Chicago Press 2008.

168 Howell, *Power Chord*, S. 102.

169 Ein an dieser Stelle bemerkenswertes Detail ist, dass sowohl Yeagers Overall, den er während des Testflugs trägt, als auch der von Stark für den Testflug genutzte Prototyp der später rot-goldenen Iron Man-Rüstung silberfarben sind.

masculinity«¹⁷⁰ produziert, die sich in Filmen wie *THE AVIATOR* und *IRON MAN* fortsetzen. Anders als in der Relation beispielsweise zwischen *MAGNUM FORCE* und *COBRA* geht es hier jedoch nicht mehr um die wissende Bezugnahme, die eine narrative Abkürzung sucht, es geht um die Frage der ästhetischen Erzeugung von Männlichkeit auf der Leinwand nach bereits bewährtem Prinzip.

Die hier vorgeschlagene Perspektive, *IRON MAN* als einen Aussichtspunkt auf eine vielfach zitierte Filmgeschichte zu betrachten, ist keineswegs als ein Argument hinsichtlich mangelnder Kreativität der Filmschaffenden zu verstehen. Im Gegenteil hoffe ich, mit dieser ausführlichen Analyse deutlich gemacht zu haben, mit welcher Präzision dieser kreative Umgang mit Filmgeschichte vollzogen wird und wie in der Wiederholung, Überlagerung und performativen Neuaufführung von Filmbildern auch filmhistorische Männlichkeitsentwürfe weitergereicht werden. Im Apogee-Film ist Tony Stark das narrative Zentrum, es ist jedoch sein Vater Howard, der das ideologische Zentrum des MCU konstituiert, ebenso wie er an der Schnittstelle von Howard Hughes und Charles Foster Kane als idealisierter Archetyp des ›American Maverick‹ konstruiert ist, der für Tony einen permanenten Bezugspunkt darstellt. Tony Stark, der eine übersteigerte Version des Mythos des *comprehensive designers* im Zeitalter der Dominanz von Technologiekonzernen repräsentiert, aktualisiert das abstrakte, maskuline Ideal des ›American Maverick‹, des individualistischen *self-made-man* als selbsterklärtem, von altruistisch gerahmtem Fortschrittsglauben getriebener Schöpfer einer besseren Zukunft, für das 21. Jahrhundert. Tony Starks »new millennial cynicism«¹⁷¹ kontrastiert im MCU regelmäßig die »old-fashioned«¹⁷² ideals«,¹⁷² die mit Steve Rogers/Captain America assoziiert werden und auf diesem Weg auch auf dessen Zeitgenossen (und symbolischen Schöpfer) Howard Stark Bezug nehmen. Dennoch stellt McSweeney fest, dass auch wenn Starks Zynismus ein eindeutiges Produkt des späten 20. und frühen 21. Jahrhunderts sei, »much of his beliefs about the sanctity of both his role and by extension the global role of the United States (the two are presented as intimately connected) comes from the connections he draws between himself and his father«.¹⁷³ Die Beziehung zwischen Tony und seinem verstorbenen Vater Howard wird in *IRON MAN* nur am Rande berührt, erhält jedoch in den späteren Filmen der *Infinity Saga* sukzessive mehr Raum. Sie wird zentral im zwei Jahre später erschienenen Sequel *IRON MAN 2*, dem ich mich im Folgenden zuwende.

170 Stella Bruzzi, *Men's Cinema*, S. 110.

171 McSweeney, *Avengers Assemble!*, S. 46.

172 Ebd., S. 26.

173 Ebd., S. 46.

›Randian Hero‹ im neuen kalten Krieg: IRON MAN 2 (2010)

In IRON MAN 2 wird die im zwei Jahre zuvor erschienenen Film etablierte Beziehung zwischen Tony Stark und seinem lange verstorbenen Vater Howard (hier gespielt von John Slattery) zu einem zentralen Thema. Diese Beziehung, so stellt Terence McSweeney fest, ist zentral für »the film's vision of American exceptionalism and scientific progress in what Jason Dittmer has observed as the superhero functioning as ›as an icon of American technological innovation and the hierarchies of domination it permits«.¹ Das Motiv der Vater-Sohn-Beziehung spiegelt sich im ›primary villain‹ des Films, »a dark mirror of Tony Stark, the disgraced Russian scientist Ivan Vanko«² (Mickey Rourke). Dessen Vater Anton (Evgeniy Lazarev), so erfahren wir, hat nach dem Zweiten Weltkrieg in den USA gemeinsam mit Howard Stark an der Entwicklung des Arc-Reaktors geforscht, wurde jedoch 1963 unter Spionageverdacht deportiert und aus dem historischen Narrativ des Westens getilgt. »In spite of his flaws [...], Howard Stark is seen as an example of a maverick American creative genius, but the only equivalent the film offers us from Russia is morally bankrupt«,³ so führt McSweeney aus:

This use of Russia in the film is the first of many throughout the MCU which frequently reverts to simplistic Cold War binarisms transplanted into the ›War on Terror‹ narrative in which American film once again began to portray Russia as a growing threat to global peace and security«.⁴

Die simplizistischen Binarismen des Kalten Kriegs werden in der Prologsequenz von IRON MAN 2 mobilisiert, um die Vankos in jeglicher Hinsicht diametral zu den Starks zu konstruieren. Wurde Howard Stark als mythologisch überhöhter Patriarch des MCU installiert, der über seinen Tod hinaus die wirtschaftliche, technologische und militärische Dominanz der USA im ideologischen Diskurs der *Infinity Saga* repräsentiert und sichert, kennzeichnet die Vankos eine Abwesenheit sowohl ökonomischer Privilegien als

1 Ebd., S. 60.

2 Ebd., S. 62.

3 Ebd.

4 Ebd.

auch kulturellen Kapitals. Die Prologsequenz des Films entwirft diese Dichotomie, indem sie drei Sequenzen aus IRON MAN referenziert und wiederaufführt: den Apogee-Film; die Montagesequenz, in der Stark in Afghanistan den Arc-Reaktor konstruiert und seine erste Rüstung schmiedet; sowie die Pressekonferenz, in der er sich der Weltöffentlichkeit als Iron Man vorstellt.

Der neue kalte Krieg

Noch während das animierte Logo des Filmvertriebs Paramount Pictures das Bild ausfüllt, zitiert die Tonspur die Pressekonferenz am Ende von IRON MAN, im Rahmen derer sich Tony Stark öffentlich dazu bekennt, Iron Man zu sein. Statt der zu erwartenden Rückblende ins sonnige Kalifornien beginnt der Film jedoch mit einem Establishing Shot des Moskauer Bely Dom (Белый Дом, ›Weißes Haus‹), dem Regierungsgebäude der Russischen Föderation am verschneiten Ufer der Moskwa. Nach einer kurzen Folge von Stadtaufnahmen endet die Kamera im Inneren einer verdunkelten Mietswohnung, in der sich ein alter Röhrenfernseher als diegetische Quelle des Tons offenbart. Die Übertragung der Pressekonferenz im russischen Fernsehen telegraphiert die Relevanz von Starks Eingeständnis im internationalen Kontext. Gleichzeitig thematisiert und reflektiert sie den Status sowohl der Figur und ihres Darstellers als auch des vorangegangenen Films selbst als populäres Medienereignis, das die diegetische Ebene übersteigt – mit einem weltweiten Einspielergebnis von mehr als einer halben Milliarde US-Dollar war IRON MAN ein finanzieller Überraschungserfolg, Robert Downey Jr. zurück im Rampenlicht und Marvel Studios plötzlich Teil der kulturellen Konversation (Abb. 15).

Abb. 15: Tony Stark als Medienereignis: Übertragung der Pressekonferenz im russischen Fernsehen



Quelle: Still aus IRON MAN 2 (2010). Blu-ray, Concorde Home Entertainment, 2010.

Die Übertragung der öffentlichen/mediatisierten ›Geburtsstunde‹ von Iron Man fällt zeitlich zusammen mit dem Tod von Anton Vanko in der schummerig beleuchteten, renovierungsbedürftigen, engen Wohnung, die der diskreditierte Wissenschaftler mit seinem Sohn bewohnt. Setdesign und Ausstattung verbinden sich zu einer Mise-en-Scène, in der analoge Medien wie der Röhrenfernseher mit schlechtem Empfang, CRT-Monitore und ausgerissene Zeitungsausschnitte einen scharfen Kontrast zu der futuristischen Technologie bilden, die das MCU mit Tony Stark assoziiert.

Abb. 16: *Hypermedialität und asymmetrische Machtdynamik: Zeitschriftentitelseiten in IRON MAN (oben) und IRON MAN 2 (unten)*



Quelle: Stills aus IRON MAN (2008). Blu-ray, Concorde Home Entertainment, 2008 (oben); Stills aus IRON MAN 2 (2010). Blu-ray, Concorde Home Entertainment, 2010 (unten).

Dieser Kontrast wird in der anschließenden Vorspannsequenz des Films umso deutlicher, in der Ivan Vanko nach dem Tod seines Vaters mit der Konstruktion eines eigenen Arc-Reaktors beginnt. Die diesen Vorgang abbildende Sequenz zitiert sowohl die Struktur als auch einzelne Einstellungen der Montagesequenzen⁵ in Afghanistan in der Exposition von IRON MAN, in der Stark und Yinsen Reaktor und Rüstung konstruieren. Sind Stark und Yinsen jedoch aufgrund der prekären Situation ihrer Gefangenschaft technologisch stark eingeschränkt, suggerieren die Gleichsetzung von Vankos Mietwohnung mit der kargen Höhle in Afghanistan (die durch den Einsatz eines Grünfilters in beiden Szenen mitkonstruiert wird) ökonomische Prekarität als Bedingung, der Vanko permanent unterworfen ist. Die modifizierte Wiederaufführung der Montagesequenz wird unterbrochen von drei Einstellungen, in denen die Kamera über ausgerissene Zeitungstitelseiten wandert, die nebeneinander an der nackten Wand hängen. Es sind die Titelseiten, die der biografische Imagefilm zu Beginn von IRON MAN in hochauflösenden Digitalbildern reproduziert, in haptisch-begreifbarer, materieller Form auf bedrucktem Pa-

5 Ich benutze den Begriff *Montagesequenz* in diesem Zusammenhang zur Bezeichnung derjenigen »Szenen, in denen eine Leistung, die in realiter über Wochen oder gar Monate erarbeitet wird, in eine diegetische Länge von ein bis zwei Minuten komprimiert wird und die David Bordwell als ›summary passages‹ bezeichnet«; Schwanebeck, Montage macht den Mann, S. 213.

pier. In einer zum Modus der Hypermedialität reziprok laufenden Bewegung remedialisieren die Schwenks über die Zeitungsausschnitte gewissenmaßen den hypermedialen Apogee-Film im *alten* Medium der gedruckten Zeitung bzw. Zeitschrift. In der Umkehrung der prozessualen Bewegung, in der sich ein neues Medium gegenüber einem älteren als leistungsfähiger positioniert, reproduziert die regressive Relation zwischen Apogee-Film (Las Vegas) und Zeitschriftenseiten (Moskau) eine asymmetrische Machtdynamik, in der ein hegemonialer Status der USA als dominante Weltmacht über die Konstruktion der medientechnologischen Rückständigkeit Vankos, der hier die Russische Föderation *pars pro toto* repräsentiert, behauptet wird (Abb. 16).

Diese medientechnologische Differenz enthält darüber hinaus ein Argument über Männlichkeit, das in den Gegenüberstellungen der Montagesequenzen von Stark und Vanko sichtbar wird. In seine Analyse von Männlichkeitskonstruktionen in den Trainingsmontagen von *ROCKY IV* (1985, Sylvester Stallone) entdeckt Wieland Schwanebeck einen von der »politischen Topografie des Films«⁶ produzierten Chiasmus. Die letzte der Trainingsmontagen eines »der lupenreinsten Propagandafilme der Schlussphase des Kalten Krieges«,⁷ in der sich der US-amerikanische Boxer Rocky Balboa (Sylvester Stallone) auf den Kampf gegen seinen sowjetrussischen Kontrahenten Ivan Drago (Dolph Lundgren) vorbereitet, stellt Balboas und Dragos Trainingsroutinen parallel gegenüber:

Drago, dessen Heimat im Film propagandistisch v.a. als vorzivilisatorische, bäuerlich besiedelte Steppe charakterisiert wird, wird mittels der Hightech-Ausrüstung, die eigentlich als Vorrecht der westlichen Welt gilt, zum Kampfroboter frisiert; dagegen entzieht sich der Amerikaner Balboa den effeminierenden Einflüssen der Zivilisation, die den Mann »ehrlicher« Arbeit enthebt, und geht »back to nature« [...] In letzter Konsequenz reklamiert Rocky IV damit westliche Hoheit über beide Sphären, denn der technologische »state of the art« wird in der Hand der Sowjets lediglich zur Wettbewerbsverzerrung missbraucht, während die Taiga in Stallones mit Jesus-Analogien gespickter Montage christianisiert wird.⁸

IRON MAN 2 glättet diese überkreuzte Struktur der gegenseitigen Bezugnahme. Die Gleichsetzung von Stark im Höhlengefängnis und Vanko in der kargen Mietwohnung mit zugezogenen Vorhängen markiert beide als »den effeminierenden Einflüssen der Zivilisation, die den Mann »ehrlicher« Arbeit enthebt«, entzogen. Beide schmieden, schweißen, arbeiten mit ihren Händen, werden als Spiegelbilder inszeniert (Abb. 17).

Zwischen den beiden Vanko-Montagen sehen wir Stark jedoch im Zentrum eines hypermedialisierten Spektakels, nämlich der Stark Expo, die er in voller Rüstung, begleitet von Tänzerinnen (den »Ironettes«) und einer Videoprojektion, eröffnet, und die McSweeney sehr treffend als »a manifestation of Stark's hubris and his very particular vision of America's future«⁹ beschreibt.

6 Schwanebeck, *Montage macht den Mann*, S. 227.

7 Ebd.

8 Ebd.

9 McSweeney, *Avengers Assemble!*, S. 59.

Abb. 17: Tony Stark in IRON MAN (o.), Ivan Vanko in IRON MAN 2 (u.) als Spiegelbilder

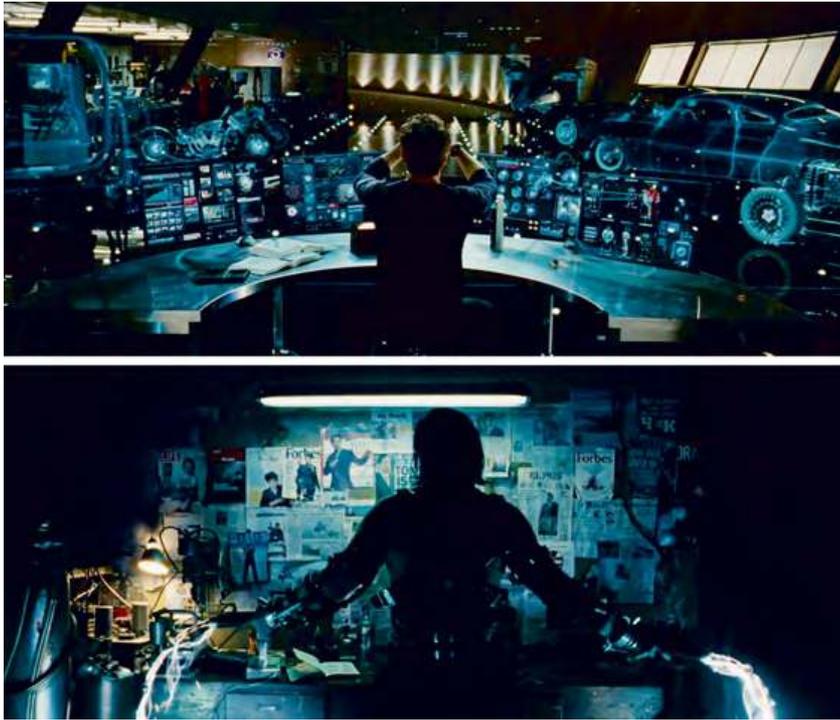


Quelle: Stills aus IRON MAN (2008). Blu-ray, Concorde Home Entertainment, 2008 (oben); Stills aus IRON MAN 2 (2010). Blu-ray, Concorde Home Entertainment, 2010 (unten).

In dieser Rahmung ist die *state of the art*-Technologie dem US-Amerikaner Stark in quasi-messianischer Position zugeschrieben, der sie für propagandistische Zwecke instrumentalisiert. Die technologische Überlegenheit geht jedoch auf Kosten einer in Schwanebecks Sinne ›verweichlichenden‹ Rückführung in die Domäne zivilisatorischer (hier: neoliberal-kapitalistischer) Einflüsse, denen Vanko weiterhin entzogen bleibt. Die Gegenüberstellung von Starks und Vankos Arbeitsplätzen (Abb. 18) betont diesen Dualismus, der sich über unterschiedliche Medienmaterialitäten konstituiert: Starks Interfaces sind *sleak, see-through*, seine »Maschinen sind aus Sonnenschein gemacht«;¹⁰ Vanko ist von Kabeln, Schaltern, Knöpfen, Platinen und flimmernden Grünmonitoren aus dem 20. Jahrhundert umgeben und mit der Materialität seiner Medien permanent konfrontiert. Vankos Beherrschung der Technik tut dies jedoch keinen Abbruch, er ist Stark in dieser Hinsicht trotz seiner deprivilegierten Ausgangssituation als ebenbürtig gekennzeichnet. Woran andere Regierungen, wie es später im Film zu sehen sein wird, trotz hoher Budgets und entsprechenden Aufgebots wissenschaftlicher Expertise scheitern, das vollbringt er alleine in seiner kargen Wohnung mit obsoletter Technologie.

10 Donna Haraway, Ein Manifest für Cyborgs, in dies., *Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen*. Frankfurt a. M.: Campus 1995. S. 33–72, hier S. 37.

Abb. 18: Arbeitsplätze von Stark (oben) und Vanko (unten)



Quelle: Stills aus IRON MAN 2 (2010). Blu-ray, Concorde Home Entertainment, 2010.

Diese Struktur der dualistischen Gegenüberstellung lässt sich bin in die Details der Mise-en-Scène weiterverfolgen (z.B. Starks KI-betriebenes Assistenzsystem mit *natural language interface* vs. Vankos Kakadu, die im Diskurs des Films beide als nicht-menschliche Companion Species im Sinne Haraways verstanden werden wollen),¹¹ und geht schließlich in den körperlichen Männlichkeitsinszenierungen von Stark/Downey Jr. und Vanko/Rourke auf. Hier Milliardär Stark im Designeranzug mit perfekter Frisur und getrimmtem Bart, dort Vanko mit ungepflegten langen Haaren und zahlreichen Tätowierungen am ganzen Körper, die unmittelbar aus der *Russian Criminal Tattoo Encyclopedia* (2009) zu stammen scheinen.¹² »There's a whole subculture of what the tattoos represent over there«, wusste Rourke in einem Interview zum Filmstart zu berichten. »They're secretive; different symbols mean different things [...] Soviet Union tattoos intertwined with Russian organized-crime tattoos. It tells what prisons he's been in, what time he's done, his status inside the prison«. ¹³ Vor diesen Hintergrund überrascht

11 Entscheidend für ein solches Reading Haraways ist die diskursive Rahmung sowohl von JARVIS, der K.I., als auch Vankos Vogel als ›(queere) Familienmitglieder‹; Vgl. Donna J. Haraway, *The Companion Species Manifesto. Dogs, People, and Significant Otherness*, Chicago: Prickly Paradigm Press 2003, S. 11–14.

12 Vgl. Danzig Baldev, Sergei Vasiliev, Alexei Pluster-Sarno, *Russian Criminal Tattoo Encyclopedia Vol. 1*, London: Fuel Publishing 2009.

13 Rourke zit. nach Associated Press, Mickey Rourke wrestled with Russian role for Iron Man 2, in *Dere-set News*, 7. Mai 2010, dereaset.com.

es nicht, dass der für seine Hauptrolle in *THE WRESTLER* (2008, Darren Aronofsky) mit dem *Golden Globe* ausgezeichnete Schauspieler Rourke für seine Rollenvorbereitung neben intensiven Trainingsregimes und zweimonatigem Sprachcoaching auch einen Besuch in die Moskauer Haftanstalt Butyrka unternommen hat, um deren Insassen zu interviewen.¹⁴ Vanko setzt damit qua der Codierung seines Körpers einen archaischen Männlichkeitsentwurf ins Bild, der die Kehrseite bzw. Ausschlüsse der von Stark verkörperten hochtechnisierten, aber auch zivilisatorisch ›verweichlichten‹ Männlichkeit repräsentiert.¹⁵ Wenn der Film Vankos nackten, vulnerablen Körper den Blicken des voll bekleideten Stark (sowie des Publikums) aussetzt, kann dies als Strategie der herabsetzenden Verwundbarmachung verstanden werden. Gleichzeitig wird der nackte Körper auf der vorderen Bildebene trotz des großzügigen Schattenwurfs auch zu einem erotisierten Spektakel (Abb. 19).

Abb. 19: Vankos nackter Körper als erotisiertes Objekt des Blicks



Quelle: Still aus IRON MAN 2 (2010). Blu-ray, Concorde Home Entertainment, 2010.

In der entstehenden Dichotomie männlicher Körper und ihrer konträren Zuschreibungen repräsentiert Tony Stark nicht nur, wie McSweeney feststellt, »a veritable paean to consumer capitalism and a vivid personification of the American Dream«, er dient

14 Associated Press, Mickey Rourke, dereset.com.

15 Ein vergleichbarer Binarismus erscheint einige Jahre sehr deutlich sichtbar im Diskurs der sogenannten ›Lumbersexuality‹, einer maskulin-weißen Performance der 2010er Jahre mit Rückbezug auf das frühe 20. Jahrhundert. Der Lumberjack (archetypisch vertreten von Paul Bunyon) »speaks of youth and ardor and strong life.« He was everything the effete, over-civilized, urban white man was not«, schreibt Willa Brown in *The Atlantic*, wo sie auf die mediale Konstruiertheit dieses Männlichkeitsentwurfs hinweist: »He came to life not in the forests of Minnesota, but in the pages of magazines, including this one«. In diesen Magazineseiten wird eine »vision of egalitarian men in touch with their primitive feelings, authentic to the core« entworfen, die auf eine konstatierte Krise weißer, urbaner Männlichkeit reagiert. In den 2010er Jahren, so Brown, erfährt »lumberjack aesthetic« eine Renaissance im Kontext weißer urbaner Mittelklasse-Männlichkeiten, in deren Händen die »symbols of reckless daring in a world with few opportunities« zu »impractical, spangled gestures at a reality they'll never have to know« werden, einer Aufführung vermeintlich ›authentischer‹ Männlichkeit; Willa Brown, ›Lumbersexuality and Its Discontents‹, in: *The Atlantic*, 10. Dezember 2014, theatlantic.com.

gleichzeitig als Angriffsfläche für eine Kritik an diesen hegemonial positionierten Ideologien. Als Milliardär, Rüstungskonzernerbe und Inhaber eines Technologiekonzerns nach dem Vorbild von realen Persönlichkeiten wie Oracle-CEO Larry Ellis oder Elon Musk repräsentiert Stark im MCU eine »celebration of high-tech white male entrepreneurship«¹⁶ an der Intersektion von »billionaire heroism« und post-industriellen Technologien.¹⁷ In diesem Sinne versteht Ilias Ben-Mna die Filme des MCU vor dem Hintergrund von Dan Hassler-Forests Überlegungen zu den *Capitalist Superheroes* des 21. Jahrhunderts¹⁸ als Megaspektakel »in which the contradictions of neoliberalism and neoconservatism are resolved through high-tech capitalism and the performance of a post-9/11 patriotic piety«.¹⁹ In dieser Funktion, so lautet eine populäre Kritik, seien die kapitalistischen Superheld:innen und damit auch die Filme selbst mehr an der Erhaltung eines neoliberalen bzw. neokonservativen Status Quo interessiert als an der konkreten Utopie einer Überwindung der vom Kapitalismus produzierten strukturellen und sozialen Ungleichheiten.²⁰ Wenn Ivan Vanko Tony Stark in Monaco damit konfrontiert, einer Familie von »butchers and thieves« abzustammen, die ihre Schuld in Geschichtsrevisionismus auszulöschen versucht,²¹ adressiert er damit auch seine eigene Familiengeschichte im Schatten der Starks. Im erweiterten Sinne gilt seine Kritik dem von Stark repräsentierten Neoliberalismus und einem damit verbundenen Verständnis eines American Exceptionalism, das sich in dem ausdrückt, was McSweeney als die »Stark-Doktrin« bezeichnet.²² Vanko ist damit der erste einer Reihe von Marvel-Villains, deren Perspektive Tony Stark als unethische/-moralische bzw. kriminelle Dimension des neoliberalen Kapitalismus rahmt, deren häufig legitime Kritik jedoch in der Regel lediglich als Rechtfertigung für individuelle kriminelle Tätigkeiten dient.²³ Die Zuordnung derartiger Kritik zu Antagonisten erlaubt es, eine solche zu artikulieren und gleichzeitig

16 Ilias Ben-Mna, *Capital City: How Billionaire Heroism Mediates Post-Imperial Ambiguities in »The Avengers« and »The Avengers – Age of Ultron«*, in: *Belgrade English Language and Literature Studies: BELLS90 Proceedings*. Volume 2, Vol. 2 (2020), S. 415–435, hier: S. 422.

17 Ebd., S. 416.

18 Vgl. Hassler-Forest, *Capitalist Superheroes*.

19 Ben-Mna, *Capital City*, S. 423.

20 Vgl. Hassler-Forest, *Capitalist Superheroes*, S. 240–246.

21 »You come from a family of thieves and butchers«, wirft Vanko Stark vor, »and like all guilty men, you try to rewrite your history, to forget all the lives the Stark family has destroyed«.

22 Vgl. McSweeney, *Avengers Assemble!*, S. 53.

23 In *SPIDER-MAN: HOMECOMING* und *SPIDER-MAN: FAR FROM HOME* sind die Antagonisten Adrian Toomes (Michael Keaton) bzw. Quentin Beck (Jake Gyllenhaal) ökonomisch mit Tony Stark verbunden. Toomes ist ein von Stark Industries aus dem Geschäft gedrängter mittelständischer Unternehmer, Beck ein ehemaliger wissenschaftlicher Angestellter von Stark Industries, der entlassen und dem seine Forschung entrissen wurde. Beide Figuren sind offensichtlich als Kritik an den Praxen von Großkonzernen zu verstehen, denen jedoch nichts weiter folgt als kriminelle Handlungen und der Strafe für diese. Ein sehr prägnantes Beispiel für diese Struktur der diskursiven Kriminalisierung von antikapitalistischer Kritik findet sich in der *CAPTAIN AMERICA*-Spin-off-Serie *THE FALCON AND THE WINTER SOLDIER*, hierzu vgl. Kaila Hale-Stern, »Revolutionary Villains Are Turned Into Monsters so That We Don't Support Them«, in: *The Mary Sue*, 7. April 2021, themarysue.com.

zu verwerfen, so dass sie für den ideologischen Diskurs der Filme ohne Konsequenzen bleibt.²⁴

Der ›Randian Hero‹ und die Ästhetisierung libertärer Ideologie

Die von den IRON MAN- ebenso wie den AVENGERS-Filmen stets eingeforderte Sympathie für den milliardenschweren Waffenentwickler Stark stößt auf unterschiedliche Resonanz. Tom Hart argumentierte 2015 im libertär-konservativen *New Statesman*, dass der ebenso reiche wie eitle, unverantwortliche, narzisstische und arrogante Waffenhändler die Eigenschaften eines Super Villain verkörpere, aber »liberal America« erfolgreich als Superheld verkauft wurde: »Stark's a libertarian (obviously), and that's no bad thing.«²⁵ Solche Lektüren von Tony Stark als Lobgesang auf libertäre Ideologien gehen häufig darin auf, die Figur als »Randian Hero«²⁶ in Bezug zu den Romanfiguren der russisch-amerikanischen Autorin Ayn Rand zu setzen.²⁷ Rand (geboren 1905 als Alisa Zinov'evna Rozenbaum in St. Petersburg) gilt als umstrittene Begründerin des sogenannten *Objektivismus*,²⁸

a sort of philosophy of capitalism [...] which she expounded in her fictional novels and other writing. [...] In fact, the character development of Stark and the psychology of his enemies, seem as if they could have been lifted from an Objectivist psychology textbook (if there were such a thing).²⁹

Rand erklärte ihre an einen Heldenbegriff geknüpfte »Philosophie für das Leben auf der Erde«³⁰ im Anhang ihres Romans *Atlas Shrugged*: »My philosophy, in essence, is the con-

24 Im Fall von IRON MAN 2 und den von Vanko an Tony Starks gerichteten Vorwürfen folgt die spätere Rehabilitation des Vaters durch Nick Fury, in dessen Gegenerzählung es nicht Howard Stark war, der Anton Vanko verraten hat. Vielmehr habe Vanko versucht, die gemeinsame Forschung an den russischen Geheimdienst zu verkaufen. Obwohl dieses Wissen nichts daran ändert, dass Howard Stark als Rüstungsentwickler und Teil des Manhattan Projects dennoch mitverantwortlich am Tod Hunderttausender ist, reicht es in IRON MAN 2 aus, ihn vom Verdacht der Schuld zu befreien. In diesem Sinne führt Vankos Vorwurf zu keiner Einsicht.

25 Tom Hart, The politics of Iron Man: how Marvel sold an arms dealing billionaire to liberal America, in: *The New Statesman*, 22. April 2015, newstatesman.com.

26 Kyle Smith, Iron Man, Capitalist Superhero, in: *The New York Post*, 9. Mai 2010, nypost.com.

27 Vgl. Tracey Zoeller, The Ayn Rand in Iron Man, in: *Liberty without Apologies*, 8. Juni 2013, libertywithoutapologies.com.

28 Scott Ryan formuliert eine Kritik in Buchlänge in *Objectivism and the Corruption of Rationality. A Critique of Ayn Rand's Epistemology*, New York/Lincoln/Shanghai: Writers Club Press 2003; George Monbiot bezeichnete Rands Ideen in *The Guardian* als »psychopathisch«, sie selbst als »the new right's version of Marx«; Jaques Kommer schließt sich diesem Tenor in seinem Kommentar in *Der Freitag* uneingeschränkt an; vgl. George Monbiot, How Ayn Rand became the new right's version of Marx, in: *The Guardian*, 5. März 2010, theguardian.com; Jaques Kommer, Ayn Rand: Die Philosophie einer Psychopathin, in: *Der Freitag*, 6. März 2012, freitag.de.

29 Zoeller, The Ayn Rand in Iron Man.

30 O.A., Objektivismus. Eine Philosophie für das Leben auf der Erde, in: *Aynrand.jetzt*, o.J., aynrand.jetzt.

cept of man as a heroic being, with his own happiness as the moral purpose of his life, with productive achievement as his noblest activity, and reason as his only absolute.«.³¹ Konkret bedeutet dies die Annahme einer einzig durch Rationalität zu erfassenden ›objektiven Realität‹, von ›Eigennutz‹ als höchster Tugend, sowie die Forderung nach staatlicher Nichteinmischung in individuelle Belange und die Wirtschaft,³² kurz: nach einem radikalen »Laissez-faire-Kapitalismus, der sein Heilsversprechen in einer Welt ohne jegliche staatliche Regulierung sieht, Steuern für Diebstahl und Armut für ausnahmslos selbstverschuldet hält.«³³ *Atlas Shrugged* ist in den USA bis heute ein Bestseller und, so schreibt Felix Stephan 2012 anlässlich des Erscheinens einer deutschen Neuübersetzung in der *Zeit*, »hilft, die Republikaner zu verstehen«.³⁴

Der Streik ist ein wirtschaftspolitisches Positionspapier im Gewand eines Gesellschaftsromans. Mit Ambivalenzen hält sich das Buch nicht auf, die Rollen sind klar verteilt: Die fleißigen und visionären Guten arbeiten für den eigenen Vorteil und damit unweigerlich für das Wohl der Nation und der Welt, während die unterbelichteten Bösen die Profite im Namen des Gemeinwohls plündern, mit dem Ziel, eine kommunistische Diktatur zu errichten. Zwischen diesen beiden Polen gibt es keine Grauzone, alle Charaktere stehen entweder auf der einen oder der anderen Seite. Maximal sind sie in der Lage, ihren Irrtum zu erkennen und bekehrt ins Lager der Kapitalisten überzutreten.³⁵

Stephan attestiert dem Roman einen »wahnwitzig unterkomplexen Realitätsentwurf«, ebenso wie er feststellt, dass Rand bezüglich ihrer ›Denkschule der absoluten Wahrheit‹ nach Motti wie ›A ist gleich A‹ oder ›Existenz existiert‹ »so ziemlich allem zuwider [läuft], was an europäischen oder europäisch geprägten Instituten seit 150 Jahren als Philosophie wahrgenommen werden würde.«³⁶ In seiner scharfen Kritik betont er nichtsdestoweniger den wachsenden kulturellen Einfluss der 1982 verstorbenen Autorin, zu deren bekennenden Verehrern konservative Politiker in hohen Ämtern wie Paul Ryan, »Liebling der ultrakonservativen Tea-Party-Bewegung«,³⁷ und Silicon Valley-Pioniere/Tech-Investoren³⁸ wie Steve Jobs, Peter Thiel, Elon Musk ebenso zählen³⁹ wie Donald Trump, der sich in einem Interview mit *USA Today* während seines Wahlkampfes

31 Ayn Rand, *Atlas Shrugged. 50th Anniversary Edition*, New York: Penguin 1996, S. 1070.

32 O.A., Objektivismus. Die von der thinkum GmbH betriebene Website bewirbt eine 2021 erschienene Neuübersetzung von *Atlas Shrugged* unter dem Titel *Der freie Mensch* und vertritt Rands Weltanschauung dementsprechend unkritisch.

33 Felix Stephan, Puppenhausprosa der Kapitalisten, in: *Zeit Online*, 17. August 2012 (Aktualisiert 9. Mai 2015), zeit.de.

34 Laut Stephan hat sich die verkaufte Auflage des Buchs von ca. 77.000 Exemplaren/Jahr in den 1980ern kontinuierlich auf fast eine halbe Million im Jahr 2011 gesteigert; vgl. Stephan, Puppenhausprosa.

35 Ebd.

36 Ebd.

37 O.A., ›Paul Ryan, der Liebling der Tea Party‹, in: *Zeit Online*, 11. August 2012, zeit.de.

38 Vgl. Jonathan Freedland, The new age of Ayn Rand: how she won over Trump and Silicon Valley, in: *The Guardian*, 10. April 2017, theguardian.com.

39 Vgl. Yves Bossart, Visionäre von Silicon Valley: Das sind die Gurus von Mark Zuckerberg und Konsorten, in: *Schweizer Radio und Fernsehen* (SFR), 31. August 2021, sfr.ch. Vgl. auch das Interview mit Adrian Daub in STERNSTUNDE PHILOSOPHIE (SFR Kultur, 29.08.2021).

als »fan« bezeichnete.⁴⁰ Tatsächlich sind Neoliberalismus und Objektivismus von Anfang an nicht zu trennen. So verfolgt der BBC-Dokumentarfilmer Adam Curtis in der ersten Episode seiner für die BBC produzierten Serie *ALL WATCHED OVER BY MACHINES OF LOVING GRACE* (2011) die Expansion neoliberaler Politiken zurück bis »precisely to Alan Greenspan's participation in Rand's Objectivist reading groups in the 1950s«. ⁴¹ Vor dem Hintergrund, dass Tony Stark wiederholt mit dem Tesla Motors/SpaceX/Twitter-CEO Elon Musk, der in *IRON MAN 2* einen kurzen Cameo-Auftritt hat, verglichen wurde,⁴² überrascht es nicht, dass auch die als Nachlassverwaltung Rands operierende *Atlas Society* Stark als »A Capitalist Superhero« lobte, diesen Begriff jedoch im Gegensatz zu Dan Hassler-Forest ausschließlich positiv besetzte.⁴³

In der Tat geben *IRON MAN* und *IRON MAN 2* zahlreiche Anlass für solch eine vereinnahmende Lektüre aus dem rechten Spektrum. Als Aufhänger des Readings von Tony Stark als »Randian Hero« dient regelmäßig die von ihm im Rahmen seiner Senatsanhörung in *IRON MAN 2* geäußerte Behauptung »I have successfully privatized world peace« im Zusammenhang mit seiner Weigerung, die von ihm entwickelte Technologie an die Regierung zu übergeben. In dem Essay ›In defense of Iron Man 2‹ liest der Autor des Blogs *Harmless Enigma* Stark keineswegs als Tribut, sondern als Dekonstruktion des Rand'schen Ideals, und legt dar, an welchen Stellen der Film und der als Referenz herangezogene Roman *Atlas Shrugged* voneinander abweichen. Als Argument verweist er auf die Senatsanhörungs-Szene und stellt fest: »In fact, the entire rest of the film is spent showing that pretty much all of what Stark says in this scene is false«. ⁴⁴ So weist er auch darauf hin, dass Vanko im finalen Akt des Films nicht von Stark/Iron Man alleine besiegt wird, sondern mit Unterstützung von James Rhodes, der als War Machine die militärische Appropriation von Starks Technologie durch die Regierung repräsentiert:⁴⁵

Private enterprise assisting the government to take down problems. [...] Private enterprise owes a great deal to the government, and as such has an obligation to contribute to the good of society. While this isn't exactly a radical idea [...] it's a far cry from the Randian ideals that a lot of people attribute to the film.⁴⁶

40 Zit. nach Kirsten Powers, Donald Trump's ›kinder, gentler‹ version, in: *USA Today*, 11. April 2016, usatoday.com.

41 Matthew Harle, Trump at The Movies: Dismantling Ayn Rand's The Fountainhead, in: *Cinéaste*, Vol. XLII, No. 3, 2017, S. 10–14, hier S. 10.

42 Vgl. Marc Kowalsky, ›Elon Musk ist die Menschwerdung von Ironman‹, in: *Welt*, 23. Januar 2015, welt.de; Helene Flachsenberg, ›Wer hat's gesagt: Iron Man oder Elon Musk?‹, in: *Spiegel Online*, 18. April 2016, spiegel.de; Alex Hern, ›Elon Musk: the real-life Iron Man‹, in: *The Guardian*, 9. Februar 2018, theguardian.com.

43 Hugo Schmidt, A Capitalist Superhero?, in: *The Atlas Society*, 26. Juni 2010, atlassociety.org.

44 Erik, In defense of Iron Man 2, in: *Harmless Enigma*, 7. Mai 2017, harmlessenigma.com.

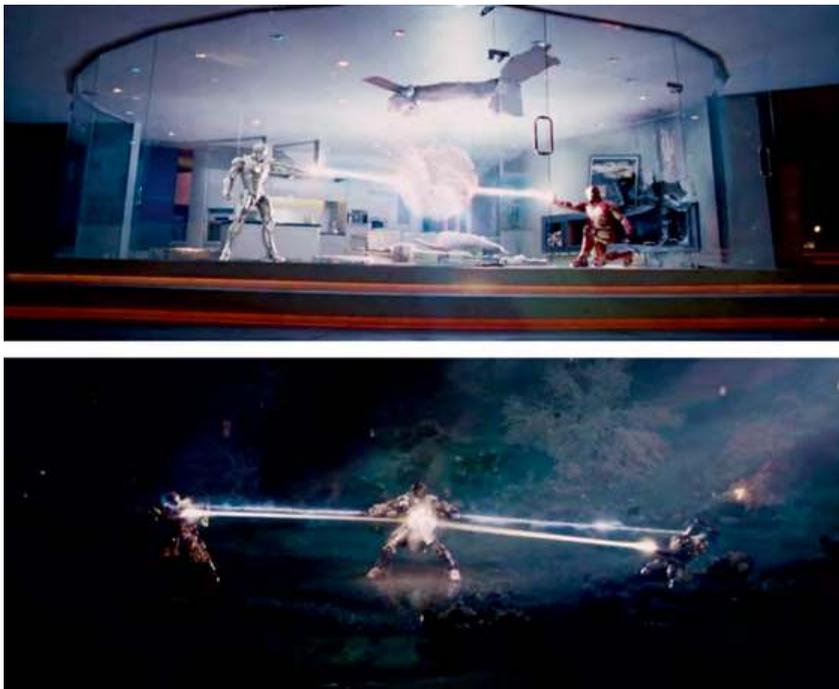
45 Nachdem sich Stark anfänglich weigert, die Iron Man-Rüstung an das Verteidigungsministerium zu übergeben, stiehlt Rhodes ein ausgemustertes Modell aus dessen Werkstatt, welches dann von Starks Konkurrent, dem Rüstungshersteller Justin Hammer (Sam Rockwell), für den militärischen Einsatz modifiziert wird.

46 Erik, In defense of Iron Man 2.

Obwohl diesem narrativ geführten Argument zunächst zuzustimmen ist, übersieht es eine Reihe von entscheidenden ästhetischen Feinheiten und den von diesen eröffneten Subtext. In der Actionsequenz im finalen Akt, in der Stark (*private enterprise*) und Rhodes (*government*) gegen Vanko kämpfen, operieren beide zwar nominell als Team, ihre Angriffe auf Vanko werden jedoch in abwechselnder Folge inszeniert. Die individuellen Attacken bleiben folgenlos, so dass Vanko beide fast besiegen kann. Erst als Vanko beide im Griff seiner elektrifizierten Peitsche hält, richten sie auf Starks Initiative hin ihre Repulsorstrahler aufeinander. Bei der aus dem Aufeinandertreffen der Energiestrahlen resultierenden Explosion wird Vanko außer Gefecht gesetzt. Die dabei von Stark an Rhodes gerichtete Frage, ob er sein Sidekick sein wolle, dreht die von *Harmless Enigma* implizierte Hierarchie um: es ist in diesem Bild die Regierung, die dem Privatunternehmer assistiert. Darüber hinaus ist die Szene ein Echo einer vorhergegangenen Konfrontation zwischen Stark und Rhodes, deren Hinzuziehung in die Analyse die politische Dimension des Bildes erweitert.

Etwa eine Stunde im Film nehmen Starks selbstzerstörerische Tendenzen derartig zu, dass er im Rahmen seiner Geburtstagsfeier (von der er annimmt, dass es seine letzte sein wird) in alkoholisiertem Zustand beginnt, in der Iron Man-Rüstung auf das Interieur seines Designhauses in Malibu zu schießen und die Partygäste zu gefährden. Um Stark Einhalt gebieten zu können, bewaffnet sich Rhodes mit der ausgemusterten und in der Kellerwerkstatt gelagerten, silberfarbenen MK2-Rüstung.

Abb. 20: Privatunternehmen und Staat vereint gegen den gemeinsamen Feind



Quelle: Stills aus IRON MAN 2 (2010). Blu-ray, Concorde Home Entertainment, 2010.

Der mit basslastiger Tanzmusik unterlegte Kampf endet im Standoff, in dem beide ihre Repulsorstrahlen aufeinander richten. Die aus dem Aufeinandertreffen der potenten Energiestrahlen resultierende Explosion zerstört das luxuriöse Wohnzimmer und setzt Stark außer Gefecht. Rhodes entfernt sich mit der MK2-Rüstung, die er gegen Starks Willen der Regierung übergibt. In der Gegenüberstellung der beiden Einstellungen, in der sich die aufeinander gerichteten Energiestrahlen zu einer Explosion bündeln (Abb. 20), produziert die Wiederholung der Bilder eine politische *cautionary tale*, in der Regierung und Privatunternehmer den gemeinsamen Feind brauchen, damit die Regierung den Privatunternehmer nicht mit illegitimer Aneignung ruiniert (die MK2-Rüstung kann hier als stellvertretend für Steuererhebung, aber auch Regulation gelesen werden) – ein Eingriff, der auf Kosten des individuellen Wohlstands (das zerstörte Wohnzimmer) geht. Es nützt jedoch nichts, wenn Privatunternehmen und Regierung individuell gegen den gemeinsamen Feind (hier: Vanko, der Privatunternehmer und Regierung buchstäblich im Würgegriff hält, als verkörperte Antithese zum neoliberalen Kapitalismus) vorgehen, dieser kann nur besiegt werden, wenn die Regierung sich den Privatunternehmen in assistierender Funktion unterordnet. Betrachtet man beide Einstellungen in der direkten Gegenüberstellung, wird das ungeheure affektive Potential deutlich, das nur darauf zu warten scheint, zu einem Meme verarbeitet und im affektpolitisch strukturierten Diskurs der Neurechten instrumentalisiert zu werden.⁴⁷ Vanko, qua seiner russischen Herkunft, bietet sich in diesem Zusammenhang ungeachtet seiner diegetischen bzw. narrativen Funktion als Repräsentation des von Kommentator:innen aus dem rechten Spektrum regelmäßig dämonisierten ›Sozialismus‹⁴⁸ an.

Dem von *Harmless Enigma* vorgestellten Reading einer Kooperation zwischen Staat und Privatunternehmen, in der letztere ihren kommunalen Beitrag leisten, um ihre Schuld am Staat zu begleichen, steht hier also die Ästhetisierung libertärer Ideologie gegenüber. In dieser dominiert der Privatunternehmer über den Staat: beide sind von Starks Technologie abhängig (die der Staat sich illegitim angeeignet hat), ebenso wie Rhodes in der zuvor ausgehandelten Rolle des Sidekick assistiert. Beide brauchen den jeweils anderen, doch nur solange Stark das Wort führt, kann es zu Fortschritt kommen.

Mr. Stark goes to Washington

Die bereits erwähnte, sich ziemlich zu Beginn des Films ereignende Senatsanhörung, auf der Stark seinen viel zitierten Satz »I have successfully privatized world peace« spricht, offenbart im Zuge einer ästhetischen Analyse eine ähnliche Ambivalenz. Nach der Eröffnung der Stark Expo in Flushing, New York, ist Stark in Washington, D.C. zur

47 Vgl. Strick, Rechte Gefühle.

48 Ich setze den Begriff hier bewusst in Anführungszeichen, um seine Umkämpftheit insbesondere im metapolitischen Diskurs des reflexiven Faschismus in sozialen Medien kenntlich zu machen. Ein Beispiel, in dem die Strategien der rechten Dämonisierung des Sozialismus, z.B. als ›Ideologie arbeitsscheuer Millennials‹, in Form von Memes schnell ersichtlich und nahezu vollständig repräsentiert sind, ist das Instagram-Profil der Atlas Society (@atlassociety), eines libertären Think Tanks mit Sitz in Kingwood, Texas.

einer Anhörung des Senate Armed Services Committee vorgeladen, das von ihm die Herausgabe der Arc-Reaktor- bzw. Iron Man-Technologie an das Verteidigungsministerium fordert. »Even though this scene is played primarily for comedic effect its real-world resonances are palpable«, so McSweeney, »evoking fears of an intrusive USA PATRIOT Act and also Colin Powell's testimony to the United Nations in 2003 which was broadcast live on C-SPAN as Stark's testimony here is shown to be too«. ⁴⁹ Über die Referenzierung bzw. Remedialisierung der Fernsehübertragung historischer Anhörungsverfahren hinaus weist diese Szene einige häufig übersehene Parallelen zu der Gerichtsszene im Schlussakt der Ayn Rand-Romanadaption *THE FOUNTAINHEAD* (1949, King Vidor) auf, ⁵⁰ für die die Autorin auch das Drehbuch anfertigte. Im Zentrum dieses »strange, unwieldy patchwork of stony-faced drama, ideological propaganda, and unintentional hilarity« ⁵¹ stehen der Architekt Howard Roark (Gary Cooper)

– visionary modernist, uncompromising individualist, Establishment outcast – and his struggle to achieve recognition in an apparently collectivist American society of the 1920s and '30s. Standing in Roark's way is Peter Keating (Kent Smith), a weak, compromised, populist architect, and Roark's nemesis, Ellsworth Toohey (Robert Douglas), the ›socialist‹ architecture critic for the popular tabloid *The Banner*. ⁵²

Keating, dem es an Kreativität mangelt, gibt einen Regierungsauftrag unter der Hand an Roark weiter. Dieser willigt ein, einen Gebäudekomplex für den sozialen Wohnungsbau zu entwerfen und verzichtet dafür auf monetäre Vergütung, stellt jedoch eine Bedingung: seine architektonischen Pläne müssen unverändert umgesetzt werden. Nachdem Keatings Auftraggeber in das Design eingreifen, sprengt Roark die fertig erbaute Wohnanlage in einer Nacht-und-Nebel-Aktion und stellt sich unmittelbar danach den Behörden. In seiner Gerichtsverhandlung, dem dramatischen Höhepunkt von Roman und Film, soll die Schuldfrage geklärt werden. Roark, der sich selbst verteidigt, hält vor den Geschworenen ein langes Plädoyer über den »ancient conflict« ⁵³ zwischen individuellem Schöpfungsgeist und parasitärem Kollektiv:

The creator stands on his own judgment; the parasite follows the opinions of others. The creator thinks; the parasite copies. The creator produces; the parasite loots. The creator's concern is the conquest of nature; the parasite's concern is the conquest of men. The creator requires independence. He neither serves nor rules. He deals with men by free exchange and voluntary choice. The parasite seeks power. He wants to bind all men together in common action and common slavery. He claims that man is only a tool for the use of others – that he must think as they think, act as they act, and live in selfless, joyless servitude to any need but his own. ⁵⁴

49 McSweeney, *Avengers Assemble!*, S. 61.

50 Basierend auf Ayn Rand, *The Fountainhead*, New York: Penguin 1993(1943). Rand verfasste im Auftrag von Warner Bros. Das Drehbuch für die Verfilmung. Vgl. Raymond Durnat, Scott Simon, King Vidor, *American*, Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press 1988, S. 255–269.

51 Harle, *Trump at the Movies*, S. 11.

52 Harle, *Trump at the Movies*, S. 11.

53 *THE FOUNTAINHEAD* (1949).

54 Ebd.

In seinem Plädoyer haben Keatings Auftraggeber ihren Teil der Abmachung nicht eingehalten, als sie Roarks Entwürfe verändert haben. Die entstandene Wohnanlage sei demnach sein geistiges und damit auch materielles Eigentum, mit dem er machen könne, was er wolle – auch es zerstören. »[T]he film's climatic scene«⁵⁵ ist im Stil eines konventionellen Gerichtsdrasmas inszeniert und unterscheidet kaum von vergleichbaren Szenen in *THE 39 STEPS* (1939, Alfred Hitchcock) oder *MR. SMITH GOES TO WASHINGTON* (1939, Frank Capra). Lediglich die von Cooper aufgeführte Verteidigungsrede Roarks sticht mit einer Länge von fast sechs Minuten hervor und war bei Erscheinen des Films der längste Filmmonolog seiner Zeit. Die Montage der Szene alterniert zwischen verschiedenen fixierten Perspektiven, zeigt den Angeklagten, Richter, Ankläger, Jury, Publikum, alle Augen sind auf Roark gerichtet. Das von Roark mit Entschlossenheit vorgetragene Plädoyer dominiert auch die Tonspur, die keine weitere Musik oder Nebengeräusche beinhaltet. In ihrer Unauffälligkeit produziert Vidors Inszenierung der Szene eine Ästhetik, deren Normativität sich auf die unmarkierte weiße Cisheteromännlichkeit Roarks überträgt und gleichzeitig daran mitwirkt, den als mittellos, aber moralisch integer charakterisierten Architekten im Diskurs des Films als hegemoniale Männlichkeit zu positionieren.

Abb. 21: Hegemoniale Männlichkeit on top of the world: Gary Cooper als Howard Roark in King Vidor's *THE FOUNTAINHEAD*



Quelle: Still aus *THE FOUNTAINHEAD* (1949). DVD, A&R Productions, 2012.

Innerhalb des von *THE FOUNTAINHEAD* präsentierten moralisch bankrotten, politisch korrupten Systems sind es nicht nur Howard Roarks Qualitäten als visionärer Schöpfer, sondern vor allem die Unverrückbarkeit hinsichtlich seiner Werte und Überzeugungen, die ihn als ›überragend‹ kennzeichnet. Es ist gleichzeitig aber die bruchlos unauffällige, geradezu nüchterne Inszenierung, die ihn als unmarkierte, normative

und privilegierte Männlichkeit konstruiert. Nach der Beratung spricht die Jury Roark in allen Anklagepunkten frei. In der letzten Einstellung des Films sehen wir Roark aus Untersicht auf der Spitze des von ihm entworfenen, höchsten Gebäudes der Welt, buchstäblich *on top of the world* (Abb. 21). Er blickt hinab auf uns, die wir nur zu ihm aufschauen können.

Während *Atlas Shrugged*, wie Felix Stephan schreibt, »hilft, die Republikaner zu verstehen«,⁵⁶ demonstriert Vidors *THE FOUNTAINHEAD*, so Matthew Harle, »the links between [Rand's] philosophy and President Trump's rampant narcissism«. ⁵⁷ Harle argumentiert, es sei äußerst unwahrscheinlich, dass der bekennende Rand-Fan Trump, »who has never been known as a reader, has actually read any of the 700+ pages of *The Fountainhead*, and it is far more likely that he is familiar with the work because he has seen the film version«. ⁵⁸ In dieser Hinsicht stelle der Film »both a fantasy and a roadmap that compellingly delineates not only what the aspirations of this current government are, but also how they came to be elected, and what path brought them here«. So kommt er zu dem Schluss, dass *THE FOUNTAINHEAD* einen ungefilterten Einblick in die »principal political fantasy of American conservatism«⁵⁹ böte: »It is a bizarrely sexualized hallucination, one punctuated by phallic skyscrapers, severe, erect men, and an irrational preoccupation with the individual«. ⁶⁰ Das Stichwort der Sexualisierung führt zurück zu Jiré Gözens Essay »Trumps Mimikry«, in dem sie überzeugend darlegt, wie der 45. US-Präsident während seines Wahlkampfes ästhetische Diskurse des *Playboy*-Magazins mobilisiert, um sich selbst erfolgreich zum »Symbol des goldenen Zeitalters« stilisieren zu können:

So inszeniert Trump sich ebenso wie Hefner in Architektenpose und nutzt diese visuelle Anknüpfung an die mediale (Selbst-)Inszenierung des *Playboy*-Images als Kaputpult für weitere Formen der performativen Aneignung des mit dem *Playboy*-Image verknüpften urbanen Jungesellen.⁶¹

Ebenso lässt sich in diesen Bildern von Trump vor Modellen von Wolkenkratzern die Selbstinszenierung als Howard Roark erkennen – vergleichbare Bilder wie die, die David Glover und Barnaby Peel in ihrer für den britischen TV-Sender Channel 4 produzierten Dokumentation *TRUMP: AN AMERICAN DREAM* zeigen,⁶² finden sich in Vidors *THE FOUNTAINHEAD*. Es entwickelt sich vor diesem Hintergrund eine bemerkenswerte Überschneidung zwischen Tony Stark und Donald Trump, die sich sowohl in der Ästhetisierung des *Playboy*-Diskurses (z. B. in Form der männlichen Kolonisierung des häuslichen Raums), aber auch in der Remediatisierung des Bilds von Howard Roark treffen. Diese Relation verfestigt sich, wenn Tony Stark wenige Jahre nach *IRON MAN 2* in *THE AVEN-*

56 Stephan, Puppenhausprosa.

57 Harle, *Trump at the Movies*, S. 10.

58 Ebd.

59 Ebd.

60 Gözen, *Trumps Mimikry*.

61 Ebd.

62 Zit. in ebd.

GERS den in jeglicher Hinsicht phallischen Stark Tower in Manhattan in Betrieb nimmt.⁶³ An dessen Spitze erstrahlt in Leuchtbuchstaben »[t]he patriarchal name [...] flashing in neon over a cityscape«,⁶⁴ der nicht nur Tony meint, sondern immer auch den Firmengründer und Patriarchen Howard.

Die Inszenierung der Senatsanhörung in IRON MAN 2, die auch Vanko von Moskau aus im Fernsehen mitverfolgt, überkreuzt die ästhetischen Konventionen des Gerichtsdramas mit der televisuellen Ästhetik von Nachrichtensendern wie CNN oder C-Span. Auf Ebene der Repräsentation wiederholt IRON MAN 2 das ideologische Koordinatensystem, das THE FOUNTAINHEAD vorgezeichnet hat: Stark/Roark als vom Staat bedrängter Schöpfer, Senator Stern (Gary Shandling), der sich in dem vier Jahre später erscheinenden THE WINTER SOLDIER (2014, Joe Russo, Anthony Russo) als an einer faschistischen Verschwörung beteiligt herausstellen wird, und der Stark als in allen Punkten unterlegen charakterisierte Rüstungsproduzent Justin Hammer (Sam Rockwell) als die parasitären Nutznießer, die sich unter dem Vorwand des Gemeinwohls an der Kreativität des ›genius billionaire‹ bereichern wollen. Der Konflikt zwischen Stark und Senator Stern⁶⁵ ist dem in THE FOUNTAINHEAD verhandelten sehr ähnlich, als es auch hier einerseits um die Frage von individuellem Besitz und Gemeinwohl geht, die an körperliche Autonomie rückgebunden werden. Diese Frage erscheint hier in der umstrittenen Definition der Iron Man-Rüstung. Stern versteht darunter eine Massenvernichtungswaffe, die nicht in der Hand einer Privatperson belassen werden darf und im Sinne des Allgemeinwohls an die Regierung und das Militär zu übergeben ist. Stark widerspricht und definiert die Rüstung als »a high tech prosthesis«:

I am Iron Man. The suit and I are one. To turn over the Iron Man suit would be to turn over myself which is tantamount to indentured servitude or prostitution depending on what state you're in. [...] You want my property? You can't have it. But I did you a big favor. I have successfully privatized world peace.⁶⁶

Analog zu Roarks Gleichsetzung von geistigem mit materiellem Eigentum argumentiert Stark in dem von Justin Theroux geschriebenen Drehbuch, die Iron Man-Technologie sei ein Teil von ihm selbst; sie der Regierung zu übergeben, sei gleichbedeutend mit Prostitution. Wenn Stark als Reaktion auf Hammers und Sterns Behauptung, andere Regierungen seien in ihren eigenen ›Weaponized Suit‹-Programmen bereits gefährlich weit fortgeschritten, die Computerbildschirme des Senatssaals kapert und sich in ausländische Überwachungskameras hackt, konstituiert sich die Machtgeste einerseits in der Ausstellung technologischer Dominanz, gleichzeitig jedoch auch in deren filmischer Inszenierung als *vollkommen mühelos* scheinend. Stark demonstriert die grenzenlose Schöpfungskraft seines Geistes nicht mehr in langen, mit Theatralik vorgetragenen

63 Wie zuvor die am 11. September 2011 zerstörten WTC-Türme ist der Stark Tower das höchste Gebäude der Stadt und verfügt darüber hinaus über seine eigene, klimaneutrale Stromversorgung. 2015 wird daraus der Avengers Tower.

64 Bruzzi, *Bringing up Daddy*, S. 38.

65 Die Besetzung von Stern mit dem als Sitcom-Komödianten bekannt gewordenen Schauspieler Gary Shandling tut ihr übriges dazu, den Senator als Karikatur einer korrupten Politik zu rahmen.

66 IRON MAN 2 (2010).

Monologen wie Roark. Als brillantes Schöpferindividuum des 21. Jahrhunderts genügen ihm ein paar *swipes* auf seinem selbstentwickelten Device, um seine technophallische Überlegenheit zu demonstrieren und die Diskurshoheit zu ergreifen⁶⁷ – er muss dafür nicht einmal aufstehen. Wenn Stark die Bildschirme des Senatssaals übernimmt, setzt spannungssteigernde Musik ein: Es folgen Einstellungen entlarvt reagierender Regierungsvertreter; Sterns Forderung, den Bildschirm abzustellen; Hammer, der die Bildübertragung vergeblich zu stoppen versucht und schließlich das Stromkabel zieht.

Wackelige Kameraschwenks mit überblendetem Logo des TV-Senders C-Span brechen die Bildordnung des üblicherweise in statischen Bildern dokumentierenden Gerichtsfernsehens und signalisieren die Unruhe im Saal, die um den weiterhin in ruhigen Aufnahmen gefilmten Stark herum ausbricht. Die wiederholt als TV-Bilder ästhetisierten Filmbilder verdoppeln die Blamage für Hammer, Stern und die bloßgestellten Regierungen, die nicht nur vom Saal- bzw. Kinopublikum, sondern von einer implizierten Weltöffentlichkeit bezeugt wird. Auch wenn Stark damit falsch liegt, dass derzeit keine mit seinen eigenen Entwicklungen vergleichbare Technologie existiert – »Vanko's two electric whips powered by a miniature arc reactor are exactly like Stark's«⁶⁸ – und die Regierung später dennoch in den Besitz seiner Rüstung gelangt, endet der Film mit Senator Sterns symbolischer Kastration, wenn dieser Stark und Rhodes in feierlichem Rahmen mit der nur selten an Zivilisten verliehenen Army's Distinguished Service Medal auszeichnen muss,

in a dénouement which endorses and legitimises Stark's vigilantism and provides us with a perfect example of what Guy Westwell has suggested was a common trait in post-9/11 films which function ›in service of hegemonic renewal‹.⁶⁹

Die feierliche Zeremonie im Rosengarten des Weißen Hauses in Washington ist unterlegt mit »Highway to Hell« von AC/DC, deren Musik durch den wiederholten Einsatz in zwei Filmen zu einer Art musikalischer Signatur für Stark geworden ist. Rahmt die letzte Einstellung von *THE FOUNTAINHEAD* den triumphalen Individualisten als unerreichbar über den Dingen stehend, ist die letzte Einstellung von *IRON MAN 2* etwas komplexer codiert. Stark, Stern und Rhodes als Motiv für die Pressefotograf:innen produzieren das öffentliche Bild des Schulterchlusses von Regierung (Stern), Privatunternehmen (Stark) und Militär (Rhodes); als Filmbild ist ihm jedoch Starks Dominanz eingeschrieben, der die Kooperation mit und Anerkennung durch Regierung und Militär erzwingen kann.⁷⁰ In beiden Filmen kann sich das schöpferische Individuum am Ende gegen alle Widerstände eines paternalistischen, übergriffigen Staats und parasitärer Nutznießer behaupten. Auch wenn Stern es sich nicht nehmen lässt, Stark die Nadel der Medaille

67 Die von Stark angezapften Feeds zeigen nicht nur, dass Nordkorea und der Iran mit ihren eigenen Entwicklungen noch in den Anfängen stecken, sondern auch, dass Justin Hammer mit den »two parts of the so-called Axis of Evil« zusammenarbeitet; McSweeney, *Avengers Assemble!*, S. 61.

68 McSweeney, *Avengers Assemble!*, S. 63.

69 Ebd., S. 66.

70 Eine vorangegangene Szene zeigt, wie Stark die Auszeichnung durch Stern zur Bedingung seiner Verhandlungen mit S.H.I.E.L.D.-Direktor Nick Fury macht. Die Verleihungszeremonie ist dadurch unmissverständlich als Dominanzgeste markiert.

mit den Worten »Isn't it remarkable how annoying a little prick can be?« durch das Sakko in die Brust zu stechen, ist dies nur eine schwache Kompensation für die Impotenz seines institutionellen Amtes im Angesicht des sich über Strukturen hinwegsetzenden Entrepreneurs. Es ist Stark, dessen Finger das gerne von ihm benutzte ›Peace‹-Zeichen der Friedensbewegung formen; es könnte jedoch genauso gut die ›Victory‹-Geste sein (Abb. 22).

Abb. 22: ›Peace‹ oder ›Victory‹? Triumph des unternehmerischen Individuums



Quelle: Still aus IRON MAN 2 (2010). Blu-ray, Concorde Home Entertainment, 2010.

Wie Vidors *THE FOUNTAINHEAD* ist auch *IRON MAN 2* durchzogen von einer »philosophy of extreme individualism that permeates the film«. ⁷¹ Als egomane *world-builders*, so Harle, »both Roark and Trump flourish in the right-wing underdog narrative«. ⁷² Tony Stark, wie er in *IRON MAN 2* präsentiert wird, ließe sich durchaus in diese Reihe einfügen: »This is the narrative of the individualist: theirs is always a victory against all odds, permanently unaware that they are the establishment«. ⁷³

Zwar kann sich Donald Trump, »a hybrid, unstable and fundamentally vague libertarian«, ⁷⁴ »a reality star and son of a 1950s racist landlord, currently riding a wave of alt-right energy«, ⁷⁵ selbst nicht als ›Randian‹ im Sinne des Vorbilds Howard Roark qualifizieren. ⁷⁶ Bezogen auf Tony Stark und *IRON MAN 2* werden die Parallelen sowohl zu Howard Roark als archetypischem ›Randian Hero‹ und der Bedeutung von *THE FOUNTAINHEAD* in einer ›Trumpist culture‹ unübersehbar. Insbesondere hinsichtlich der weiter oben geschilderten politischen Dimension des Films bezüglich seiner Ästhetisierung libertärer Ideologie wird deutlich, dass der Film sechs Jahre vor Donald Trumps Einzug ins Weiße Haus den Sieg des hyperindividualistischen, fest im Establishment verankerten und doch selbsterklärten Underdogs zelebriert. Die Nähe des Films zu ideologischen

71 Harle, *Trump at the Movies*, S. 14.

72 Ebd.

73 Ebd.

74 Ebd.

75 Ebd.

76 Zu diesem Urteil kommt zumindest die Rand-Biografin und politische Kommentatorin Jennifer Burns, zit. nach ebd.

Standpunkten an der breiten Schnittstelle von libertärer Ideologie und der Alt-Right ist insofern bemerkenswert, als sich Regisseur Jon Favreau während der vierjährigen Amtszeit Trumps in sozialen Medien nahezu täglich kritisch gegenüber der Administration positioniert hat.

In seiner nahezu unkritischen Heroisierung des individualistischen Privatunternehmers empfiehlt sich *IRON MAN 2* mehr noch als sein Vorgängerfilm dafür, ihn mit Kraucers Frage zu konfrontieren. Würde eine zukünftige Untersuchung entlang dieser Frage den erstarkenden faschistischen Tendenzen in den USA nachgehen, die 2016 die Wahl von Donald Trump zum Präsidenten der Vereinigten Staaten ermöglichen, käme diese um die Frage nicht herum, was *IRON MAN 2* – ein Film, der T-Shirts, Action-Figuren, Audis und Kids-Menüs verkaufen soll – davon bereits wusste.

Abwesende Väter und vergiftete Söhne

IRON MAN 2 ist die erste von weiteren folgenden Instanzen, in denen Tony Starks charakterliche Entwicklung vorhergegangener Filme auf seinen »pre-Afghanistan, pre-epiphany state« zurückgesetzt wird, ein Prozess, der McSweeney an das in klassischen Sitcoms übliche *device* des »total reset« erinnert.⁷⁷ In einem der Handlungsstränge des Films ist Stark damit konfrontiert, dass das Palladium, das den in seinen Brustkorb eingelassenen Arc-Reaktor betreibt, ihn sukzessive vergiftet. Seine Unfähigkeit, dieses Problem auf technologischer Ebene zu lösen, resultiert in selbstzerstörerischem Verhalten, aufgrund dessen er zwischenzeitlich als Bedrohung für die nationale Sicherheit der USA eingestuft wird. In der Überschneidung seines sich langsam vergiftenden Körpers und der Summe maskulin codierter Verhaltensweisen wie Alkoholmissbrauch,⁷⁸ dem Geheimhalten von Krankheiten und Ängsten sowie dem generellen Verbergen von Schwäche gerät Tony Stark zu einer recht buchstäblichen Ausformulierung der Enzyklopädie (auto-)destruktiver Eigenschaften und Verhaltensweisen, die Soziologie und kritische Männlichkeitsforschung unter dem Sammelbegriff *toxic masculinity* (»toxische Männlichkeit«) subsumieren.⁷⁹ Die Überwindung dieser Krise fordert von Stark jedoch keineswegs eine wie beispielsweise von Jagoda Marinić in ihrer Kolumne in der *Süddeutschen Zeitung* geforderte Konfrontation und Überwindung eines von traditionellem Machotum gekennzeichneten Rollenbilds.⁸⁰ Es reicht in seinem Fall aus, eine alte 16mm-Filmrolle mit Aufnahmen seines Vaters Howard abzuspielen.

77 McSweeney, *Avengers Assemble!*, S. 60.

78 Der Handlungsstrang um Tony Starks Alkoholmissbrauch referenziert die bekannte Fortsetzungsgeschichte *Demon in a Bottle*, in: David Michelinie/Bob Layton/John Romita Jr./Carmine Infantino, *The Invincible Iron Man* (Vol. 1) #120-128, New York: Marvel Comics 1979.

79 Vgl. Jack Urwin, *Man Up! Surviving Modern Masculinity*. Icon Books 2016; JJ Bola, *Mask Off. Masculinity Redefined*, Pluto Press 2019; Textor, Markus (2021) Toxische Männlichkeit. Ein kritischer Begriff für das Patriarchat?, in: *Gunda Werner Institut. Feminismus und Geschlechterdemokratie*, 11. November 2021, gwi-boell.de.

80 Vgl. Jagoda Marinić, Toxische Männlichkeit: Männer, warum stemmt ihr euch gegen ein moderneres Rollenbild?, in: *Süddeutsche Zeitung*, 21. April 2019, sueddeutsche.de.

Wie in dem biografischen Film-im-Film zu Beginn von IRON MAN sind auch im Sequel Medien notwendig, um den verstorbenen Howard Stark ins Sichtbare zurück-zuholen. Bewirkten dort Schwarzweißfotografien und die Schachtelung von Medien-in-Medien eine distanzierte Überhöhung des medial konstruierten Subjekts, sehen wir Howard Stark hier zum ersten Mal in farbigen Bewegtbildern und hören seine Stimme. Die von S.H.I.E.L.D.-Direktor Nick Fury (Samuel L. Jackson) an Stark übergebene Filmrolle enthält unverwendete Aufnahmen des für die Stark Expo im Jahr 1974 produzierten Imagefilms, der während der Expo-Neuaufgabe im Jahr 2010 zu Beginn von IRON MAN 2 wiederaufgeführt wird. Ist der Gründer von Stark Industries in dem dort gezeigten Kurzfilm ganz im Sinne des zuvor konstruierten überhöhten Mythos zu sehen, repräsentiert das unverwendete Material die verworfenen Aspekte der Persona Howard Stark. Versprecher und verpatzte Szenen signalisieren menschliche Fehlbarkeiten, ebenso wie sein Umgang mit dem kleinen Tony, der eine Szene stört, die Tendenz zur Gefühlskälte telegrafieren, die der erwachsene Tony kurz zuvor mit den Worten: »You talk about a guy who's happiest day it was when he shipped me off to boarding school« kommentiert hat. Der Ton der Ansprache ändert sich dramatisch, registriert vom Einsatz der Streichersektion in der Filmmusik, als Howard mit einer Nachricht an seinen in Zukunft erwachsenen Sohn direkt in die Kamera spricht. Limitiert von der Technologie seiner Zeit, erklärt er, hat er in der Topografie des Stark Expo-Geländes die Anleitung zur Synthese einer alternativen Energiequelle codiert, die der Sohn nun mit den Mitteln des 21. Jahrhunderts realisieren soll – und muss, um die fortschreitende Vergiftung seines Körpers durch das Palladium in seiner Brust aufzuhalten. Howard schließt seinen Monolog mit den Worten »my greatest creation is you«, die trotz der aufsteigenden, die Emotionalität der Szene betonenden Streicher nicht ohne ambivalenten Nachgeschmack bleibt.⁸¹ Die Kommentierung des Films-im-Film in Home Movie-Ästhetik durch die extradiegetische Filmmusik im Modus des Melodramatischen konstruiert die Szene als einen ›Moment der Wahrhaftigkeit‹, in dem das flackernde Bild im obsoleten 4:3-Format den Blick auf einen als ›authentisch‹, als *real* zu registrierenden Howard Stark suggeriert. Obwohl Mise-en-Scène, Bildformat, Farbgebung und Tongestaltung suggerieren, dass das im Rahmen der Stark Expo gezeigte Filmmaterial und die später gezeigten, nicht verwendeten Szenen vom selben Dreh stammen, sind in beiden Fällen unterschiedliche Mediatisierungsprozesse im Spiel, die Howard Stark in unterschiedlicher Weise als filmisches Subjekt konstruieren. Dabei kommt ein Dualismus analog/digital bzw. ›immediacy‹/›hypermediacy‹ ins Spiel, der sich entlang des (angenommenen)⁸² 16mm-Filmmaterials ausprägt.

81 Das Zugeständnis ist insofern entmenschlichend, als es den Sohn in die zahlreichen Erfindungen Starks einreihet. Ebenso wird man den jungen, noch kinderlosen Howard Stark in der später erschienenen, aber in den 1940er Jahren spielenden TV-Serie AGENT CARTER dasselbe über Captain America behaupten hören, an dessen ›Entwicklung‹ er in entscheidender Funktion mitgewirkt hat. Die hieraus resultierende Eifersucht Tonys auf Steve Rogers wird im Verlauf der *Infinity Saga* wiederholt thematisiert.

82 IRON MAN 2 wurde überwiegend mit Panavision Panaflex Millennium XL2 Kameras in 35mm gefilmt. In einigen Szenen kamen digitale Canon EOS-5D Mark II Spiegelreflex zum Einsatz. Es kann vor dem Hintergrund postkinematografischer Produktionsökonomien und dem Einsatz digitaler Postproduktion nur spekuliert werden, ob es sich bei den Aufnahmen von Trevor Slattery als

Hat der Apogee-Film den distanzierten Mythos Howard Stark produziert, scheint der für die Stark Expo 1974 produzierte Imagefilm mit seinen farbigen Bewegtbildern diese Distanz zunächst zu verringern. Montage und Musikuntermalung des Imagefilms weisen nichtsdestoweniger auf die mediale Konstruiertheit der Persona des Stark Industry-Gründers hin, die hier ebenso hyperästhetisiert erscheint wie in der animierten Collage aus Archivbildern und Zeitungsseiten im Apogee-Film in *IRON MAN*. Erneut werden Remedialisierungseffekte sichtbar, erneut sind diese diegetisch erzeugt: die öffentliche Wiederaufführung des auf Celluloid gefilmten Imagefilms aus dem Jahr 1974 auf einem Digitalscreen im Jahr 2010 legt die hierfür notwendige Digitalisierung und Restaurierung des Filmmaterials nahe (Abb. 23).⁸³

Abb. 23: Howard Stark im digitalen (links) und analogen Film (rechts)



Quelle: Stills aus *IRON MAN 2* (2010). Blu-ray, Concorde Home Entertainment, 2010.

Im Gegensatz zu der flackernden, nicht immer stabilen Projektion der Filmrolle ist das Bild des fertiggestellten, digital reproduzierten Imagefilms von konstant hoher Qualität. Erst im Kontrast zu den später von der Filmrolle projizierten ›Originalaufnahmen‹ mit ihren Störungen wird rückblickend deutlich, wie die Hypermedialisierung des Materials und die Ästhetisierung des Imagefilms erneut an der Erzeugung der unkompromittierten, stabilen Maskulinität des symbolischen Patriarchen Stark mitarbeiten, zu dem sich der Howard Stark im Home Movie als ›authentisch‹ codierter Gegenentwurf des ›Privatmanns‹, des ›realen Vaters‹, positioniert. Stella Bruzzi entdeckt diese Dichotomie von symbolischen und realen Vätern in den Ödipalen Dramen der 1950er Jahre,⁸⁴ auf die ich im nächsten Kapitel zurückkomme.

Das vermeintlich unbearbeitete Filmmaterial, das Tony Stark im privaten Home Movie-Setting mit Heimprojektor und ausrollbarer Leinwand projiziert, stellt sich als hochgradig bearbeitet heraus. Das wird deutlich, wenn mit einem kurzen Vorzähler – einem Element, das üblicherweise erst in der Postproduktion verwendet wird – das letzte Segment mit Howards Ansprache an Tony beginnt (Abb. 24).

Howard Stark um tatsächliches analoges Filmmaterial gehandelt hat oder die Szenen digital nachbearbeitet wurden, um den Anschein einer historischen Aufnahme zu erwecken. Für das hier zu machende Argument ist diese Unterscheidung jedoch irrelevant.

83 Diese Nachbearbeitungsprozesse werden freilich nicht thematisiert, sie sind nichtsdestoweniger notwendig, um die Projektion zu plausibilisieren.

84 Vgl. Bruzzi, *Bringing Up Daddy*, S.50-51; vgl. das folgende Kapitel.

Abb. 24: Selbstreflexive Thematisierung des Mediendispositivs durch Bildrahmung



Quelle: Stills aus IRON MAN 2 (2010). Blu-ray, Concorde Home Entertainment, 2010.

Von der halbnahen Aufnahme von Howard, der direkt in die Kamera spricht, schneidet das Bild bei weiterlaufendem Ton auf verschiedene Detailaufnahmen des Stark Expo-Modells, dessen topografische Anordnung die codierte chemische Struktur des zu synthetisierenden Elements repräsentiert. Bis zum letzten Segment sehen wir den Film *gemeinsam mit Tony Stark*, die Leinwand im 4:3-Format umrahmt vom hochauflösenden Filmbild, das die Wand der Werkstatt zeigt und die Abspielsituation thematisiert. Im letzten Segment erscheint Howard jedoch bildschirmfüllend, die Leinwand verschwindet, das Format wechselt vom 4:3-Format des Films-im-Film zum 1:2.35-Seitenverhältnis des Kinobildes, das Medium wird unsichtbar und wir sehen Howard *als Tony*, durch seine Augen (Abb. 25). Die letzten Sekunden der Szene füllt eine Schuss-Gegenschuss-Struktur, die zwischen der Nahaufnahme von Howard und der Reaktion von Tony alterniert. In der Betrachtung der Montage dieser Szene wird deutlich, dass nicht nur die Distanz zum symbolischen Patriarchen Howard Stark eine Frage medialer Konstitution ist, die vermeintliche Nähe zum ›realen Vater‹ Howard Stark ist es ebenso.

Abb. 25: Vater und Sohn: mediale Grenzüberwindung im Schuss-Gegenschuss



Quelle: Stills aus IRON MAN 2 (2010). Blu-ray, Concorde Home Entertainment, 2010.

Wie bereits bemerkt, wird Starks Charakterentwicklung von Film zu Film zumindest teilweise zurückgesetzt. Auch die Aussöhnung mit dem Vater bleibt nur temporär und muss in der dritten Phase der *Infinity Saga* erneut vollzogen werden. »If you could make God bleed, people would cease to believe in him«, sagt Vanko in Monaco zu Tony Stark, und bezieht dies auf die öffentliche Wahrnehmung des *Invincible Iron Man*. Er könnte damit jedoch auch die Situierung Howard Starks als der gottgleiche, symbolische Patriarch des MCU meinen, der in seiner medialen Hervorbringung unantastbar bleibt. Die Versöhnung zwischen Vater und Sohn kann nicht mit dem symbolischen Patriarchen vollzogen werden, dieser muss zuerst ›zum Bluten gebracht‹ und damit zum ›realen Vater‹ werden. Dies geschieht in der dritten Phase doppelt: Wenn in CIVIL WAR

die Ermordung von Howard und Maria Stark gezeigt wird, sowie in *AVENGERS: ENDGAME*, wenn eine Zeitreise in die 1970er Jahre Tony mit seinem damals gleichaltrigen Vater zusammenführt.

TEIL II: Der Tod des Patriarchats

Mit *CAPTAIN AMERICA: CIVIL WAR* tritt das *Marvel Cinematic Universe* in eine neue Erzählphase ein, ebenso wie der Film für Felix Brinker den Beginn der vierten Welle des *Superhero Blockbusters* markiert. War die 2008 einsetzende dritte Welle, zu der er auch die ersten beiden Phasen des MCU rechnet, von Worldbuilding gekennzeichnet, operiert die vierte Welle im Modus gesteigerter Hyperreferentialität und narrativer Ausdifferenzierung, beide im Dienst eines aufrecht zu erhaltenden Zuschauer:innenengagements.⁸⁵ Dazu gehört, dass das Aufeinandertreffen von Charakteren unterschiedlicher Binnenserien nicht mehr den dezidierten Ensemblefilmen wie der *AVENGERS*-Reihe vorbehalten ist, sondern die Möglichkeit narrativer Neukombinationen auch in Filmen wie *CIVIL WAR* oder *THOR: RAGNAROK* ausgeschöpft wird. Lässt letzterer den Gott des Donners auf einem fernen Planeten in einem Gladiatorenkampf gegen den nach den Ereignissen von *AVENGERS: AGE OF ULTRON* verschollenen Hulk (Mark Ruffalo) antreten. *CIVIL WAR* hingegen enthält so viele Gastauftritte, dass der Film in der kritischen Rezeption sehr treffend als »*AVENGERS 2.5*« bezeichnet wurde.⁸⁶

Ein Thema, das *CIVIL WAR*, *GUARDIANS OF THE GALAXY VOL 2*, *THOR: RAGNAROK*, *BLACK PANTHER* und *ANT-MAN AND THE WASP* (2018, Peyton Reed) sowie indirekt auch *AVENGERS: INFINITY WAR* und *AVENGERS: ENDGAME* verbindet, ist die kritische Auseinandersetzung mit den Fehlleistungen der Väter.⁸⁷ In dieser erscheint die symbolisch aufgeladene Figur des Vaters als Metonymie für Ideologien, deren Legitimation mit ihrem Tod zur Disposition gestellt werden. Diese Väter sind gottähnliche Wesen und Könige wie Ego, der lebende Planet; der intergalaktische Tyrann Thanos; Odin, König des nordischen Mythenreichs Asgard; sowie T'Chaka, König der afrofuturistischen Nation Wakanda, aber auch der Industriemagnat Howard Stark, Patriarch des modernen Amerikas des MCU, symbolischer Vater von Captain America und leiblicher Vater von Tony Stark; ebenso wie Tony Stark selbst, zunächst nur »väterlicher Schöpfer« von Robotern

1 Vgl. Brinker, *Superhero Blockbusters*, S. 81–120.

2 Vgl. Cameron Bonomolo, *Marvel Fans Argue Captain America: Civil War Is an Avengers Movie*, Not Captain America 3, in: *Comicbook*, 17. Mai 2020, comicbook.com; Jordan Zakkarin, *First »Captain America: Civil War« Reviews: Marvel's Avengers 2.5 is great*, in: *Inverse*, 4. September 2016, inverse.com.

3 Will man hierzu noch *Vaterfiguren* dazuzählen, müssen *SPIDER-MAN: HOMECOMING* und *SPIDER-MAN: FAR FROM HOME* ebenfalls berücksichtigt werden.

und künstlichen Intelligenzen, später Mentor von Peter Parker/Spider-Man (Tom Holland), in *AVENGERS: ENDGAME* schließlich selbst Vater einer Tochter. Die Filme aus Phase 3 führen also, so könnte man es sagen, in unterschiedlichen Variationen das Sterben der Patriarchen auf. Theoretische Zugänge im Anschluss an Connell legen nah, dass dies lediglich Teil eines regelmäßigen Aktualisierungsprozesses sei, in dem der alte Patriarch durch den neuen, *legitimen* Patriarchen ersetzt wird. In der *Infinity Saga* jedoch, darum soll es in diesem Teil gehen, bleibt diese Aktualisierung aus: der Tod *der Patriarchen* mündet in *AVENGERS: ENDGAME* in den Tod *des Patriarchats*.

Ich lege auch in diesem Teil den Fokus auf Howard und Tony Stark, um das bis hierhin entwickelte Argument weiterführen zu können. Damit soll nicht gesagt sein, dass die Vater-Sohn-Beziehungen in *GUARDIANS VOL 2*, *RAGNAROK* und *BLACK PANTHER* (bzw. die Vater-Tochter-Beziehungen in *ANT-MAN AND THE WASP*) diesem Argument nichts hinzuzufügen hätten. Ebenso wie es nur lohnenswert sein kann, die im vorangegangenen Teil vollzogene Analyse der Ästhetisierung von Männlichkeiten in den Filmen um Iron Man mit dem Blick auf Captain America oder Thor zu wiederholen, eröffnen auch diese Filme neue Perspektiven, durch die sich andere Antworten auf die hier gestellten Fragen finden lassen. Von den elf Filmen der dritten Phase werde ich mich dennoch auf *CIVIL WAR*, *AVENGERS: INFINITY WAR* und *AVENGERS: ENDGAME* beschränken, was einen pragmatischen Grund hat: alle drei Filme wurden von dem Brüderpaar Joe und Anthony Russo nach Drehbüchern von Steven Marcus und Christopher McFeely inszeniert, was für das MCU mit seiner hohen Anzahl parallel produzierender Produktionseinheiten eine äußerst seltene Kontinuität darstellt.⁸⁸ Marcus und McFeely bilden seit 2009 das unveränderte Autorenteam der *CAPTAIN AMERICA*-Filme und entwickelten das über zwei Staffeln laufende TV-Spin-off *AGENT CARTER* (ABC, 2015–16). Beginnend mit *CAPTAIN*

4 Beispielhaft hierfür dienen die drei Filme um Thor, der lange Zeit als eine Art Sorgenkind Marvels galt. Nachdem Kenneth Branagh den gleichnamigen ersten Film (Drehbuch von Ashley Miller, Zack Stentz und Don Payne nach einer Story von J. Michael Straczynski und Mark Protosevich) mit dem aus seinen Shakespeare-Adaptionen vertrauten Pathos inszenierte, wandert das Sequel *THOR: THE DARK WORLD* (2013) zu Alan Taylor (Drehbuch von Christopher L. Yost, Rewrites von Christopher Markus und Stephen McFeely nach einer Story von Don Payne und Robert Rodat), Regisseur zahlreicher Episoden der zu dieser Zeit massiv erfolgreichen Fantasyserie *GAME OF THRONES* (HBO, 2011–2019). Die Produktion des tonal unebenen Films wird von Bennet und Terry als schwieriges Unterfangen geschildert, das Ergebnis konnte Kritiker:innen und Kinopublikum trotz Rewrites und langer Nachdreh nicht überzeugen. Für *THOR: RAGNAROK* (Drehbuch von Eric Pearson, Craig Kyle und Christopher L. Yost) vollzog der neuseeländische Regisseur idiosynkratischer Independentkomödien Taika Waititi eine radikale Neuorientierung, im Zuge derer das an den poppig-bunten Set Designs von Flash Gordon orientierte Threequel aufgrund seines leichtherzigen Humors von Kritiker:innen häufig in die Nähe der ›Stoner Comedy‹ (»Kifferkömodie«) gerückt wurde, so z.B. von Miguel Escobar in *Esquire*, Harald Ladstätter in *Filmtipps* oder Coen van Zwol in *nrc*. Die zu bemerkenden Verschiebungen von Ästhetik und mobilisierten Genrekonventionen vom ersten zum dritten Film spiegeln in Miniaturform die Dynamik, die sich ebenfalls in Comicserien zeigt, wenn ein Kreativteam seinen ›run‹ beendet und ein neues übernimmt, was in der Regel mit einer inhaltlichen Neuausrichtung entlang individueller Sensibilitäten einhergeht. Vgl. Bennett/Terry, *The story of Marvel Studios*; Miguel Escobar, *Thor: Ragnarok Is The Stoner Flick of The Marvel Cinematic Universe*, in: *Esquire*, 24. Oktober 2017, esquiremag.ph; Harald Ladstätter, *Thor: Tag der Entscheidung*, in: *Filmtipps.at*, o.J. [2017], Filmtipps.at; Coen van Zwol, *Thor is nu een relaxte stoner*, in: *nrc*, 24. Oktober 2017, nrc.nl.

AMERICA: CIVIL WAR übernehmen sie auch die narrative Verantwortung für Tony Stark und schließlich die AVENGERS-Franchise. Anthony und Joe Russo stoßen im Jahr 2012 zu Marvel Studios, um die CAPTAIN AMERICA-Reihe nach Joe Johnstons im Zweiten Weltkrieg angesiedelten Period Piece THE FIRST AVENGER in die diegetische Gegenwart des 21. Jahrhunderts zu überführen. Nach den zwei CAPTAIN AMERICA-Filmen THE WINTER SOLDIER und CIVIL WAR übernehmen sie die Regie der AVENGERS-Filme. Im Hinblick auf die multilineare Serialitätsstruktur des MCU, in der die Soloabenteuer der Held:innen stets einen Teil der narrativen Vorarbeit für die als Kulminationspunkte gesetzten AVENGERS-Filme leisten, kann das kreative Quartett Markus/McFeely und Russo/Russo als ausführende Architekten der dritten Phase verstanden werden kann, deren kontinuierliche Arbeit ein für die langlaufende, heterogene Hyperserie MCU seltenes Maß an interserieller Kohärenz gewährleistet.⁸⁹

Im Sinne einer solchen Kontinuität diskutiert Balyana Yankulova CAPTAIN AMERICA: CIVIL WAR, AVENGERS: INFINITY WAR und AVENGERS: ENDGAME als drei eng zusammenhängende Filme, die an Fragen der Transformation von Maskulinität interessiert sind. Sie geht diesen Fragen mit einem Fokus auf Steve Rogers/Captain America nach, den sie zu seinem »politischen Opponenten« Tony Stark als Negativfolie in Relation setzt. Beide, so schreibt sie, »have drastically opposing political views stemming from their different backgrounds and a certain level of antagonism towards one another has been part of their dynamics since their first meeting in *The Avengers*«. ⁹⁰ Wandel sei jedoch essentiell sowohl für die Reformation von Steve Rogers' maskuliner Identität, als auch für die Identitätskonstruktion als nationale Ikone Captain America:⁹¹

Following that renegotiation of character traits, Steve Rogers begins as a man desperate to join the army, only to become a man who trusts only his own rationale, while Tony Stark turns from a man disregarding any authoritative figure he encounters, to a man willing to give up control and follow orders.⁹²

In meiner Analyse folge ich dem Vorgehen Yankulovas, die drei von ihr untersuchten Filme als in einem engen narrativen Zusammenhang zueinander stehend zu fassen. Jedoch verschiebe ich den Fokus von Steve Rogers zurück auf Tony Stark und untersuche die Filme nicht hinsichtlich ihrer Narrativierung der Transformation maskuliner Identität vor dem Hintergrund von Traumabewältigung, sondern als Trilogie über Väter, Vaterschaft und Emanzipation von patriarchalen Strukturen, bzw. als Elemente einer internen Drei-Akt-Struktur innerhalb der seriellen Langnarration der *Infinity Saga*. In diesem Verständnis setzt (I.) das Zerwürfnis der Avengers in CIVIL WAR die Prämisse (II.) für den unaufhaltsamen Sieg des Villain Thanos (Josh Brolin) am Ende von INFINITY WAR, bevor (III.) das wieder vereinte Superheld:innenteam diesen in ENDGAME in einer erneuten Konfrontation besiegen kann, womit auch die *Infinity Saga* zu ihrem Abschluss

5 Vgl. Vignold, *Das Marvel Cinematic Universe*, S. 8–11.

6 Balyana Yankulova, The Politics of Masculinity: Captain America and the transformation of masculinity in today's political climate, in: Sahar Taghdisi Rad (Hg.), *Global Crossroads: Rethinking Dominant Orders in Our Contested World*, London: Ijopoc Publication 2020, S. 261–280, hier S. 270.

7 Ebd., S. 271.

8 Ebd.

kommt. Deren ›erster Akt‹, *CAPTAIN AMERICA: CIVIL WAR*, beginnt mit einer Rückblende zu Howard Starks bis dahin mehrfach erwähnten Tod, der 25 Jahre in der diegetischen Vergangenheit liegt, und entwickelt sein dramatisches Potential entlang der Aufklärung der Umstände seines Ablebens. *AVENGERS: ENDGAME* ermöglicht dem verstorbenen Vater und seinem entfremdeten Sohn mithilfe einer Zeitreise zuerst die Versöhnung, bevor Tony selbst sein Leben dabei lässt, Thanos und seine Armeen aufzuhalten. Wie ich demonstrieren werde, werden mit den Leinwandtoden mehr als nur Filmfiguren zu Grabe getragen. Vielmehr geht es hierbei um die Aushandlung von Männlichkeitsentwürfen im Sinne einer Reevaluation und transformativen Aktualisierung, im Zuge derer die Filme nichts weniger symbolisch verabschieden als *das Patriarchat*, repräsentiert von patriarchalen Figuren und den sie legitimierenden Strukturen. Vor diesem Hintergrund betrachte ich die *Infinity Saga*, insbesondere ihr letztes Drittel, als Reartikulation bzw. Remediatisierung der von Stella Bruzzi so bezeichneten ›Ödipalen Dramen‹ der 1950er Jahre, in denen familiäre Konflikte zwischen patriarchalen Autoritäten und den Erwartungen ihrer Väter nicht entsprechenden Söhnen an einem Diskurs sich wandelnder Männlichkeiten mitschreiben.⁹³ Das sich in *IRON MAN 2* bereits ankündigende ›Ödipale Drama‹ um Howard und Tony remediatisiert diesen Diskurs in Form des bereits beschriebenen Hintergrundkonflikts, der sich vom Beginn bis zum Ende der *Infinity Saga* zieht.

9 Vgl. Bruzzi, *Bringing Up Daddy*, S. 39.

Der Tod des Patriarchen: CAPTAIN AMERICA: CIVIL WAR (2016)

Der Titel des Films deutet bereits darauf hin, dass *CAPTAIN AMERICA: CIVIL WAR* nicht auf ein friedliches Aufeinandertreffen der Avengers hinausläuft. Ausgehend von der gleichnamigen, 2007 erschienenen Marvel Comics-Eventserie spalten sich die Avengers entlang der Frage nach staatlicher Regulierung des bis dahin als Privatorganisation agierenden Teams in zwei Lager. Der zentrale Konflikt, der Steve Rogers alias Captain America und Tony ›Iron Man‹ Stark zunächst über die Frage der Regulierung und danach auf persönlicher Ebene aneinandergeraten lässt, bleibt unaufgelöst, »lays the groundwork for a further elaboration of the conflict in future installments«¹, und setzt die narrative Prämisse für das zweigeteilte AVENGERS-Finale *INFINITY WAR* und *ENDGAME*.

Als dritter Teil einer um Steve Rogers zentrierten Trilogie von Filmen greift *CAPTAIN AMERICA: CIVIL WAR* die in *THE FIRST AVENGER* und *THE WINTER SOLDIER* entwickelten Handlungsstränge auf, vor allem den um die Beziehung zu seinem Jugendfreund und Kriegskameraden James ›Bucky‹ Barnes (Sebastian Stan). Barnes geriet im Zweiten Weltkrieg in Gefangenschaft der faschistischen Geheimorganisation Hydra (in *THE FIRST AVENGER*), die ihn einer ähnlichen Behandlung unterzieht wie der, die aus dem schwächlichen Steve Rogers den Supersoldaten Captain America gemacht hat, und ihn in den kommenden Jahrzehnten als gehirngewaschenen Auftragskiller missbraucht (in *THE WINTER SOLDIER*).² *CIVIL WAR* beginnt mit einer Rückblende in das Jahr 1991 zu sei-

1 Brinker, *Superhero Blockbusters*, S. 168.

2 Der Begriff des *brainwashing* bzw. der ›Gehirnwäsche‹ stammt aus dem paranoiden Repertoire des propagandistischen Diskurses des Kalten Krieges und bezeichnet ein westliches Phantasma »von totaler ›Machbarkeit‹ bezüglich der Manipulation individueller Subjekte« mithilfe psychologischer Techniken, deren Einsatz kommunistischen Regierungen unterstellt wurde. »Als voraus-eilende Reaktion auf die den Kommunisten unterstellten Methoden« entwickelt die CIA beginnend in den 1950er Jahren »mithilfe zahlreicher Elite- und Ivy-League-Universitäten« eigene Forschungsprogramme in dieser Richtung. Das bekannteste, MKULTRA, wird 1973 offiziell eingestellt, der »Topos ›Gehirnwäsche‹« lebt jedoch in der Populärkultur und insbesondere im Genre des Spionagethrillers weiter, dessen Genrekonventionen in *THE WINTER SOLDIER*, *CIVIL WAR* und später in *BLACK WIDOW* zur Wiederaufführung gebracht werden; Henry M. Taylor, *Conspiracy! Theorie und Geschichte des Paranoiafilms*, Marburg: Schüren 2020, S. 347, 350.

nem für die Kontinuität des MCU vermutlich folgenschwersten Einsatz: der Ermordung von Howard und Maria Stark, den Eltern von Tony Stark.

Die Zentralität Howard Starks für den Plot lässt CIVIL WAR auch zu Tony Starks Film werden, dessen eigene Trilogie bereits mit IRON MAN 3 (2013, Shane Black) abgeschlossen wurde. Wie in der gleichnamigen Comicserie repräsentieren Stark und Rogers die zwei oppositionellen politischen Lager, die sich entlang der Frage nach einer überstaatlichen Regulierung von Superheld:innen bilden. Nachdem unsanktionierte Einsätze der Avengers, zuletzt in Sokovia (AGE OF ULTRON) und Lagos (zu Beginn von CIVIL WAR), wiederholt zum Tod von Zivilist:innen und massiven Kollateralschäden geführt haben, haben die Vereinten Nationen das Sokovia-Abkommen beschlossen, das Superheld:innen zukünftig der Aufsicht des Weltsicherheitsrates unterstellen soll. Stark, »motivated by feelings of remorse about lost civilian lives«³ befürwortet dies, Rogers jedoch, der seit der Aufdeckung einer globalen Verschwörung in THE WINTER SOLDIER von tiefem Misstrauen gegenüber »superiors with an unclear agenda«⁴ gekennzeichnet ist, lehnt das Abkommen strikt ab. Starks Perspektive auf das Abkommen, so Yakulova,

is that someone will have calculated the risks and help them limit the collateral damage. Steve's view, however, is that by signing the document, all the Avengers do is clear their conscience, because now someone else can take the blame for their involvement. This sets the conflict for the two characters and facilitates the end of *Civil War* and the permanent rupture between the Avengers who at the beginning of *Infinity War* are not only separated into factions, but half of them are wanted as criminals or are under house arrest.⁵

Rogers und Stark, so argumentiert Mark D. White, vertreten damit den Konflikt zweier fundamentaler Prinzipien der USA in der post-9/11-Ära des Patriot Act, »when citizens were divided over the consequences of increasingly muscular government action meant to enhance national security«:⁶ Freiheit (»liberty«) und Sicherheit (»security«). Hier lässt sich entlang einer Unterscheidung zwischen positiven und negativen Freiheits- bzw. Sicherheitsbegriffen weiter differenzieren. Demnach vertritt Tony Stark einen negativen Sicherheitsbegriff, der »auf die Abwehr externer Bedrohungen ziel[t] (Sicherheit vor, im Englischen *security*) und ein asymmetrisches Verständnis von Beschützenden und Zu-Schützenden zugrunde leg[t]«⁷. Dieser, so führt Daniel Loick im Anschluss an

3 Brinker, *Superhero Blockbusters*, S. 167.

4 Ebd.

5 Yankulova, *Politics of Masculinity*, S. 273.

6 Katie Kilkenney, *The Post-9/11 Ethics of ›Captain America: Civil War‹*, in: *Pacific Standard*, 14. Juni 2017, psmag.com; vgl. Mark D. White, *A Philosopher Reads...Marvel Comics' Civil War: Exploring the Moral Judgment of Captain America, Iron Man, and Spider-Man*, Aberdeenshire: Ockham Publishing 2016.

7 Daniel Loick, *Das Grundgefühl der Ordnung, das alle haben. Für einen queeren Begriff von Sicherheit*, in: Mike Laufenberg, Vanessa E. Thompson (Hg.), *Sicherheit. Rassismuskritische und feministische Beiträge*, Münster: Verlag Westfälisches Dampfboot 2021, S. 266–286, hier S. 267. Herv. im Orig.

Isaiah Berlin⁸ und Melanie Brazzell⁹ aus, »entstammt einem negativen Verständnis von Freiheit«,¹⁰ welches hier von Rogers repräsentiert wird. Damit bezeichnet er, Berlin folgend, die »liberale[...] Vorstellung, dass Freiheit vor allem durch einen möglichst großen Handlungsspielraum der Individuen gekennzeichnet ist«¹¹ – eine Freiheit von.

CIVIL WAR wurde in Kritiken häufig entlang dieses im Vordergrund stehenden politischen Konflikts diskutiert. Während der Kritiker des politisch tendenziell links-lehnenden *The Daily Beast* den Film als ein »conservative manifesto« bezeichnete, sah der konservative *National Review* darin »a thought-provoking examination of power, authority, and who watches the watchmen«. ¹² In einem Beispiel für den politischen Modus, den Felix Brinker als »cinematic populism« zeitgenössischer Superhero Blockbusters bezeichnet, bleibt die Narration des Films bis zum Ende insofern ambivalent, als sie keine der beiden Seiten aktiv privilegiert: »*Civil War* thus avoids siding with either Iron Man or Captain America [...] This open ending presents both characters' positions as equally viable«. ¹³ Ich möchte dem eine Lektüre gegenüberstellen, die Narration und Repräsentation nicht außen vor lässt, jedoch Ästhetik stärker berücksichtigt. Im Anschluss daran gehe ich auf einen zentralen, aber in der Rezeption des Films häufig nur nebensächlich betrachteten Aspekt des Films ein, nämlich das aus IRON MAN 2 aufgegriffene »Ödipale Drama« zwischen Tony und Howard Stark, dem abwesenden symbolischen Patriarchen des MCU. Wie in IRON MAN 2 wird die Beziehung zwischen Vater und Sohn nur kurz explizit thematisiert. Eine Lektüre von CIVIL WAR durch die Linse des von Patriarchen, »fearful fathers« und Ödipalen Konflikten strukturierten Familienmelodrams der 1950er Jahre, insbesondere des kurzen Zyklus von Filmen des jung verstorbenen Schauspielers James Dean, wird jedoch die Zentralität des Vaterkonflikts nicht nur für diesen Film, sondern für die gesamte dritte Phase der *Infinity Saga* verdeutlichen, als deren narratives Rückgrat ich CIVIL WAR sowie die beiden folgenden AVENGERS-Filme verstehe. Aus dieser Perspektive geben sich die drei Filme als eine kritische Auseinandersetzung mit traditionellen Männlichkeitsentwürfen im Zusammenhang mit sogenannter »toxic masculinity« zu erkennen, an deren Ende die symbolische Verwerfung des Patriarchats steht.

Rogers Shrugged

Von den zahlreichen Kritiker:innen, die den politischen Konflikt in CIVIL WAR kommentiert haben, bemerkt lediglich Amanda Marcotte, dass dieser nur durch einen erstaun-

8 Vgl. Isaiah Berlin, Zwei Freiheitsbegriffe, in: ders. *Freiheit. Vier Versuche*, Frankfurt a.M.: S. Fischer 1995, S. 197–256.

9 Melanie Brazzell, Einleitung: Was macht uns wirklich sicher?, in: dies: (Hg), *Was macht uns wirklich sicher? Ein Toolkit zu intersektionaler transformativer Gerechtigkeit jenseits von Gefängnissen und Polizei*, Münster: Edition Assemblage 2018, S. 13–22.

10 Loick, Grundgefühl der Ordnung, S. 267.

11 Ebd.

12 Beide zit. nach Brinker, *Superhero Blockbusters*, S. 167. Für eine Übersicht über die kritische Rezeption des Films, vgl. ebd.

13 Ebd.

lichen Rollentausch möglich wird. In ihrer viel diskutierten Glosse in *Salon* argumentiert sie unter der Überschrift »Captain America's a douche libertarian now«,¹⁴ dass sich der traditionelle »New Deal Democrat standing up consistently for liberal values«¹⁵ ohne nachvollziehbare Motivation in einen »Ayn Randian libertarian«¹⁶ verwandelt habe. In *THE FIRST AVENGER* und *THE WINTER SOLDIER*, »we get Steve the liberal: Anti-racist, anti-sexist, valuing transparency in government and his belief that we the people should hold power instead of some unaccountable tyrants who believe might makes right«.¹⁷ In *CIVIL WAR* hingegen, »Steve is now a guy who believes it's cool to belong to a secretive paramilitary that rejects oversight and accountability to the public«,¹⁸ denn als nicht mehr oder weniger seien die Avengers zu verstehen.

It's hard to believe that the guy who, in his last movie, saw how right he was about the dangers of unchecked power, would be the guy arguing for unchecked power in this. No real explanation is offered for his change of heart. No one points out that he's a hypocrite. On the contrary, it seems like the filmmakers don't realize that this is an inconsistency.¹⁹

Dem ist anzumerken, dass Marcotte von den Filmen des MCU ausgehend zuzustimmen ist, die Comicfigur Captain America aber in der Vergangenheit sowohl von den verantwortlichen Künstler:innen als auch der Leser:innenschaft unterschiedlich ausgelegt wurde. Captain America, so der Konsens, »has traditionally been read as both left-leaning defender of the disenfranchised and right-wing champion of conservative values«,²⁰ bemerkenswert wird dies jedoch vor allem dann, wenn sich beide Positio-

14 Amanda Marcotte, Captain America's a douche libertarian now: Why did Marvel have to ruin Steve Rogers?, in: *Salon*, 6. Mai 2016, salon.com.

15 Marcotte, Captain America. In diesem Zusammenhang wird die Unterscheidung zwischen unterschiedlichen Bedeutungen des Begriffs ›liberal‹ in verschiedenen Sprachräumen bzw. politischen Kontexten nötig, die auf eine Unterscheidung zwischen wirtschaftlichem und politischem Liberalismus hinausläuft. Politischer Liberalismus bezieht sich in dieser Unterscheidung auf die Freiheit des Individuums durch staatliche Rechtssicherheit. Wirtschaftlicher Liberalismus beinhaltet hingegen die Forderung nach Freiheit des Markts und des Wettbewerbs, die durch Deregulierung und staatliche Nichteinmischung erreicht werden soll. Im US-amerikanischen Sprachraum bezeichnet der Begriff ›liberal‹, so Andreas Falke, »eindeutig die linke, die aktive den Markt korrigierende Rolle des Staates«, worunter bspw. die Etablierung nationaler Sozialpolitik im Zuge von Franklin D. Roosevelts ›New Deal‹ der 1930er fällt. Die Forderung nach staatlicher Nichteinmischung vertreten dort die ›libertarians‹, »eine extreme Ausformung des Liberalismus«, die sich vom »Europäischen Liberalismus« unterscheidet. Vgl. Klaus Schubert, Martina Klein, *Das Politiklexikon*. 7., aktual. u. erw. Aufl., Bonn: Dietz 2020. Lizenzausgabe Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung; Andreas Falke zit. n. Michael Lindner, Die USA und der Liberalismus, in: *Thomas Dehler Stiftung*, 29.02.2016, thomas-dehler-stiftung.de.

16 Marcotte, Captain America..

17 Ebd.

18 Ebd. Meine Hervorhebung.

19 Ebd.

20 Brinker, *Superhero Blockbusters*, S. 159; vgl. hierzu Marc DiPaolo, *War, Politics, and Superheroes: Ethics and Propaganda in Comics and Film*, Jefferson: McFarland 2011, S. ix; Weiner, *Captain America*; Dittmer, *Captain America*.

nen überblenden. CIVIL WAR liefert in diesem Sinne ein lupenreines Beispiel für die Ambivalenz des von Brinker definierten *cinematic populism*, das unmittelbar auf den gleichnamigen Comic zurückgeht.

In dem im Jahr 2007 im Umfeld des *Civil War*-Events veröffentlichten Heft *Amazing Spider-Man #537* hält Rogers eine Motivationsrede:

Doesn't matter what the press says. Doesn't matter what the politicians or the mobs say. Doesn't matter if the whole country decides that something wrong is something right. This nation was founded on one principle above all else: the requirement that we stand up for what we believe, no matter the odds or the consequences. When the mob and the press and the whole world tell you to move, your job is to plant yourself like a tree beside the river of truth, and tell the whole world — »No, you move.«²¹

Die Rede, mit der Rogers seine Anhänger:innen gegen den Superhuman Registration Act (dem Pendant zum Patriot Act bzw. dem Sokovia-Abkommen des Films) einstimmt, resoniert in der sogenannten Zeit des »Postfaktischen«, in der *Fake News* und Verschwörungserzählungen zu schwerwiegenden gesellschaftspolitischen Problemherden geworden sind, insbesondere hinsichtlich der von ihr vertretenden Medienkritik grundsätzlich anders als wenige Jahre nach den Anschlägen des 11. September 2001 und der mithilfe gefälschter Beweise legitimierten Invasion des Irak. Rogers zitiert hier (mit Variationen) die Worte Mark Twains, der damit für die Vorzüge von Republiken gegenüber Monarchien plädiert. Ihrem Kontext entrissen werden Begriffe wie »wrong«, »right«, »believe« und »truth« zu von der Leser:in zu befüllende Leerstellen, die – ebenso wie *Freiheit* und *Sicherheit* – nicht erst in einem postfaktisch strukturierten Diskurs mit widersprüchlichen Bedeutungen besetzt werden können – abhängig davon, was genau z.B. unter dieser *Wahrheit* verstanden wird, für die es sich bedingungslos einzusetzen gilt.

Im Film spricht Rogers diese Worte nicht selbst, sondern hört sie während der Trauerfeier für seine kurz zuvor im Film verstorbene Love Interest Peggy Carter (Hayley Atwell). Deren Nichte Sharon (Emily VanCamp) verliest sie im Rahmen ihrer Rede zu Ehren der verstorbenen Tante, der sie diese Worte zuschreibt. Vor dem Hintergrund, dass Peggy Carter in *THE FIRST AVENGER*, mehr noch jedoch in ihrem TV-Spin-off *AGENT CARTER*, als rigorose Verfechterin sozialer Gerechtigkeit konstruiert ist, »Anti-racist, anti-sexist« wie »Steve the liberal« selbst, erhalten diese Worte gewissermaßen eine politische Erdung. Es sind Worte, die den »New Deal Democrat standing up consistently for liberal values« adressieren, in diesem Kontext jedoch dessen Transformation in einen »Ayn Rand acolyte« besiegeln.

Was Marcotte als Inkonsistenz auffasst, ist vor dem Hintergrund der vorausgegangenen Beschäftigung mit *IRON MAN 2* ebenso gut als ironische Spiegelung zu verstehen, in der Stark und Rogers die ihnen zugeschriebenen ideologischen Positionen miteinander tauschen und durch den jeweils anderen mit sich selbst und ihren Überzeugungen konfrontiert werden. Denn war Tony Stark in *IRON MAN 2* noch als ein nicht allzu

21 J. Michael Straczynski, Ron Garney, »The War at Home: Part 6 of 7«, in: *Amazing Spider-Man #537*, New York: Marvel 2007.

weit entferntes Echo von Howard Roark in *THE FOUNTAINHEAD* und vor diesem Hintergrund auch als Vorläufer einer »Trumpist Ideology« zu verstehen, erkennt Nick Schager ihn in *CIVIL WAR* als repräsentativ für eine »self-critical, dove-ish, nanny-state advocating Left«²² – eine aggressive Umschreibung für die Werte, für die sonst Captain America alias »Steve the liberal« traditionell einsteht.

Diese Sorte politischer Überfrachtung sei, so Brinker, charakteristisch für einen von kommerziellen Imperativen angetriebenen, an kultureller Sichtbarkeit des Genres interessiertem »cinematic populism«, »[w]hich does so by relying on a set of carefully calibrated themes, figures, and stylistic devices that encourage allegorical interpretations and attribute political significance to entries of the genre«.²³ Ganz im Sinne dieses Grundanliegens, politisch ambivalent zu bleiben und sich nicht auf eine eindeutige Tendenz festlegen zu lassen, privilegiert *CIVIL WAR* mit seinem offen gelassenen Ende narrativ keine der beiden Positionen eindeutig.²⁴ Die von den Drehbuchautoren des Film in Interviews stets betonte Unauflösbarkeit dieses Konflikts, in dem sich beide Seiten aus guten Gründen im Recht sehen, ist eins der herausragendsten Beispiele für die von Brinker konstatierten Anlässe für kulturelles Engagement: noch im März 2022, sechs Jahre nach Kinostart des Films, »[t]he debate still rages over which side was right in *Civil War*: Team Cap or Team Iron Man«.²⁵ Zugegebenermaßen sind die vom Film eröffneten Fragen über Freiheit und Sicherheit auch außerhalb des filmischen Diskurses drängend genug, um eine derart ausgiebige Beschäftigung zu rechtfertigen. Andererseits ließe sich einwenden, dass die *Infinity Saga* in diesem Konflikt sehr wohl Stellung bezieht, wenn auch erst verspätet in *INFINITY WAR*, wenn die ehemaligen Befürworter des Sokovia-Abkommens diesem inzwischen kritisch gegenüberstehen und sich dort ab dem Angriff auf New York im ersten Akt kollektiv darüber hinweggesetzt wird.

Ästhetisch privilegiert *CIVIL WAR* jedoch, wie schon *IRON MAN 2* wenige Jahre zuvor, die Position, die mit libertärer Ideologie assoziiert ist, die hier nicht mehr von Stark, sondern von Rogers repräsentiert wird. Der entscheidende Moment, in dem *CIVIL WAR* diesbezüglich seine vermeintliche Neutralität aufgibt, ereignet sich am Ende des Films, wenn Tony Stark, Steve Rogers und der wegen eines Attentats auf die Vereinten Nationen international gesuchte Bucky Barnes alias Winter Soldier in einer verlassenen Hydra-Basis in Sibirien aufeinandertreffen. Statt des vom Film in Aussicht gestellten Kampfs gegen eine kleine Armee mithilfe von Rogers' Blutserum gezüchteter Supersoldaten erwartet sie dort der ehemalige Soldat Helmut Zemo (Daniel Brühl), der während des Einsatzes der Avengers in Sokovia seine Familie verloren hat. Er steckt hinter dem Attentat auf die UN, das er Barnes angehängt hat, um den Flüchtigen aus seinem Versteck in Ungarn zu locken. Sein eigentliches Interesse gilt jedoch einer alten Videoaufzeichnung, auf der die Ermordung der Starks durch Barnes dokumentiert ist. Als Zemo Stark mit dieser Aufnahme konfrontiert, wird der Konflikt über das Sokovia-Abkommen von

22 Nick Schager zit. nach Brinker, *Superhero Blockbusters*, S. 167.

23 Brinker, *Superhero Blockbusters*, S. 156.

24 Ebd., 168–169.

25 Alisha Grauso, *Black Widow Was The Only Civil War Avenger Who Was Right (Not Cap Or Iron Man)*, in: *Screenrant*, 2. März 2022, screenrant.com.

einem Moment auf den anderen bedeutungslos. Bemerkenswert in diesem Zusammenhang sind die letzten Worte von Stark, der zuvor über die Beziehung zu seinem Vater und die Möglichkeit einer Aussöhnung mit diesem definiert wurde, bevor er Barnes physisch angreift: »You killed my Mom«. Hinsichtlich der von Kara M. Kvaran festgestellten Irrelevanz von Müttern in den Filmen des MCU,²⁶ gibt diese Bemerkung einen erstaunlichen freudianischen Impuls, der auf die Zentralität des unterliegenden »Ödipalen Dramas« verweist, dem ich mich im Anschluss widmen werden.

In ihrer deutlich erkennbaren Intention, den Ausgang der physischen Konfrontation zwischen Stark auf der einen und Barnes und Rogers auf der anderen Seite möglichst lange offen zu lassen, inszeniert die sich anschließende Kampfszene die Kontrahenten als weitestgehend ebenbürtig. Während Rogers versucht, Barnes die Flucht vor Stark zu ermöglichen, hat jeder der am Kampf Beteiligten für einen Moment die Oberhand, bevor er kurz darauf wieder unterliegt. In seinem produktionsästhetischen Ansatz zur Analyse von Action- und Martial Arts-Szenen schlägt Daniel Kulle vor, derlei Szenen als »Tanz« zu verstehen, »im Sinne einer strukturierten, nach ästhetischen Regeln funktionierenden, choreografierten Bewegung«.²⁷ Im Film spielen jedoch »[n]icht allein Körper und Objekte [...] zusammen, sondern sie interagieren zugleich auch mit Kamera, CGI, Ton und Schnitt«.²⁸ In diesem Sinne stehen vorfilmischer Raum und mediales Dispositiv in einem Verhältnis, das sich von Szene zu Szene, von Film zu Film neu konstituiert. Der Kampf zwischen Stark, Barnes und Rogers in CIVIL WAR besteht fast ausschließlich aus »hybriden Bildern, die aus der Verschmelzung fotografischer Abbild- und digitaler Simulationsprozesse entstanden sind«,²⁹ ihre Viszeralität bezieht sie jedoch fast ausschließlich aus ihrem Sounddesign und dem Einsatz der durch ihre Steigerungsdynamik die Dramatik der Szene unterstreichenden Musik. Die Ausgeglichenheit, mit der die Kontrahenten »austeilen und einstecken« erinnert an die in starbesetzten Produktionen mitunter installierten »punch counting systems«.³⁰ So berichtete das *Wall Street Journal* von vertraglichen Vereinbarungen in der FAST & FURIOUS-Franchise, mit denen sichergestellt werden solle, dass »none of the good guys [...] ever lose[s] a fight«.³¹ »In Hollywood«, so WSJ, »where sheltering the tender egos of action stars is increasingly a cost of doing business, no leading man is willing to look less macho than any other«.³² Kämpfe seien »choreographed to ensure that none of the leads comes out looking like a loser, said Michael Fottrell, a producer on five of the movies« – Eitelkeit spiele dabei selb-

26 Vgl. Kara M. Kvaran, Super Daddy Issues: Parental Figures, Masculinity, and Superhero Films, in: *The Journal of Popular Culture*, Vol. 50, No. 2, 2017, S. 218–238, hier: S. 219.

27 Daniel Kulle, Zur Ästhetik der filmischen Bewegung. Action als Tanz, in: *Montage AV* 24/2/2015, S. 97–112, hier S. 97.

28 Ebd., S. 102.

29 Ebd., S. 103.

30 Ben Arnold, Vin Diesel devised ›punch counting system‹ to ensure he never lost a fight in ›Fast & Furious‹, in: *Yahoo! Movies*, 2. August 2019, uk.movies.yahoo.com.

31 Ebd.

32 Erich Schwartzel, ›Fast & Furious‹ Stars' Complicated Demand – I Never Want to Lose a Fight, in: *The Wall Street Journal*, 1. August 2019, www.wsj.com.

stverständlich eine Rolle.³³ In CIVIL WAR scheinen weniger die Egos von Robert Downey Jr., Chris Evans und Sebastian Stan auf dem Spiel zu stehen als die Integrität der von ihnen dargestellten Charaktere, die hier in direkter Abhängigkeit zu den von ihnen repräsentierten politischen Lagern steht. Obwohl der Film *narrativ* keins der beiden Lager bevorzugt, privilegiert er jedoch über die ersten zwei Drittel der Auseinandersetzung hinweg Starks Perspektive durch die bekannten Inserts – die Nahaufnahmen seines Gesichts hinter der Maske sowie sein *Point-of-view* mit den augmentierten Anzeigen seiner Armaturen im HUD. Leuchten die Anzeigen des HUD erst im gewöhnten Blau, signalisiert das zunehmende rote Flackern bis zum vollständigen Farbwechsel die allmähliche Zerstörung der Rüstung. Als Rogers den Helm der Rüstung zerstört, gibt der Film Starks *Point-of-view* auf und privilegiert von da an den Blick *auf* Stark. Kipppunkt ist die Wiederaufführung eines der ikonischsten Panels des *Civil War*-Comics: Rogers blockt mit seinem Schild den von Stark abgefeuerten Energiestrahl, *die unwiderstehliche Kraft trifft auf das unbewegliche Objekt* (Abb. 26).

Abb. 26: Ästhetisierungen der Konflikte politischer Ideologien



Quelle: Still aus CAPTAIN AMERICA: CIVIL WAR (THE FIRST AVENGER: CIVIL WAR, 2016). Blu-ray, Walt Disney Studios Home Entertainment, 2016.

Löst man den Film von dem zugrundeliegenden Comic und bezieht ihn auf die vorangegangenen Filme der *Infinity Saga*, wird die Parallele zu IRON MAN 2 mehr als deutlich. Dort wie hier lassen sich die Schlüsselbilder als Ästhetisierungen der Konflikte politischer Ideologien verstehen, die sich nicht unähnlich sind: ging es dort um die Aushandlung der Hierarchie zwischen unternehmerischem Individuum (libertär) und regulierender Regierung (liberal), geht es hier um die Konfrontation der liberalen und libertären Verständnisse von Freiheit und Sicherheit. Anders als in IRON MAN 2 wird das Bild jedoch nicht aufgelöst, stattdessen wechselt der Film den Handlungsort, um der Parallelhandlung außerhalb der Basis zu folgen. Erst das letzte Eingreifen des bereits schwer

33 Ebd. WSJ berichtet in diesem Zusammenhang, dass Diesel seine Schwester Samantha in sein Team befördert hat, die während der Dreharbeiten zu Kampfszenen Schläge zählt und teilweise in die Abläufe eingreift. Der Markenschutz des Schauspielers scheint hier also eine erhöhte Priorität eingeräumt zu bekommen.

verwundeten Barnes kann den Kampf zugunsten von Rogers entscheiden. Als der besiegte Stark ihm hinterherrschaft, dass er den von seinem Vater gefertigten Schild nicht verdient habe, lässt Rogers diesen fallen und gibt damit auch die Identität des nationalistischen Superhelden auf. Die Szene endet auf der Totalen des besiegten Tony Stark, die Kamera entfernt sich von ihm und nimmt damit die Perspektive des Siegers ein. Auch wenn Rogers am Ende des Films in einer Nachricht an Stark Fehler eingesteht und sich bei ihm entschuldigt, ist es Stark, den die Szene in Sibirien buchstäblich am Boden zurücklässt, während Rogers sie aufrecht, ungebrochen, mit seinem verletzten Freund im Arm, verlässt.

In der letzten Einstellung des Films tritt Rogers aus dem Schatten ins Licht, um seine als Kriegsverbrecher in einem Hochsicherheitsgefängnis inhaftierten Alliierten zu befreien, während die Musik in Antizipation der Abspannsequenz anschwillt. War es in *IRON MAN 2* zu guter Letzt der Staat, der sich den Interessen des unternehmerischen Individuums zu beugen hat, kommt die Sicherheit der Allgemeinheit in *CIVIL WAR* nicht an der individuellen Freiheit vorbei. Während Stark zwar seinen Fehler bezüglich des Sokovia-Abkommens erkennt – in seiner letzten Szene schiebt er einen Anruf der Vereinten Nationen in die Warteschleife – steht Rogers, nicht umsonst der Titelheld des Films, am Ende auch als Zivillist immer noch dafür, *das Richtige zu tun*, und wird von der heroisierenden Ästhetik dahingehend affirmiert. Die Eigenschaft, *stets ›das Richtige‹ zu tun*, kann als unhintergehbare Kernkonstituente des fluiden Signifikanten Captain America verstanden werden,³⁴ doch welche konkreten politischen Inhalte damit verbunden sind, ist wandlungsfähig. Zelebriert die Ästhetik von *THE FIRST AVENGER* den liberalen New Deal Demokraten Steve Rogers, dann ist es in *CIVIL WAR* Steve *the libertarian*, der die ideologische Position mit dem vom radikalen Individualisten zum selbstkritischen, ›liberal gewandelten Tony Stark getauscht hat.

Citizen Stark Revisited

Nachdem Steve Rogers in einer Actionszene im Stil der *JAMES BOND*-Prä-Sequenzen als Anführer der inzwischen als gut eingespieltes Team gezeigten (bzw. von einer äußerst dynamischen Inszenierung als ein solches konstruierten), nächsten Generation Avengers in den Film eingeführt wird,³⁵ ist Tony Starks Exposition im direkten Anschluss deutlich persönlicher. Wie die Ermordung der Starks im Prolog des Films erscheint auch

34 Tony Bennett und Janet Woollacott prägen den Begriff »mobile signifier« zur Beschreibung der Adaptionfähigkeit des James Bond-Franchises angesichts sich kontinuierlich wandelnder Normen, Werte, Ideologien und Praktiken. Da Captain America stets in unterschiedlichen Medien existiert, in denen die Figur zeitgleich unterschiedliche politische Ansichten repräsentieren kann, scheint mir in Anlehnung daran der Begriff des fluiden Signifikanten besser geeignet; vgl. Tony Bennett, Janet Woollacott, *Bond and Beyond: The Political Career of a Popular Hero*, London: Routledge 1987.

35 Die Szene zu Beginn, die die beiden Regisseure des Films im Audiokommentar der Blu-ray selbst auf die *JAMES BOND* 007-Franchise beziehen, zeigt den Einsatz der Avengers in Lagos, der zahlreiche zivile Opfer fordert und zum Anlass für die Unterzeichnung des Sokovia-Abkommens genommen wird.

diese als Rückblende, stellt sich dann jedoch als eine elaborierte Computersimulation heraus, die, wie zuvor der Apogee-Film, vor einem gedoppelten Publikum zur Aufführung gebracht wird. Zu sehen ist eine Abschiedsszene zwischen dem jungen bzw. digital verjüngten Tony Stark und seinen Eltern Howard und Maria im Dezember 1991, kurz vor deren Tod. Die zu beobachtende Abschiedsszene ist nicht das Resultat einer medialen Speicherung, sie wird von Tony Stark im Rahmen einer öffentlichen Demonstration der neusten Stark Industries-Medientechnologie am Massachusetts Institute of Technology ›live‹ aufgeführt. »Binary Augmented Retro-Framing«, abgekürzt ›BARF‹,³⁶ wird von Stark als ein mediales Verfahren beschrieben, um individuelle Erinnerungen in eine audiovisuelle, dreidimensionale, interaktive und begehbare Raumprojektion zu überführen, die als eine technisch ausgereifte Synthese aus Holografie und Augmented Reality präsentiert wird. Stark nutzt diese Technologie für ein öffentlich aufgeführtes, von ihm selbst so bezeichnetes ›611 Millionen Dollar teures Therapieexperiment‹, in dem er seine vor einem Vierteljahrhundert durch den gewaltsamen Tod der Eltern zerbrochene Familie medial reproduziert, um sich seiner Trauer zu stellen.

Die Szene beginnt mit einer 135-sekündigen Einstellung, die das Wohnzimmer der Familie Stark zeigt. Tony Starks Mutter Maria (Hope Davis) sitzt am Flügel, singt und spielt den nostalgisch gefärbten Song »Try to remember«, ursprünglich aus dem Musical-Bühnenstück *The Fantasticks* (1960), der 1965 in drei verschiedenen Interpretationen in den Billboard-Charts notiert wurde, bevor der Bürgerrechtsaktivist, Sänger und Schauspieler Harry Belafonte ihn international bekannt machte. Während sich die Kamera langsam zurückbewegt, tritt von hinten Howard Stark (John Slattery) ins Bild und zieht mit den Worten »Who is this homeless person?« die Decke von der Couch, darunter der 21-jährige Tony Stark, der über die Weihnachtstage von seinem Auslandsstudium zurückgekehrt ist. Anstatt die Weihnachtstage mit dem angereisten Sohn zu verbringen, befinden sich die Eltern im Aufbruch zu einer Reise auf die Bahamas. Der Dialog zwischen Vater und Sohn ist durchzogen von emotionaler Kälte und Sarkasmus, Marias Einwände (»He does miss you when you're not here«) konstruieren sie als Regulativ einer dysfunktionalen Familie, in der die Mutter längst nicht mehr effektiv vermitteln kann. Als Maria vom Flügel aufsteht, dazu extradiegetische Musik einsetzt, und sie ihren Sohn darauf hinweist, dass auch er seine Eltern bald vermissen werde, »because this is the last time we're all going to be together«, wird der bis dahin scheinbar eindeutige Status der Szene verunsichert. Marias impliziertes Vorwissen über den herannahenden Tod sät Zweifel daran, ob es sich hierbei um die zuverlässige Darstellung in der Vergangenheit liegender Ereignisse handeln kann. Die extradiegetische Musik verstärkt die Irritation, indem sie ihr *entgegenwirkt*: unterstreicht sie vordergründig die Tragik des Abschieds, dient sie gleichzeitig einer Authentifizierung des Gezeigten als *immer noch im Modus einer konventionellen Filmszene operierend*, behauptet wider besseres Wissen weiterhin den Status als Rückblende, als Abbildung einer vergangenen Aktualität (Abb. 27).

36 Das juvenile Wortspiel (*barf* bedeutet umgangssprachlich so viel wie »Kotze«) wird in SPIDER-MAN: FAR FROM HOME vom Antagonisten des Films, dem für die Entwicklung der Technologie verantwortlichen ehemaligen Stark Industries-Angestellten Quentin Beck (Jake Gyllenhaal), als Herabwürdigung seiner Arbeit kritisiert, ebenso wie Starks Nutzung seiner Arbeit als Therapeutikum. Die empfundene Missachtung motiviert seine kriminelle Karriere.

Abb. 27: Hypermediale Simulation einer amerikanischen Familie



Quelle: Stills aus CAPTAIN AMERICA: CIVIL WAR (THE FIRST AVENGER: CIVIL WAR, 2016). Blu-ray, Walt Disney Studios Home Entertainment, 2016.

Das Reenactment der Familienszene im Hause Stark korrespondiert mit dem zu Beginn von IRON MAN im Caesars Palace in Las Vegas aufgeführten Imagefilm über Tony und Howard Stark. Beide produzieren eine gedoppelte Rezeptionssituation, in der die Blicke eines diegetischen Publikums mit denen der Filmzuschauer:innen synchronisiert wird. In beiden Szenen kann der Patriarch Howard Stark nur noch mithilfe von Medien in das Sichtbare der Gegenwart geholt werden. Während der Apogee-Film mit seiner zur Schau gestellten Verschachtelung verschiedener Medien Distanz zwischen Howard Stark und der Rezipient:in schafft, ihn auf diesem Wege überhöht und *unerreichbar* macht, operiert die ›BARF‹-Szene in einem Modus der Unmittelbarkeit, in dem die Medialität des Gezeigten erst in der Störung erkennbar wird, nämlich dann, wenn die Szene endet, Stark seinen verjüngten Avatar ›anhält‹ und sich dieser, gemeinsam mit dem Interieur, Pixel für Pixel auflöst. Erst durch die Abschaltung, die auf der Bühne eine leere Projektionsfläche hinterlässt (Abb. 28), wird das hypermediale Potential der soeben demonstrierten Technologie erkennbar: die Erzeugung dreidimensionaler Bewegtbilder

im Raum, die – so suggeriert es der Film – von der Materialität einer Theateraufführung nicht zu unterscheiden sind.³⁷

Abb. 28: *Hypermedialität und Immersion*



Quelle: Still aus CAPTAIN AMERICA: CIVIL WAR (THE FIRST AVENGER: CIVIL WAR, 2016). Blu-ray, Walt Disney Studios Home Entertainment, 2016.

Die Stärke der ›BARF‹-Technologie, so der Anschein, liegt in der rückstandslosen Ausblendung ihrer Medialität, da die von ihr produzierten Bilder von den sie reproduzierenden Filmbildern weder zu trennen noch zu unterscheiden sind. Diese Dopplung bildet die Basis für den Immersionseffekt, der dem Publikum des Films (nicht jedoch dem Publikum am MIT, dem *bewusst* ist, dass es einer Technologiemonstration beiwohnt) signalisiert, hier einen unverstellten Blick auf das Privatleben der Starks präsentiert zu bekommen. Somit entwickelt CIVIL WAR eine Art mediales Kontrastprogramm zu der selbstreflexiven Thematisierung der eigenen Medialität des Apogee-Films in IRON MAN. Im Gegensatz zu dem auf die Produktion eines öffentlichen Diskurses über den patriotischen ›Patriarchen der USA‹ zielenden Imagefilm suggeriert die ›slice of life‹-Szene einen direkten Zugriff auf den ›Patriarchen der Familie Stark‹, der hier jedoch nur scheinbar als Privatperson in domestizierter Sphäre inszeniert wird. Denn als Technologie zur Visualisierung subjektiver Erinnerung entsteht Howard Stark auch hier ausschließlich zu den Bedingungen des ihn reproduzierenden Mediums, in dem er als medienvermittelte Repräsentation Tony Starks emotionaler Befindlichkeiten hervorgebracht

37 An dieser Stelle ist zu bemerken, dass CIVIL WAR nachträglich in das stereoskopische Real3D-Format konvertiert wurde, was in dieser Szene eine gewisse Ironie erzeugt. Dadurch, dass die Szene eine Simulation zeigt, ›imitiert‹ Real3D hier die immersive Dreidimensionalität von ›BARF‹, Simulationsbild und Filmbild sind deckungsgleich. Andererseits setzt die Real3D-Projektion das Tragen einer speziellen Brille voraus, die für die ›BARF‹-Technologie nicht mehr notwendig ist. In diesem Sinne formuliert ›BARF‹ nicht nur, wie es von Stark hervorgehoben wird, eine Utopie der Psychotherapie, sondern ebenso eine Utopie des Kinos. An der Umsetzung letzterer wurde zur Zeit des Erscheinens von CIVIL WAR bereits gearbeitet. 2016 haben Netalee Efrat, Piotr Didyk, Anat Levin, Michael Foshey und Wojciech Matusik am MIT einen funktionierenden Prototyp eines ›large scale automultiscopic display‹ mit der Bezeichnung Cinema 3D vorgestellt, der eine 3D-Projektion ohne die für ein stereoskopisches Verfahren notwendige Brille ermöglicht; vgl. Netalee Efrat, Piotr Didyk, Anat Levin, Michael Foshey, Wojciech Matusik, *Cinema 3D: large scale automultiscopic display*, in: ACM Transactions on Graphics 35, 4 (July 2016), S. 1–12.

wird. Wie der Howard Stark, der in *IRON MAN* in Fotografien, Zitaten und Zeitungszeiten evoziert wird, ist auch der hier gezeigte ein Medienereignis ohne Subjektstatus und Handlungsmacht. Anders gesagt entsteht auch dieser Howard Stark in einem diegetischen Remedialisierungsprozess.

Es ließe sich behaupten, dass der Apogee-Film in *IRON MAN* sich diesbezüglich zu den *News on the March* verhält wie die ›BARF‹-Szene zu den Szenen in *CITIZEN KANE*, in denen die von Reporter Thompson aufgenommenen Zeitzeug:innenaussagen den Verstorbenen zurück ins Sichtbare holen. War es in den *News* die spezifische Weise der Medienanordnung im ästhetischen Verbund mit einer spezifischen Montageform, sind es hier die Unmittelbarkeit suggerierende, lang gehaltene Kameraeinstellung, die Staffe- lung in verschiedene Bildebenen und der Einsatz von Tiefenschärfe, die auch in *CITIZEN KANE* die Aussagen der Befragten visualisieren.

Der Einsatz von Tiefenschärfe bzw. Schärfentiefe in langen Einstellungen in *CITIZEN KANE* als ästhetische Gegenstrategie zur Continuitymontage veranlasste André Bazin zu einigen Überlegungen bezüglich dessen, was er als filmischen Realismus diskutiert:

[Schärfentiefe Filmern erzeugt] einen Realismus, der in gewissem Sinne ontologisch ist, indem er Objekt und Dekor ihre Seinsdichte zurückgibt, das Gewicht ihrer Präsenz; ein dramatischer Realismus, der sich weigert, die Schauspieler vom Dekor zu trennen oder den Vordergrund vom Hintergrund; ein psychologischer Realismus, der den Zuschauer auf die realen Bedingungen seiner Wahrnehmung zurückführt, einer Wahrnehmung, die a priori niemals ganz determiniert ist.³⁸

Auch wenn eine Reihe von Bazins Standpunkten inzwischen kritisch betrachtet werden, hilft diese Beobachtung, die ästhetische Funktionsweise der ›BARF‹-Projektion hinsichtlich ihrer Remedialisierung filmischer Strategien, die an solche filmischen Realismuskurse gebunden sind, zu verstehen. Durch die Linse von *CITIZEN KANE*, dessen ›Ödipales Drama‹ sich zwischen Charles Foster Kane und seiner Mutter Mary Kane³⁹ abspielt, wird die Familienszene bei den Starks als ein Echo erkennbar: Zeigt *CITIZEN KANE*, wie die zu Reichtum gekommene Mary Kane den kleinen Charles in die Obhut seines neuen Vormunds Thatcher überschreibt, präsentiert *CIVIL WAR* ein vergleichbares Szenario unter leicht veränderten Vorzeichen – aus der lieblosen reichen Mutter wird ein liebloser reicher Vater, der seinen Sohn längst auf ein Internat abgeschoben hat. Auch wenn in *CIVIL WAR* die Kamera geringfügig beweglicher ist, der Einsatz von Tiefenschärfe nicht konsequent durchgehalten wird und die Figuren sich zwischen den drei Bildebenen (vorne/Mitte/hinten) bewegen, ist die ästhetische Tendenz erhalten geblieben, *Unmittelbarkeit* im Sinne eines von Bazin beschworenen Realismus zu suggerieren.⁴⁰

38 André Bazin, Orson Welles (1980) zit. nach David Bordwell, Bazins Lektionen: Sechs Pfade zu einer Poetik, Übers. v. Christine N. Brinckmann, in: *Montage AV* 18/1/2009, S. 109–128, hier: S. 123.

39 Die Namensähnlichkeit zwischen Mary Kane und Maria Stark soll hier nur bemerkt, jedoch nicht weiter kommentiert werden.

40 Dass die Kamera ab ca. der Hälfte der Einstellung beginnt, einzelne Bildebenen scharf (bzw. andere unscharf) zu stellen, ist insbesondere vor dem Hintergrund der Konvertierung des Films in das Real3D-Format als Strategie der Aufmerksamkeitslenkung zu verstehen. In diesem Sinne verwirft *CIVIL WAR* hier das Paradigma der Gleichrangigkeit der Ereignisse auf verschiedenen Bildebenen

Das Spektakel der digitalen Verjüngung

Das diegetische Spektakel der dreidimensionalen Raumprojektion trifft auf das Spektakel der digitalen Verjüngung Robert Downey Jr., der als 49-Jähriger den 21 Jahre alten Tony Stark spielt. Möglich wird dies mit einer Reihe digitaler Filmtricktechnologien wie »digital cosmetics« to smooth out wrinkles and remove blemishes with patches, blurs, glows, and digital paint, as well as tracking markers, scans, CGI (computer-generated imagery) models, performance capture technology, and reference material from past performances that is combined with the new footage«,⁴¹ die unter der Bezeichnung *digital de-aging* zusammengefasst werden. Vor diesem Hintergrund ist nicht nur der diegetische technologische Produktionsaufwand des 610 Millionen Dollar teuren Therapieexperiments ausgesprochen hoch, auch der tatsächliche Produktionsaufwand der Filmszene steht dem in kaum etwas nach. Das Wissen um die Fähigkeit digitaler Bilder »[to] be fabricated, manipulated, modified, and edited to create photorealistic scenes that have never actually been filmed«⁴² und der davon ausgehend unterstellte Mangel an »photography's indexical connection to the physical world«⁴³ widerspricht einigem von dem, was für Bazin (der von ebendieser fotografischen Indexikalität ausgeht) den anhand von *CITIZEN KANE* erklärten filmischen Realismus ausmacht. Es unterstreicht jedoch auch die Bedeutung von *Mise-en-Scène* und Filmstil für das, was unter einem solchen filmischen Realismus zu verstehen sein mag. In diesem Beispiel sind diese beiden Aspekte der Filmgestaltung in ihrem Zusammenspiel so potent, dass sie die in der Doppelbödigkeit der Medienarrangements vor und hinter der Kamera den Verlust fotografischer Indexikalität in den Hintergrund treten lassen: zu sehen ist eine vor Kulisse gefilmte Spielfilmszene mit Schauspieler:innen, die nachträglich digital manipuliert wurde, um als Filmszene die Liveaufführung einer in den Raum projizierten Computersimulation vor einem diegetisch anwesenden Publikum zu simulieren – das sich wiederum in einer Rezeptionssituation befindet, die am ehesten mit der im Theater vergleichbar ist. Angesichts dieser In-Reihe-Schaltung verschiedener, sich wechselseitig zitierend (bzw. *simulierend*) aufführender Medien wird bewusst, dass der kontinuierliche Kamerablick und die *Mise-en-Scène* (hier besonders das *shot blocking* auf drei Ebenen) in der oben beschriebenen Weise dafür verantwortlich sind, »the look of photography, along with its indexicality«⁴⁴ zu evozieren.

Digitales De-Aging, schreibt Kathleen Loock, »draws attention to the passing of time, while simultaneously erasing its effects; it calls up memories of the familiar stars' younger selves that never quite match the digitally rendered images«. ⁴⁵ Insbesondere letzteres beschreibt die beschriebene Szene sehr treffend, denn wir sehen nicht alleine den verjüngten Robert Downey Jr., wir blicken durch ihn auf den Beginn seiner Karriere

zugunsten einer konventionelleren Blicksteuerung, behält aber die Ebenenstruktur bei und überführt diese in eine mobilere Bildkomposition.

41 Loock, *Digital de-aging in contemporary Hollywood cinema*, S. 215.

42 Ebd., S. 217.

43 Ebd.

44 Ebd.

45 Ebd., S. 222.

als gefragter Jungstar des sogenannten *Brat Pack*. Es ist vor allem der digital aufgetragene *guyliner* (Kajal-Lidstrich), der den jungen Tony Stark als der US-amerikanischen New Wave/Punk-Jugendsubkultur zugehörig markiert, in der sich auch zahlreiche von Downeys Rollen der mittleren 1980er Jahre bewegt haben. Der junge Tony Stark erscheint vor dem Hintergrund von Robert Downeys Rollengeschichte als ein Wiedergänger des Punk-Schlagzeugers Jimmy Parker aus *TUFF TURF* (1985, Fritz Kiersch), fast noch deutlicher jedoch als ein Echo des ebenfalls von seinem reichen Vater entfremdeten Drogenabhängigen Julian in *LESS THAN ZERO* (1987, Marek Kaniévka), dessen Abwärtsspirale der 1965 geborene Schauspieler in späteren Interviews als Vorwegnahme seiner eigenen Drogenkarriere interpretierte, die zu dem vorläufigen Ende seiner Filmkarriere führte.⁴⁶ So betrachtet lässt sich die Familienszene als Remedialisierung der dysfunktionalen Familienverhältnisse lesen, die der Schauspieler Downey Jr. im Alter von 21 Jahren in *LESS THAN ZERO* zur Aufführung gebracht hat, oder in etwas komödiantischerer Form in dem *SATURDAY NIGHT LIVE*-Sketch »Hildy's Christmas Presents«,⁴⁷ und nutzt diese narrative Abkürzung, um in weniger als einer Minute die komplexe Dynamik einer weiteren dysfunktionalen amerikanischen Familie zu verdeutlichen.

Das Ödipale Drama des Tony Stark

Die Gegenüberstellung des dysfunktionalen Familienlebens der Starks mit der ähnlich prekären Beziehung zwischen Charles Foster Kane und seiner Mutter Mary Kane schärft jedoch auch den Blick für das sich in beiden Filmen auf sehr unterschiedliche Weise artikulierende »Ödipale Drama«. Ist *CITIZEN KANE*, so eine mögliche Lesart des Films, die Geschichte eines Mannes, der Macht und Reichtum herbeizwingen kann, aber nicht die Liebe seiner Mutter,⁴⁸ ist es für Tony Stark in *CIVIL WAR* der verstorbene Vater, mit dem eine Aussöhnung unmöglich scheint. Im Zusammenhang mit der im Vordergrund stehenden Frage einer ästhetischen Artikulation von Männlichkeitsdiskursen führt der erneute Verweis auf *CITIZEN KANE* jedoch recht unmittelbar zu der Frage, wie der »Patriarch Howard Stark« im Spannungsfeld zweier sehr gegensätzlicher medialer Programme hervorgebracht wird.

46 In der Verfilmung des gleichnamigen Romans von Bret Easton Ellis spielt Downey Jr. den drogenabhängigen Julian, Sohn eines erfolgreichen Filmproduzenten, der ihn aufgrund wiederholter Diebstähle aus dem Haus wirft. In späteren Interviews bezeichnete Downey Jr. die Rolle des Julian als »ghost of Christmas future«. Zit. nach Jon Wilde, More Than Skin Deep, in: *The Guardian*, 7. November 2003, theguardian.com.

47 In *SATURDAY NIGHT LIVE* #201 (Season 11), 21. Dezember 1985, NBC. Downey Jr. gehörte während der elften Staffel zum festen Ensemble der in den USA seit 1975 ununterbrochen ausgestrahlten Comedy Show.

48 Die Lesarten des Films sind so zahlreich wie die unterschiedlichen Perspektiven der Disziplinen, die ihn betrachten. Der Filmemacher Martin Scorsese fasste den Film einst in einer TV-Talkshow mit den knappen, dennoch nicht unzutreffenden Worten »Ein reicher Mann vermisst seinen Schlitten« zusammen. Zit. n. Vinzenz Hediger, Vor dem Gericht der Fakten, in: Jahraus/Prokić, *Citizen Kane*, S. 26.

Der Howard Stark, der in der ›BARF‹-Projektion auf Basis der Erinnerungen seines Sohnes Tony entsteht, ist im wortwörtlichen Sinne als Wiederaufführung patriarchaler Figuren des US-Kinos der 1950er Jahre zu verstehen, als »the distant parent observed from the child's point of view«. ⁴⁹ »As a result of this detachment, he is more likely to retain his symbolic power, a power that the films regularly reconfigure as extraordinary jobs or social roles. The tycoon, the self-made man, the pillar of the community«, ⁵⁰ der Gründer von Stark Industries. Stella Bruzzis Charakterisierung der autoritären, traditionalistischen Vaterfiguren des Hollywoodkinos der 1950er beschreibt mehr als einmal den Howard Stark des MCU nur allzu präzise. Die 1950er Jahre, so stellt sie in *Bringing up Daddy* fest, sehen eine Rückkehr zu traditionalistisch konnotierten Männlichkeitsentwürfen, die sich in »images of the strong, autocratic, even despotic father« ⁵¹ in Gestalt des *Patriarchen* zeigen. Die mit dieser Figuration verknüpften Vater-Sohn-Narrative seien zu dieser Zeit regelmäßig von Freuds Interpretation der Ödipus-Sage informiert. ⁵² Was dieser Interpretation folgend

is deemed to occur in much younger children, surfaces in the movies as a key concern of the period of transition from adolescence to adulthood, as children (usually sons) set about detaching themselves from their fathers and families. This detachment is commonly tied to a struggle – an Oedipal struggle with a father figure the sons equivocally wish both to reject and to emulate. ⁵³

Der von Bruzzi beschriebene »Oedipal struggle« ⁵⁴ des Sohnes, der seinen Vater gleichzeitig ablehnt und ihm nacheifert, konnte in *IRON MAN 2* nur vorläufig aufgelöst werden. Mit *CIVIL WAR* rückt er nun erneut ins narrative Zentrum der *Infinity Saga*. Mit dieser narrativen Zentralisierung eines ›Ödipalen Szenarios‹ wird *CIVIL WAR* durch die Linse des Hollywood-Melodramas der 1950er lesbar. Die unterschiedlichen medialen Modi, in denen zuerst *IRON MAN*, *IRON MAN 2* und nun *CIVIL WAR* jeweils ihren eigenen Howard Stark produzieren, organisieren diese entlang eines ideologischen Koordinatensystems filmischer Vaterschaftsdiskurse des Nachkriegsjahrzehnts. ›Ödipale Szenarios‹ wie das in *CIVIL WAR* entworfene identifiziert Stella Bruzzi als verbindendes Element ansonsten eher unterschiedlicher Filme wie *EAST OF EDEN* (1955, Elia Kazan) und *REBEL WITHOUT A CAUSE* (1955, Nicholas Ray). »*East of Eden* and *Rebel Without a Cause* (both

49 Bruzzi, *Bringing Up Daddy*, S. 38.

50 Ebd.

51 Ebd., S. 39.

52 Die Grundlagen des ›Ödipuskomplex‹, einem der bekanntesten von Freuds psychoanalytischem Erklärungsmodell für frühkindliche Sexualentwicklung, »hardly need to be rehearsed, except to say that the primary impulse is this: that the infant's exclusive relationship with and attraction to its mother is intruded upon by the father once the child perceives the father as a rival for her love; such an intrusion complicates the infant's attraction to the mother and instructs the child in the ways of the world beyond the dyadic bliss of maternal affiliation, bringing with it both resentment and hatred of the father as well as a desire for him (in girls) and a desire to be him (in boys)«; Bruzzi, *Bringing Up Daddy*, S. 51. Zum ›Ödipuskomplex‹ in der Psychoanalyse vgl. Sigmund Freud, *Das Ich und das Es* (1923), in: Studienausgabe, Band V, Frankfurt a.M.: Fischer 1975.

53 Bruzzi, *Bringing Up Daddy*, S. 50.

54 Ebd., S. 51.

starring James Dean as the archetypal Oedipal son)«, so Bruzzi, »succinctly enact the father–son conflicts described by Freud«. Frank Stark (Jim Backus), der Vater des rebellischen James ›Jim‹ Stark (James Dean) in *REBEL WITHOUT A CAUSE*, repräsentiere die nach ihrer Kriegsheimkehr durch Domestizierung entmachteten *Breadwinner Fathers*, die ›Männer in den grauen Flanellanzügen‹, den Mann »[who] returned to his dual role of provider and head of the household, but with his increasingly domestic role came fear, lack and loss«. ⁵⁵ Wie zahlreiche weitere filmische *Breadwinner Fathers* repräsentiert Frank Stark den »real father«, den tatsächlichen Vater der Nachkriegsjahre, der die Gegenüberstellung eines ›symbolischen‹ Vaters notwendig macht, »being the unrealistic ›bigger than life‹ fathers of so many other 1950s' movies: the tycoons, the ranchers, the bullies, the patriarchs«. ⁵⁶ Ein platonisches Ideal eines solchen ›bigger than life‹-Vaters findet sich in dem alleinerziehenden Unternehmer Adam Trask (Raymond Massey) in dem Familiendrama *EAST OF EDEN*, das im selben Jahr wie *REBEL* erschien. Dessen zentraler Konflikt thematisiert das Ringen des stürmischen Caleb (ebenfalls James Dean) um die Anerkennung und Liebe seines Vaters, der wiederum Calebs sittenkonformeren Bruder Aron bevorzugt. ⁵⁷ Obwohl der in *CIVIL WAR* evozierte Howard Stark auf Anhieb über wenig Ähnlichkeit mit Frank Stark, dem »man in the apron [who] has no one to blame but himself«, ⁵⁸ verfügt, deutet die filmische Inszenierung der ›BARF‹-Szene daraufhin, dass sie den in *IRON MAN* überlebensgroß entworfenen ›symbolischen Vater‹ hier als einen ›realen‹ Vater verstanden wissen will. Die in einer Einstellung gefilmte Szene beginnt als halbnahe Einstellung von Maria Stark am Klavier, die das Bildzentrum bildet, während der sich anbahnende Streit zwischen Howard und Tony im Bildhintergrund stattfindet. Wenn der junge Tony in den Vordergrund des Bildes wandert und Maria ihm folgt, verbleibt Howard stets auf der hinteren Bildebene, in zweiter Reihe hinter seiner die domestizierte Sphäre, die Bildgestaltung und solange sie singt und spielt auch die Tönebene dominierenden Frau Maria. Mit seiner Delegierung in den Hintergrund ist *CIVIL WAR* noch weit entfernt von einer wirksamen Dekonstruktion der patriarchalen Autorität Howard Starks. Dennoch kommen in *IRON MAN* und *CIVIL WAR* sehr unterschiedliche Strategien der Inszenierung Howard Starks zum Einsatz, um dem ›symbolischen‹ *bigger-than-life*-Patriarch ein als ›real‹ zu verstehendes Gegenüber entgegenzustellen. Das schließt die zu diesem Zweck mobilisierten Medien und die Modi, in denen sie operieren, ein.

Symbolische Stiefbrüder

Tony Starks konfliktbeladene Beziehung sowohl mit dem realen als auch dem symbolischen Vater Howard ist nicht die einzige Parallele, die ihn als Remedialisierung des von James Dean mehrfach dargestellten »archetypal Oedipal son« erkennbar werden lässt.

55 Beide ebd., S. 40.

56 Ebd., S. 50–51.

57 Die im Titel enthaltene und sich durch den Film ziehende Bibelsymbolik deutet als Lektürehinweis darauf hin, dass Caleb und Aron als eine dünn verschleierte Reinszenierung des alttestamentarischen Brüderpaars Kain und Abel und ihres archetypischen Brüderzwists mit tödlichem Ausgang zu lesen ist.

58 Stella Bruzzi, *Bringing Up Daddy*, S. 54.

Auch die sich mit dem ›Ödipalen Drama‹ in *EAST OF EDEN* überkreuzende brüderliche Rivalität zwischen dem stürmischen Caleb und dem konformistischen Aron hinterlässt ihr Echo in *CIVIL WAR*, ebenfalls zentriert um ein enthülltes Geheimnis, jedoch unter veränderten Vorzeichen. In *EAST OF EDEN* ist es der vom Vater ungeliebte Caleb, der den bevorzugten Bruder damit konfrontiert, dass die gemeinsame Mutter keineswegs, wie vom Vater behauptet, tot ist, sondern als erfolgreiche Geschäftsfrau ein Bordell in der Nachbarstadt betreibt. Von dieser Wahrheit zutiefst erschüttert schließt Aron sich der Armee an, sein autoaggressives Verhalten während seiner letzten Begegnung mit Adam und Caleb am Bahnhof telegrafiert den dahinterstehenden Todeswunsch. Der Vater erleidet einen Schlaganfall, die plötzliche Pflegebedürftigkeit eröffnet jedoch die Aussicht auf eine Versöhnung zwischen Adam und Caleb. In *CIVIL WAR* treten der stürmische Tony Stark und der zum Konformismus neigende Steve Rogers, der vernachlässigte reale und der idealisierte symbolische Sohn von Howard Stark, an die Stellen von Caleb und Aron. Der seit *THE AVENGERS* als ein Faktor in der Rivalität zwischen Tony Stark und Steve Rogers zirkulierende symbolische Brüderzwist wird damit in den Rang eines zentralen Handlungsmotivators erhoben.

Tony Starks latente Verachtung für Steve Rogers wird mehr als einmal thematisiert und äußert sich in performativen Gesten⁵⁹ ebenso wie in zahlreichen Dialogen zwischen beiden Figuren.⁶⁰ Die Wurzel dieser Rivalität ist in der diegetischen Vergangenheit des MCU zu finden, in der Howard Stark als junger Mann (hier gespielt von Dominic Cooper) zu sehen ist. In dem 1942 spielenden *CAPTAIN AMERICA: THE FIRST AVENGERS* taucht dieser erstmalig auf und ist in einem der entscheidenden Momente zu sehen, die ihn als ›Ingenieur der modernen USA‹ im MCU kennzeichnen: der technologischen Transformation des ausgemusterten Asthmatikers Steve Rogers in den übermenschlich starken und widerstandsfähigen Supersoldaten Captain America. Wurde Howard Stark in seinem Nachruf im Apogee-Film in *IRON MAN* beispielsweise durch seine Beteiligung am Manhattan Project und dem Bau der Atombombe als Schnittstelle zur ›realen Welt‹ installiert, ist die Geburtsstunde von Captain America als das definierende Ereignis gerahmt, das die kontrafaktische Geschichtsschreibung des MCU von der empirischen Realität abgrenzt.

THE FIRST AVENGER ästhetisiert die gemeinsame Zeit des jungen Howard Stark und des nicht unwesentlich jüngeren Steve Rogers als romantisiertes ›Kriegsabenteuer‹ bzw. Abenteuerfilm vor dem Hintergrund des Zweiten Weltkriegs nach dem Vorbild von *RAIDERS OF THE LOST ARK* (1981, Steven Spielberg), bei dem Regisseur Joe Johnston als Spezialeffektkoordinator mitwirkte. In dieser Konstellation wird Howard Stark sehr viel deutlicher als Stand-in für Howard Hughes eingesetzt als dies im ersten Teil dieses Buchs für die Leinwandversion seines Sohns Tony festgestellt wurde. Abgesehen von der äußerlichen Ähnlichkeit von Cooper mit der an Hughes angelehnten Gesichtfrisur ist sein

59 Anschaulich demonstriert wird der offenkundige Mangel an Respekt in *IRON MAN 2*, wenn Stark in seiner Werkstatt den bereits teilweise demontierten bzw. ausgeschlachteten Schild von Captain America aus wertvollem Vibranium missbraucht, um eine Rohrverbindung zu erhöhen, so wie man einen Bierdeckel unter ein wackelndes Tischbein stellen würde.

60 So lässt Stark Rogers bspw. in *THE AVENGERS* wissen, wie sehr es ihn verletzt hat, wenn sein Vater nur von seinen Begegnungen mit Captain America gesprochen hat.

Howard Stark ebenfalls ein erfinderischer Ingenieur und sich über Autoritäten hinwegsetzender, waghalsiger Pilot, der in dem TV-Spin-off *AGENT CARTER* ebenfalls sein Glück in der Filmindustrie versucht.⁶¹ Im späteren Verlauf der Serie gesteht Stark unter Hypnose, dass er Captain America für seine größte Schöpfung hält – etwas, was er in dem Home Movie in *IRON MAN 2* im weiter fortgeschrittenen Alter in gleichlautenden Worten über seinen Sohn Tony sagen wird. In dieser doppelten Gleichsetzung der beiden als ›seine Schöpfungen‹ wird der von Stark als Freund bezeichnete Steve Rogers zu seinem symbolischen Sohn, der in einer Rivalitätsbeziehung zu seinem realen Sohn Tony steht.

Abb. 29: Dominic Cooper als junger Howard Stark (links) in einem Re-enactment von Howard Hughes' Aussage vor dem Senatsausschuss am 6. August 1947 (rechts)



Quelle: Still aus *AGENT CARTER*, Staffel 1, Episode 1, »Now is not the end« (2015). Blu-ray, Marvel & ABC Studios/Walt Disney Studios Home Entertainment, 2016 (links); Screenshot aus *HOWARD ROBERT HUGHES IS QUESTIONED DURING THE INVESTIGATION OF 40 MILLION IN WAR*, in: *Critical Past*, YouTube, 2014.

Dass diese nicht, wie in *EAST OF EDEN*, auf Gegenseitigkeit beruht, ist der paradoxen Zeitlichkeit geschuldet, die der Dreiecksbeziehung zwischen Howard, Tony und Steve unterliegt. Die Beziehung zwischen dem jungen Howard Stark und Rogers ist auf einen kurzen Zeitraum in den 1940er Jahren beschränkt, in dem Stark zwar die Hypermaskulinisierung von Rogers manifestiert, sich jedoch beide als Männer im Erwachsenenalter auf relativer Augenhöhe begegnen. Ihre symbolische Vater-Sohn-Beziehung ist in dieser Hinsicht der linearen Zeitlichkeit entzogen, die den zwischen dem älteren Howard und seinem ›realen Sohn‹ Tony liegenden Generationsabstand konstituiert. Gleichfalls symbolisiert der Wechsel des Schauspielers vom jungen (Cooper) zum älteren Stark (Slattery), dass für Rogers (in den 1940ern) und Tony (der in den 1970/80er Jahren aufwächst)

61 Howard Starks Beziehung zur Regierung ist über den Verlauf seiner diegetischen Vita äußerst wechselhaft. Während er grundsätzlich für die militärische Dominanz der USA im und nach dem Zweiten Weltkrieg verantwortlich gemacht wird, zeigt ihn das TV-Spin-off *AGENT CARTER* bevorzugt im Konflikt mit der Regierung. So wird er in der ersten Staffel des Geheimnisverrats bezichtigt und muss seine Reputation wiederherstellen, Staffel Zwei zeigt ihn in einem Newsreel – ein weiterer Rückgriff auf die *News on the March* in *CITIZEN KANE* – in dem er sich vor dem Senat zu rechtfertigen hat. Die nur scheinbare Widersprüchlichkeit festigt das mit Hughes assoziierte Bild des ›robusten Individualisten‹, des ›maverick genius‹, der dennoch eng mit der Regierung zusammenarbeitet.

der Name ›Howard Stark‹ unterschiedliche Personen referenziert, die sich in dem gemeinsamen Namen überlagern. Der *Name des Vaters*, der in der Lacanianischen Psychoanalyse die Summe sozialer Konventionen, Gesetze und Werte einer gegebenen Gesellschaft repräsentiert,⁶² wird in den zwei Artikulationen der Figur Howard Stark zu einer historisch flexiblen Variable. Der Howard Stark, der mit Steve Rogers gemeinsame Kriegsabenteuer erlebt hat, ist und bleibt für Tony ein Unbekannter. Gleichzeitig wird Steve Rogers, der nach Ende des Zweiten Weltkriegs mehr als ein halbes Jahrhundert lang in Eis eingefroren ist und erst im diegetischen Jahr 2012 gefunden wird, niemals den Howard Stark gekannt haben, den Tony Stark seinen Vater nennt. Verkompliziert wird diese zeitliche Konstellation durch den Altersunterschied des symbolischen Brüderpaars, die gleichzeitig gleichaltrig sind und *es nicht sind*. Geboren am *Independence Day*, dem 4. Juli des Jahres 1918, ist Steve Rogers ein Jahr jünger als Howard Stark. Bei seinem ersten Zusammentreffen mit Tony Stark (im Jahr 2012) ist sein Körper 96 Jahre alt, abzüglich der Jahrzehnte im Eis beträgt seine Lebenszeit jedoch keine dreißig Jahre. Tony Stark hingegen, 1970 geboren, ist zu diesem Zeitpunkt in den Vierzigern, so dass beide gleichzeitig des Anderen älterer und jüngerer Bruder sind. Abseits dieser Verunsicherung von linearer Chronologie ist das ›Ödipale Drama‹ zwischen Howard, Steve und Tony jedoch dem in *EAST OF EDEN* sehr ähnlich: *CIVIL WAR* führt die Figurenkonstellation des Films und seinen zentralen Konflikt innerhalb der Parameter des *Marvel Cinematic Universe* wieder auf.

Mit der Spaltung der symbolischen Stiefbrüder Steve und Tony sowie der Auflösung der Avengers schafft *CAPTAIN AMERICA: CIVIL WAR* die narrative Prämisse für die große Niederlage, mit der sich die *World's Mightiest Heroes* am Ende des zwei Jahre später folgenden *AVENGERS: INFINITY WAR* konfrontiert sehen. Die hier entwickelte Perspektive auf die *Infinity Saga* als Wiederaufführung des Hollywood-Familienmelodrams der 1950er und seiner von ›Ödipalen Dilemmata‹ strukturierten Vater-Sohn-Konflikte wiederum bildet die Prämisse, um auch *AVENGERS: INFINITY WAR* als ganz grundsätzlich mit Fragen von Männlichkeit befasst zu verstehen. In dieser Hinsicht kann der erste Teil des *AVENGERS*-Finales als die vielleicht deutlichste kritische Auseinandersetzung mit der normativen Männlichkeit des individualistischen, klassischen Superhelden im MCU betrachtet werden, der am Ende des Films – wenn auch nur vorübergehend – nahezu vollumfänglich delegitimiert wird.

62 Vgl. Stefanopoulou, *Iron Man as Cyborg*, S. 28.

Vom Scheitern toxischer Männlichkeit: AVENGERS: INFINITY WAR (2018)

Mit AVENGERS: INFINITY WAR erreicht die *Infinity Saga* im Mai 2018 ihren narrativen Kulminationspunkt, an dem die in den vorangegangenen Filmen der letzten zehn Jahre entwickelten Handlungsstränge zusammenlaufen und der überwiegende Teil der bis dahin etablierten Marvel-Filmsuperheld:innen aufeinandertreffen.¹ Trotz einer Spiellänge von zweieinhalb Stunden verwendet der Film wenig Zeit auf die Rekapitulation vergangener Ereignisse, die Wiedereinführung wichtiger Charaktere oder das In-Stellung-Bringen des zentralen Konflikts,² so dass Richard Brody in seiner polemischen Kritik in *The New Yorker* anmahnt, INFINITY WAR hinterlasse weniger den Eindruck einer »self-contained and internally structured narrative« als vielmehr den einer »big-screen, two-and-a-half-hour variant on a single episode in a television series«.³ Tatsächlich können INFINITY WAR und der zwölf Monate später folgende AVENGERS: ENDGAME als zweigeteiltes Staffelfinale der *Infinity Saga* betrachtet werden, das unter dem Titel AVENGERS: INFINITY WAR PART 1 & 2 angekündigt wurde und ursprünglich *back-to-back* gedreht werden sollte,⁴ dann jedoch in zwei separaten Produktionen abgewickelt wurde.⁵ Hinsichtlich der narrativen Bezugnahme des zweiteiligen AVENGERS-Finales sowohl aufeinander als auch auf die vorhergegangenen Filme, nämlich sowohl MARVEL'S THE AVENGERS und AVENGERS: AGE OF ULTRON als auch die übrigen filmischen Binnenserien des MCU,⁶ erreicht die Fortsetzungsdichte der *Infinity Saga* sowohl auf interserieller als auch intraserialer Ebene ihren Höhepunkt,⁷ was jedoch auch in einer von Brody polemisierten

1 Vgl. Stephen M. Colbert, Kevin Feige: Infinity War is the ›Culmination‹ of the MCU, in: *Screenrant*, 10. Februar 2017, screenrant.com.

2 Vgl. Brinker, *Superhero Blockbusters*, S. 111.

3 Richard Brody, »Avengers: Infinity War« Reviewed: The Latest Marvel Movie Is a Two-and-a-Half-Hour Ad for All the Previous Marvel Movies, in: *The New Yorker*, 27. April 2018, newyorker.com.

4 Vgl. Vignold, *Das Marvel Cinematic Universe*, S. 38.

5 Vgl. Bennett/Terry, *The Story of Marvel Studios*.

6 Vgl. Vignold, *Das Marvel Cinematic Universe*, S. 51–53.

7 Vgl. ebd., S. 8–10. »Fortsetzungsdichte« bezeichnet nach Weber und Junklewitz den Grad, in dem Serienerzählungen über Handlungselemente verfügen, die sich über mehrere Episoden hinweg fortsetzen. Bei abgeschlossenen Episoden ist die Fortsetzungsdichte gering, bei Doppelfolgen

Einstiegshürde resultiert: »Not only does ›Avengers: Infinity War‹ presume that viewers have seen all the preceding films in the Marvel series but, worse, it presumes that they've thought about them afterward«. ⁸ In dieser so empfundenen Zumutung erklärt er jedoch eine Eigenheit zur Schwäche, die Felix Brinker als ausschlaggebend für die Formierung einer ›vierten Welle‹ des Superheld:innenfilmgenres betrachtet, ⁹ und die Patrick Cavanaugh für eine ganz spezifische Stärke des Marvel-Filmfranchise hält, das über den Zeitraum von zehn Jahren »has effectively altered the way audiences consume media«. ¹⁰ AVENGERS: INFINITY WAR ist somit gleichzeitig der neunzehnte Film einer kontinuierlichen Serienlangnarration, die erste Hälfte eines Zweiteilers und das zweite von drei Segmenten einer internen Trilogie um Väter, Vaterschaft und Patriarchat. So hat INFINITY WAR trotz hoher narrativer Einstiegshürde, der Abweichung von den etablierten »storytelling norms«¹¹ des MCU und eines für einen Sommerblockbuster vergleichbar tristen Ausgangs weltweit mehr als 2,1 Milliarden US-Dollar eingespielt. Damit einher ging eine von Brinker konstatierte erhöhte Diskursproduktion »that, in the weeks after its theatrical premiere, kept *Infinity War* within the spotlight of fan-oriented publications and more traditional news media«. ¹² Hier zeigt sich die Besonderheit des Films (ebenso wie seiner Fortsetzung), der in eine engmaschige serielle Struktur integriert ist, deren Kontext für sein Verständnis wesentlich ist; gleichzeitig aber auch durch den kulturellen Eventcharakter der von der Presse intensiv begleiteten Filmveröffentlichung in den Fokus einer Betrachtung gerät, die den Film als diskretes Ereignis begreift und – wie es üblich ist – auf dieser Basis Diskurse produziert. So erscheinen im Umfeld des Kinostarts von INFINITY WAR zahlreiche Rezensionen und Glossen, die sich direkt oder indirekt mit Fragen nach Männlichkeit auseinandersetzen, die sich jedoch mitunter ihrer Vorläufigkeit nicht bewusst sind. Das soll keineswegs bedeuten, dass die von den Kommentator:innen geschilderten Beobachtungen bezüglich beispielsweise filmischer Diskursivierung toxischer Männlichkeit oder der Bedeutung des Villains des Films, Thanos, für die männliche Hierarchie innerhalb des MCU dadurch anfechtbar würden oder grundsätzlich falsch lägen, das Gegenteil ist der Fall. Für die wenigsten dieser Argumente spielt es jedoch eine Rolle, dass die für INFINITY WAR aufgenommenen Beobachtungen bezüglich der Männlichkeitsdiskurse des Films keinen Endpunkt markieren, sondern vielmehr einen Cliffhanger im Sinne einer Zäsur in einem laufenden Prozess. Dass die am Ende von INFINITY WAR radikal scheiternden Avengers in der ein Jahr später erscheinenden Fortsetzung

oder abgeschlossenen Eventserien entsprechend höher. Intraseriale Kohärenz bezeichnet bezogen auf das MCU die innere Fortsetzungsdichte der einzelnen Binnenserien (also der IRON MAN-Trilogie, der CAPTAIN AMERICA-Filme, der AVENGERS-Filme, etc.). Unter interserieller Kohärenz verstehe ich die über die Binnenserien hinaus gehende Fortsetzungsdichte in Relation zur *Infinity Saga* als Gesamtnarrativ.

8 Keith Friedlander, *Despite the Genocide: Deconstructed Masculinity and Thanos Fandom*, in: *the middle spaces. comics. music. culture*, 2. April 2019, themiddlespaces.com.

9 Vgl. Brinker, *Superhero Blockbusters*, S. 84.

10 Patrick Cavanaugh, *Is the MCU just big screen television?*, in: *Comicbook*, 2. Mai 2018, comicbook.com.

11 Brinker, *Superhero Blockbuster*, S. 111.

12 Ebd.

ENDGAME ihre Niederlage rückgängig machen können, lässt die vielfach problematisierten Männlichkeitsentwürfe des Films rückblickend sehr deutlich nicht als fehlgeleitete Affirmation, sondern als explizite Kritik an den von den Marvel-Filmen kontinuierlich entwickelten Ideen ›idealisierter Männlichkeit‹ fassen, die von den männlichen Superhelden bis dahin aufgeführt wurden. ENDGAME lässt die in INFINITY WAR scheiternden Männlichkeitsentwürfe jedoch nicht nur als für das Scheitern ursächlich erkennbar werden, sondern modifiziert diese in solcher Weise, dass sie letzten Endes doch wieder dominieren können. Es wird hier deutlich, worin die eingangs geschilderten Probleme eines pauschalen Verständnisses von männlichen Superhelden als filmische Verkörperungen hegemonialer Männlichkeit liegen. So lieferte INFINITY WAR Anlass zu zahlreichen Problematisierungen von Männlichkeitsentwürfen, die als ›traditionell‹ oder ›toxisch‹ diskutiert wurden, und deren zuvor angenommener hegemonialer Status nicht mehr legitimierbar scheint. Aus dieser Perspektive ist INFINITY WAR als Kritik nicht nur an konkreten Männlichkeitsentwürfen zu verstehen, sondern stellt viel allgemeiner auch das Konzept ›hegemonialer Männlichkeit‹ zur Disposition, das hier gleichgesetzt wird mit repressiven patriarchalen Strukturen.

Die vorangegangenen achtzehn Filme der *Infinity Saga* haben bereits die sechs Infinity-Steine einzeln in den narrativen Fokus gerückt und Thanos als graue Eminenz und zukünftige Bedrohung in späteren Filmen angekündigt.¹³ INFINITY WAR als dritter AVENGERS-Film lenkt den Blick auf das Gesamtbild und »reveals Thanos's plan to use the power of the stones to erase half of all sentient life in the universe«, das durch Überbevölkerung, Ressourcenknappheit und Armut ›aus der Balance‹ geraten sei.¹⁴ »For the rest of the film, the MCU's heroes mount a last-ditch effort to stop the villain, but eventually fail to do so. *Infinity War's* finale then has the villain murdering half of the story-world's population with a snap of his fingers«;¹⁵ ein Ereignis, das unter der Bezeichnung *The Decimation* in die Historiografie des MCU eingegangen, im populären Diskurs jedoch als *The Snap* geläufig ist. Unter den Verschwundenen, die mit dem Schnippen von Thanos' Fingern zu Asche zerfallen,¹⁶ befinden sich alle nach 2012 dazugekommenen Mitglieder der Avengers außer Scott Lang/Ant-Man (Paul Rudd).

13 Für eine Übersicht über die narrativen Funktionen der Infinity-Steine im MCU, vgl. Vignold, *Das Marvel Cinematic Universe*, S. 98.

14 In dieser Motivation zeigt sich der deutlichste Unterschied zwischen Thanos im MCU und der von Jim Starlin entwickelten Figur in *The Infinity Gauntlet*. In der dem Film sehr unverbindlich zugrunde liegenden Comicgeschichte ist der von Thanos verübte Massenmord kein politisches Projekt, sondern ein pervertiertes Balzritual: mit dem Töten der Hälfte aller Lebewesen versucht er, die von ihm verehrte Lady Death zu umwerben, welche all seine vorangegangenen Avancen – unter anderem die fortgesetzte Folterung seiner ›Tochter‹ Nebula – ignoriert hat.

15 Brinker, *Superhero Blockbusters*, S. 111.

16 Eine nachträglich veröffentlichte Deleted Scene aus AVENGERS: ENDGAME erklärt die narrative Logik hinter der Dezimation. Demnach wird großer Wert darauf gelegt, dass es sich hierbei nicht um Mord bzw. Tötung handele, sondern um »willing people out of existence. Death is final, the snap is not; resurrection is impossible even with the power of the Infinity Stones, but the snap can be undone«; Thomas Bacon, *Avengers: Endgame Deleted Scene Would Confirm »Thanos Is Alive« Theory*, in: *Screenrant*, 16. November 2019, screenrant.com. Eine spätere Szene in HAWKEYE demonstriert, dass Dezimation und Rückkehr nach fünf Jahren in der subjektiven Wahrnehmung der Betroffenen innerhalb weniger Sekunden aufeinander folgen.

Nachdem Marvel Studios in der Vergangenheit häufig ein Problem mit der mangelhaften narrativen Ausgestaltung ihrer Villains attestiert wurde,¹⁷ wurde INFINITY WAR grundsätzlich anders wahrgenommen. Im Umfeld des Filmstarts erschienen zahlreiche Publikationen, die in Thanos den eigentlichen Protagonisten des Films erkannten und die Rechtfertigung für seinen pangalaktischen Massenmord unter der immer wieder gestellten Frage »Was Thanos right?« diskutierten.¹⁸

Der grausame Vater: Thanos

So stellte beispielsweise Filmkritiker Bob Chipman fest, dass INFINITY WAR Thanos zu seinem Protagonisten mache, »which is not the same as the hero, the good guy, or worthy of your empathy«¹⁹ und diesen mit Hintergrundgeschichte, Charakterentwicklung, Zielen und Hindernissen ausstatte. Seine Suche nach den sechs Infinity-Steinen, so ergänzt Keith Friedlander, treibt den Plot an, »as he faces challenge after challenge, overcoming each one through a combination of strength, cunning, determination, and personal sacrifice«.²⁰ Durch die Fokalisierung der Story auf Thanos, so Friedlander weiter, »the filmmakers manage to construct a cohesive narrative and compelling character study, as well as a pointed critique of toxic masculinity«,²¹ worunter die Soziologie ein spezifisches Inventar (auto-)destruktiver, männlich konnotierter Verhaltensweisen versteht. Dort zirkuliert der Begriff (dt.: toxische Männlichkeit bzw. toxische Maskulinität) seit den 1990er Jahren, dringt aber erst Mitte der 2010er Jahre über ein vermehrtes Erscheinen in der Presse und den Sozialen Medien in den gesellschaftlichen Diskurs ein und gewinnt im Zuge der im Umfeld von #MeToo geführten Debatte um Alltagssexismus an Prominenz. Maya Salam, die Anfang 2019 in der *New York Times* die plötzliche Virulenz des Begriffs bemerkt, versteht darunter eine Fortsetzung dessen, was zuvor unter *machismo* geläufig war – die Überidentifikation mit einer »traditional masculinity ideology«, die sich

17 Beispielhaft hierfür vgl. Josh Brown, The Marvel Villain Problem Explained, in: *WhatCulture*, 28. August 2018, whatculture.com.

18 So rückte Alessandra Potenza in die Nähe der Theorien des britischen Ökonomen Thomas Malthus, die George M. Frederickson in der *New York Times* als Paradebeispiel für »scientific racism« und einen der Eckpfeiler des Ökofaschismus aufführt. In *Vice* befragte Harry Cheadle den auf Bevölkerungswachstum spezialisierten Ökonomen Lyman Stone hinsichtlich der Tragfähigkeit von Thanos' Plänen. Ebenso wurde die Frage in sozialen Medien intensiv diskutiert, eine Zusammenfassung unterschiedlicher Positionen lieferte u.a. das Unterhaltungsjournal *Maxim*. Vgl. Alessandra Potenza, Thanos' plan in Avengers: Infinity War has historical precedent, but he applies it wrong, in: *The Verge*, 4. Mai 2018, theverge.com; Harry Cheadle, I Asked an Expert if Thanos Is Right, in: *Vice*, 4. Mai 2018, vice.com; Maxim Staff, »Avengers: Infinity War« Fans Wonder If Thanos Was Right All Along, in: *Maxim*, 4. Mai 2018, maxim.com. Die Frage der Rechtfertigung von Thanos' Handeln ist so virulent geworden, dass sie inzwischen als Phrase Eingang in das MCU (z.B. in Form von »Thanos was right«-Graffitis) gefunden hat und eine diegetische Diskursposition konstituiert., z.B. in *THE FALCON AND THE WINTER SOLDIER*, *HAWKEYE* und *ETERNALS*.

19 Bob Chipman zit. nach Friedlander, *Despite the Genocide*.

20 Friedlander, *Despite the Genocide*.

21 Ebd.

in einer Reihe von (selbst-)schädlichen Überzeugungen und Verhaltensweisen artikuliert und manifestiert: »Suppressing emotions or masking distress«, »Maintaining an appearance of hardness«, sowie »Violence as an indicator of power (think: ›tough-guy behavior‹)«. ²² Sie bezieht sich auf eine im Januar 2019 von der American Psychological Association (APA) veröffentlichte Studie zum Umgang von Jungen und Männern mit »notions of ›traditional masculinity‹«. In dieser definiert die APA »traditional masculinity« als

marked by stoicism, competitiveness, dominance and aggression [which] is, on the whole, harmful [...], characterising it as adherence to a series of gendered attitudes, manifest more frequently in behaviours by men. This, they suggested, was actively damaging to both others (violence, transphobic, misogynistic, homophobic or racist bullying, sexual assault or harassment) and the people themselves who subscribe to such gendered constructs (excessive drinking, physical injuries from fighting, steroids, body dysmorphia, drug-taking, inability to express emotions). ²³

Der Begriff ›toxic masculinity‹ zielt keineswegs auf die vielfach unterstellte Annahme ab, dass Männer grundsätzlich »inherently toxic« seien, ²⁴ sondern bezieht sich auf die Verinnerlichung und Umsetzung spezifischer, von den Implikationen traditioneller Männlichkeit ausgehender »cultural lessons«, ²⁵ die sich in einer Vielzahl (selbst-)schädlicher Verhaltensweisen äußern. In dieser Definition kann ›toxic masculinity‹ also auch als eine von vielen Konstituenten struktureller Misogynie verstanden werden. ²⁶ Diese weitgefasste Definition von ›toxic masculinity‹ als auf ›traditionelle Männlichkeit‹ bezogene Praxis ist hilfreich für das Verständnis des von INFINITY WAR entworfenen Männlichkeitsdiskurses. Es lohnt jedoch, insbesondere im Zusammenhang mit Thanos, einen Blick auf die soziologischen bzw. psychologischen Ursprünge des in den 1990er Jahren aufkommenden Konzepts zu werfen. Einer der Ausgangspunkte ist Tracy Karners Studie über die Beziehungen von Vietnamveteranen zu ihren Vätern, die im Zweiten Weltkrieg, »the good war«, gekämpft haben. ²⁷ In dieser befasst sie sich mit dem sozialen Skript »that presented war and the military spaces of idealized masculinity, and fathers who had themselves served in World War II (the good war) as models of ›heroism‹«. ²⁸ Militärdienst ist in diesem Diskurs als »a natural rite of passage from boyhood to manhood« gerahmt, unterstützt u. a. durch Kriegsfilme aus der Nachkriegszeit, die Krieg als

22 Maya Salam, What is Toxic Masculinity?, in: *The New York Times*, 22. Januar 2019, nytimes.com.

23 Sam de Boise, Editorial: is masculinity toxic?, in: *NORMA*, 14:3, 2019, S. 147–151, hier S. 147.

24 Diese Annahme findet sich bspw. in Judith Sevinç Basads Interview mit Klaus Theweleit in der *NZZ*; vgl. Judith Sevinç Basad, Männerforscher Klaus Theweleit: »Männer tragen eine 12 000 Jahre alte Gewaltgeschichte im Körper, die in unseren Gesellschaften gepflegt und gefördert wird«, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 30. November 2019, nzz.ch.

25 Salam, What is Toxic Masculinity?

26 Manne, *Down Girl*.

27 Tracy Karner, Fathers, Sons, and Vietnam: Masculinity and Betrayal in the Life Narratives of Vietnam Veterans with Post Traumatic Stress Disorder, in: *American Studies Journal* 37, 1996, S. 63–98.

28 Syed Haider, The Shooting in Orlando, Terrorism or Toxic Masculinity (or Both?), in: *Men and Masculinities*, 2016, Vol. 19(5), S. 555–565, hier S. 557.

»crucial ritual transition from male adolescence into manhood«²⁹ narrativieren. Gewalt übernimmt in diesem Übergang eine Schlüsselfunktion: Sie ist einerseits konstitutiv für Männlichkeit, andererseits »the mode by which one asserts one's masculinity«.³⁰ Thanos, der Armeen befehligt und in Rückblenden als Feldherr inszeniert wird, wird erscheint vor diesem Hintergrund als der Archetyp idealisierter Männlichkeit, die aus dem »guten Krieg« heraus geboren wird,³¹ den er zu kämpfen vorgibt. In dieser (Selbst-) Wahrnehmung gibt sich Thanos als das dunkle Spiegelbild von Howard Stark zu erkennen, insofern auch für diesen militärische mit moralischer Überlegenheit gleichbedeutend ist. So wie für die Familie von Rüstungsunternehmern der ständige Bezug auf den Zweiten Weltkrieg als »the good war« die »Stark-Doctrine« rechtfertigt, macht sich auch Thanos dieses Selbstverständnis eines »guten Krieges« zu eigen.

Thanos, der, mit seiner Armee mordend von Planet zu Planet ziehend,³² als unaufhaltsame Naturgewalt beschrieben wird (er selbst bezeichnet sich wiederholt als »inevitable«, als »unvermeidlich«), demonstriert jedoch nicht nur militärische Überlegenheit. Auch individuell ist er den Avengers, einzeln oder als Team, weit überlegen und überwindet deren Widerstände mit einer Mühelosigkeit, die selbst zum ästhetischen Spektakel des Films erhoben wird. Durch diese Überwindung sämtlicher Widerstände, so fährt Friedlander fort, etabliert INFINITY WAR Thanos als ein Modell hegemonialer Männlichkeit:³³

In the world of superhero fantasies, with its focus on competing power levels, Thanos stands at the top of the cosmic hierarchy: stronger than the Hulk, smarter than Iron Man, more determined than Captain America. If the homogenous model presented by the superhero defines one's perception of masculinity, then Thanos sets the ultimate benchmark.³⁴

Das Kräfteverhältnis zwischen Thanos und den Avengers lotet INFINITY WAR schon in der Eröffnungsszene in aller Deutlichkeit aus, die recht unmittelbar an das Ende von THOR: RAGNAROK anschließt und *in medias res* beginnt. Die Filmhandlung setzt ein, nachdem Thanos den Raumtransporter der aus Asgard Geflüchteten angegriffen, Besatzung und Passagiere nahezu vollständig getötet und Donnergott Thor (Chris Hemsworth) bereits

29 Tracy Karner zit. nach Haider, *The Shooting in Orlando*, hier S. 558.

30 Tracy Karner zit. nach ebd.

31 In dieser Hinsicht öffnet Karner hier eine mögliche Anschlussstelle an Klaus Theweleits Feststellungen zum gehärteten Soldatenkörper in *Männerphantasien*; Vgl. Klaus Theweleit, *Männerphantasien 2. Männerkörper. Zur Psychoanalyse des weißen Terrors*, Frankfurt a.M.: Verlag Roter Stern 1978.

32 In einer Rückblende ist zu sehen, wie Thanos' Armee die Hälfte der Bevölkerung eines Planeten in einer Massenexekution ermordet.

33 Friedlander bezieht sich hier auf Richard Howson, der darunter »an idealized notion of masculinity that figures itself as a primary model upon which all other gendered identities are derivatives« versteht: »As the standard of gender identity against which deviance is defined, »hegemonic masculinity provides its own form of justice, which is delivered through the adherence, or at least, the desire to adhere, to certain privileged principles that set the benchmark««. Richard Howson, *Challenging Hegemonic Masculinity*, New York/London: Routledge 2012, zit. nach Friedlander, *Despite the Genocide*.

34 Friedlander, *Despite the Genocide*.

überwältigt hat. Thanos ist in Besitz des ersten Infinity-Steins und presst den zweiten aus Thors Halbbruder Loki (Tom Hiddleston) heraus. Dieser verliert kurz darauf bei einem gescheiterten Überraschungsangriff sein Leben, ebenso wie Hulk in einem ausbrechenden Zweikampf von Thanos mit einer Mischung aus taktischer Finesse und roher Gewalt in kurzer Zeit besiegt wird. Der präzise choreografierte Faustkampf zwischen den zwei überdimensionierten CGI-Körpern, realisiert in langen Einstellungen der virtuellen Kamera und unterstützt von einem präzisen Sounddesign, das die brachiale Gewalt hinter jedem Schlag akzentuiert, wickelt INFINITY WAR innerhalb der ersten Filmminuten ein Spektakel ab, wie es in Superheldenfilmen der ersten bis dritten Welle,³⁵ wie beispielsweise HULK (2003, Ang Lee) oder THE INCREDIBLE HULK (2008, Louis Leterrier), noch den finalen Showdown konstituiert hat. Haben vorhergegangene MCU-Filme den übermenschlich starken, grünen Koloss wiederholt als »a distinctly post-9/11 weapon of mass destruction«³⁶ porträtiert, statuiert INFINITY WAR ein buchstäbliches Exempel an der »godlike figure«,³⁷ die sich ab dieser Niederlage für den restlichen Film in ihrem menschlichen Alter Ego Bruce Banner versteckt. Bestand Banners permanent andauernder Konflikt bis dahin darin, die Kontrolle über das »monster within« zu behalten, kehrt INFINITY WAR dieses Verhältnis in einer ironischen Brechung um: Banners plötzliche, wiederholt demonstrierte Unfähigkeit, in Gefahrensituationen die Transformation in den Hulk in Gang zu setzen, wie er es noch in THE AVENGERS und AVENGERS: AGE OF ULTRON mit zur Schau gestellter Routine getan hat, legt ihre eigene psychoanalytisch perspektivierte Lektüreprüfung nahe, in der das Ausbleiben der Verwandlung – vielleicht mit Theweleit: die Unfähigkeit, sich seinen Körperpanzer anzulegen – als eine wenig subtile Impotenz-Metapher verstanden werden will. In dieser Interpretation, die der Film in einem Dialog zwischen Tony Stark und Banner zu Beginn nahelegt und im Schlussakt wiederholt, ist das Ausbleiben der Transformation gleichbedeutend mit dem Ausbleiben einer Erektion, das wiederum zum materiellen, wenn auch verborgenen, Platzhalter für die scheiternde symbolische Produktion des Phallus wird.³⁸ Der von Banner erlittene Machtverlust wird so von einem sexualisierten Subtext untermauert, in dem Thanos in geradezu doppeldeutiger Weise die Position dominanter Männlichkeit innehat und den Unterlegenen symbolisch kastriert. Dass Thanos den Kampf gegen Hulk offensichtlich genießt und dessen körperliche Unterwerfung zelebriert, unterstreicht die latent sexualisierte Dimension der physischen Gewalt,³⁹ die in dem für

35 Vgl. Brinker, *Superhero Blockbusters*, S. 115–116.

36 McSweeney, *Avengers Assemble!*, S. 85.

37 Terence McSweeney, *The Contemporary Superhero*, New York: Wallflower 2020, S. 12.

38 In diesem Zusammenhang ist zu erwähnen, dass Hulks Penis in THOR: RAGNAROK sichtbar wird, allerdings nur für Thor; die Zuschauer:innen kriegen lediglich dessen Reaktion auf den Anblick gezeigt. Jeffrey A. Brown diskutiert diese Szene ausführlich in Brown, *The Visible and the Invisible*.

39 Der Eindruck einer latenten Sexualisierung entsteht kurz darauf erneut, wenn Loki versucht, Thanos mit einem Dolch zu erstechen, dieser das Eindringen jedoch mithilfe der Infinity-Steine verhindert und den Angreifer erdrosselt. Wird Banner durch die Niederlage gegen Thanos »symbolisch kastriert«, wird Thanos im Gegensatz dazu als impenetrabel gekennzeichnet, dessen mit den Infinity-Steinen bestückter, geschmiedeter Handschuh damit zum phallischen Machtsymbol des MCU gekürt wird.

Kinder und Jugendliche freigegebenen Film nur subtil mitschwingt, aber nicht zu verleugnen ist.⁴⁰ Thanos' auf kurzem Wege konstruierte Position als »ultimate benchmark«, situiert »at the top of the cosmic hierarchy«, konstituiert sich bezogen auf Hulk demnach nicht nur in dessen körperlicher Niederlage, sondern in den sich in Banner manifestierenden Nachwirkungen der symbolischen Kastration: Unfähig, den Phallus zu produzieren (lies: sich in Hulk zu verwandeln), ist Banner auf eine von Tony Starks Rüstungen angewiesen, um die Avengers in der Schlacht gegen Thanos' Truppen im Finale des Films unterstützen zu können.

Obwohl Thanos als »impassive genocidal ideologue« aufgrund seiner vorgeblichen Objektivität als eine sehr unrealistische Repräsentation eines gewalttätigen Despoten zu verstehen ist, von der man laut Noah Berlatsky nichts über »political evil« lernen könne,⁴¹ hält Friedlander dagegen, die Figur demonstriere

a very relevant imperialistic mindset perpetuated by hegemonic masculinity. He is the superior force that descends upon independent worlds to correct their perceived failings through haphazard violence. [...] The infantilizing language with which he describes his victims reflects the polemics used to justify Western interventionism in the Global South. And when confronted with the human cost of his actions, he cites his

40 Es bedarf vor dem Hintergrund der wiederholt bemühten Impotenz- bzw. Kastrationsmetapher wenig Interpretationsarbeit, um den Kampf zwischen Thanos und Hulk als kinderfreundliche Repräsentation mann-männlicher sexueller Gewalt zu lesen. Auch ohne diesen Schritt zu gehen, impliziert Thanos' demonstrativ lustvolle, die eigene Überlegenheit zelebrierende Unterwerfung von Hulk mindestens eine (homosexuell-)sadistische Tendenz. Kleinster gemeinsamer Nenner ist der Aspekt der Machtausübung bzw. machtvollen Unterwerfung, der sexuelle bzw. sexualisierte Gewalt grundsätzlich strukturiert. In homosozialen Institutionen wie beispielsweise dem Militär oder Gefängnis ist diese Komponente homosexueller Gewalt als Machtdemonstration in Hierarchisierungsprozesse fest integriert; vgl. Joanna Burke, *Rape. Sex Violence History*, Berkeley: Counterpoint 2007, S. 140–146, 329–388.

41 Noah Berlatsky (zit. nach Friedlander) argumentiert, Thanos bezeichne seinen Massenmord als »a simple arithmetic« und töte ohne Leidenschaft und Vorurteil. Diese Maskierung von Emotionen und Voreingenommenheiten als historischen Motivatoren von Gewalt machen ihn als Charakter irrelevant: »You can't learn anything about the dynamics of prejudice from Thanos, because he has no prejudice. You can't really learn about evil, or opposing evil, either, because Thanos has nothing to do with how political evil functions on Earth«. An dieser Stelle ließe sich debattieren, ob Thanos' systematischer Massenmord sich als Genozid bezeichnen lässt. Jeff Nekola (zit. nach Potenza) sieht Parallelen zu Völkermorden in Kambodscha oder Rwanda, ebenso wie zur Shoah. Die juristische Definition der Vereinten Nationen versteht unter Genozid »acts committed with intent to destroy, in whole or in part, a national, ethnical, racial or religious group«. Diese Definition macht es möglich, Thanos' Massenmord als Genozid zu fassen, es droht jedoch durch die über den Verlauf des Films mehrfach wiederholte Entpolitisierung seines »intent to destroy«, der sich eben nicht auf eine spezifische stigmatisierte Bevölkerungsgruppe richtet, den Begriff zu entwerten. Besser lässt sich Thanos mit Dyett und Cassidy im Zusammenhang mit einem im Zuge der Klimakrise erstarkenden, rassistisch und patriarchal strukturierten »Overpopulation Discourse« verstehen, in dem sich »white environmentalism« und Ökofaschismus gegenseitig tragen. Noah Berlatsky zit. nach Friedlander, *Despite the Genocide*; Alessandra Potenza, *Thanos' plan; United Nations, Genocide*, in: *United Nations*, o.J., un.org; Jordan Dyett, Cassidy Thomas, *Overpopulation Discourse: Patriarchy, Racism, and the Specter of Ecofascism*, in: *Perspectives on Global Development and Technology*, 18(1-2), 2009, S. 205–224.

superior capacity as the mediator of universal justice, afforded by his de facto superiority.⁴²

In der Überscheidung seiner Eigenschaften als »unstoppable crusader«, »abusive father and mass murderer«, so Friedlander, wird Thanos deutlich als Kritik an toxischer Männlichkeit erkennbar.⁴³ Die von Thanos repräsentierte Maskulinität an der Intersektion von kolonialem Imperialismus und durch phallische Macht erlangter hegemonialer Position ist darüber hinaus in auffälliger Weise als patriarchale Männlichkeit konstruiert. Dass diese destruktiver Natur ist, zeigt sich in INFINITY WAR in unterschiedlicher Gestalt. Offensichtlich dann, wenn er seine Ziehtöchter Gamora (Zoe Saldana) und Nebula (Karen Gillan) foltert, um den Standort des von ihm gesuchten Seelensteins zu erfahren; subtiler, wenn sein Herold Ebony Mew (Tom Vaughan-Lawlor) wiederholt die von Thanos Getöteten zu dessen Kindern erklärt, die durch ihren Tod zur Wiederherstellung der kosmischen Balance beitragen. Die narrative Logik, mit der Thanos die unendliche Macht der Infinity-Steine dazu nutzt, die Hälfte allen diegetischen Lebens auszulöschen, anstatt mithilfe der Steine ausreichend Platz und Ressourcen für alle zu schaffen, wurde vielfach als Plotlücke kritisiert. Anstatt hier eine narrative Fahrlässigkeit oder Ungereimtheit zu unterstellen, scheint es angesichts der schieren Menge der von Thanos repräsentierten destruktiven Eigenschaften und Verhaltensweisen patriarchal konnotierter Männlichkeit schlüssiger, den mordenden Eroberer nicht nur als singulären Patriarchen zu verstehen, sondern als Repräsentation des Patriarchats selbst, und zwar sowohl auf individueller Ebene als auch auf der Ebene der von ihm durchgesetzten systemischen Strukturen, innerhalb derer die Ermordeten zu »seinen Kindern« erklärt werden. Diese verschiedenen von Thanos repräsentierten Facetten imperialer, patriarchaler, toxischer Männlichkeit laufen in der Perspektive des Ökofeminismus, wie u. a. von Dyett und Thomas entwickelt, zusammen. Aus dieser lassen sich der von Thanos reproduzierte »Overpopulation Discourse« als »performances of Western, masculinity, coloniality, patriarchy, and white supremacy«⁴⁴ begreifen, die allesamt im Ökofaschismus wurzeln.

In einer paradoxen Umkehr der von Lee Edelman diagnostizierten Ideologie des reproduktiven Futurismus ist imaginäre »Kind« in dieser Logik immer noch das unhintergehbare Symbol für eine Zukunft, die es um jeden Preis zu schützen gilt⁴⁵ – doch um diese realisieren zu können, muss das reale Kind sterben. Die Gleichsetzung der Figur des Kinds mit der zu sichernden Zukunft erscheint ein weiteres Mal am Ende von INFINITY WAR, wenn Thanos seine Mission erfüllt hat: in einer Cutaway-Szene findet sich Thanos nach dem »Snap« erneut auf dem Planeten Vormir wieder, wo er zuvor Gamora für den Seelenstein geopfert hat, und begegnet dieser in ihrer kindlichen Gestalt, in der sie ihm als die zur Gegenwart gewordene Zukunft erscheint.

Dass es trotz der eindeutigen Positionierung von Thanos als Repräsentation destruktiver bzw. toxischer Maskulinität an der Intersektion von hegemonialer, patriarchaler

42 Friedlander, *Despite the Genocide*.

43 Ebd.

44 Dyett/Thomas, *Overpopulation Discourse*, S. 210.

45 Vgl. Lee Edelman, *The Future is Kid Stuff*, in: ders.: *No Future. Queer Theory and the Death Drive*, Durham: Duke University Press 2004, S. 1–32.

und imperialistischer bzw. kolonialer Männlichkeit so einfach scheint, die Frage nach der moralischen, ethischen oder ökonomischen Grundlage seines vorgeblich vorurteilsfreien und leidenschaftslosen Massenmords zu stellen – *Was Thanos right?* –, liegt für Friedlander zu nicht unwesentlichen Teilen in dessen narrativer, vor allem aber ästhetischer Privilegierung. In diesem Zusammenhang versteht er eine Dynamik als für das Superheld:innenfilmgenre absolut grundlegend, nämlich die Privilegierung von Ästhetik gegenüber »explicit commentary« – eine Dynamik, die sich für Jeffrey Brown in vergleichbarer Weise in Superheld:innenparodien am Werk zeigt: »any explicit critique of the genre tends to be lost in the filmmaker's commitment to style and conventions«. ⁴⁶ Zwischen der beim Publikum vorausgesetzten intimen Genrekenntnis, die für das Gelingen der Parodie nötig sei, »and the parodists' need to stick to plot conventions in telling the story, the parodies often simply reproduce the dominant message in an exaggerated form with some momentary ridicule along the way«. ⁴⁷ Als Beispiel dafür, wie Ästhetik Empathie mit Thanos erzeugt, betrachtet Friedlander die Szene, in der dieser auf dem Planeten Vormir seine entführte Adoptivtochter Gamora opfert, um in den Besitz des Seelensteins zu gelangen:

When they are informed that one can only obtain the stone by sacrificing the soul of a loved one, Gamora laughs at her father, claiming that he has failed in his quest because he loves no one. When an openly weeping Thanos turns to cast his daughter into the waiting chasm, she protests, »This is not love!« It is a complex scene. In effect, the filmmakers' decision to kill Gamora, an already underdeveloped female character in a largely male franchise, in order to make the villainous patriarch more interesting is playing into a crass, misogynistic trope. At the same time, the self-aware, critical layer of the film's subtext confirms Gamora's position: kidnapping a child, murdering her mother, forcibly training her to be an assassin, putting her through psychic and physical torture, only to murder her to further your own goals, is not love. The audience knows that Thanos is an abusive father who, despite any genuine affection, treats his daughter as a pawn. And yet, the filmic elements of the scene insist that Thanos's love for her is real: the dramatic swelling of the music, the Red Skull's validation that his tears are real, and the fact that the sacrifice is accepted and he earns the Soul Stone. The scene creates a dissonance between narrative and aesthetic, challenging the viewer to reconcile the conflicting messages. ⁴⁸

Die ästhetische und narrative Validierung des grausamen Patriarchen, dessen eigennützige Idee von Liebe oberflächlich kritisiert, aber wiederholt gerechtfertigt wird, ist durchaus im stilistischen Register dessen zu erfassen, was Stella Bruzzi als maskuline Ästhetik versteht. Die Eigenheit, dass es sich bei der Leinwanddarstellung von Thanos um ein aufwändiges Zusammenspiel von Motion Capturing und animierten computer-generierten Bildern handelt, verdeutlicht den Grad der Konstruiertheit von Thanos als

46 Friedlander, *Despite the Genocide*.

47 Brown, *Superhero Film Parody*, S. 139, zit. nach Friedlander, *Despite the Genocide*. Brown erweitert dieses Argument später auf pornografische Superheld:innenparodien; vgl. Brown, *The Visible and the Invisible*.

48 Friedlander, *Despite the Genocide*.

männlicher Repräsentation. Anders gesagt wird hier besonders deutlich, dass der medial erzeugte und nachträglich mit der Stimme von Schauspieler Josh Brolin versehene Körper des Patriarchen Thanos nicht mehr von der Ästhetik zu trennen ist, die ihn hervorbringt. In den Gesichtszügen, der Mimik, der Körpersprache und der Sprache/Stimme von Thanos ist Brolin zwar deutlich erkennbar eingeschrieben, nichtsdestoweniger ist sein Schauspiel in den performativen Prozessen der filmischen Erzeugung der von ihm dargestellten Figur nur noch Rohmasse, die in der Komposition und Animation von digital erzeugten Bildern beliebig aneinandergereiht, rekontextualisiert, modifiziert und in nahezu jeglicher anderen Art und Weise dem Willen der Filmemacher:innen unterworfen werden kann. In Thanos verschwimmt gewissermaßen die von Bruzzi gestellte Frage der ästhetischen Erzeugung von filmischer Männlichkeit als abstrakter, aber auch körperlich erfahrbare Idee mit der von ihr zurückgestellten Betrachtung filmischer Repräsentation des männlichen Körpers,⁴⁹ der hier im Prozess seiner ästhetischen Erzeugung aufgeht.

Thanos' Sieg in *INFINITY WAR* ist ein Sieg für das Patriarchat, das von ihm an der Intersektion von hegemonialer Männlichkeit und toxischer Maskulinität als die universelle Bedrohung nicht nur einer, sondern aller Gesellschaften repräsentiert wird. Selbstverständlich kann dieser Sieg nur ein vorläufiger sein und wird in *ENDGAME* erwartungsgemäß wieder ungeschehen gemacht. Wenn *INFINITY WAR* jedoch vor dem hier geschilderten Hintergrund als kritische Auseinandersetzung mit Männlichkeit(en) zu verstehen ist, lässt sich der Konflikt zwischen Thanos und den Avengers, allen voran Tony Stark, aber auch der Avengers untereinander, als eine Serie hierarchischer Aushandlungsprozesse von Männlichkeit(en) begreifen. In diesem Sinne stellt sich die Frage, welcher sich in Tony Stark artikulierende Männlichkeitsentwurf an Thanos scheitert, und wie dieser in *ENDGAME* modifiziert werden muss, um die erlittene Niederlage rückgängig machen zu können.

Tony Stark in der ›Man Box‹

Wenn Thanos als Protagonist den Plot von *INFINITY WAR* vorantreibt, ist Tony Stark als scheiternder Held des Films sein primärer Antagonist, der dessen Ankunft seit der Schlacht von New York bereits in *MARVEL'S THE AVENGERS* antizipiert und dessen Plan um jeden Preis vereiteln will.⁵⁰ Friedlander erkennt in Thanos eine »dark reflection of what Tony Stark could become if he never formed emotional attachments and just remained isolated in his workshop, designing solutions to problems only he perceives«.⁵¹ Analog dazu sei jedoch auch Stark nach den Ereignissen in *CIVIL WAR* von seinen Teammitgliedern isoliert und wieder in den aggressiven Individualismus verfallen, der die

49 Vgl. Bruzzi, *Men's Cinema*, S. 10.

50 Die Plots von *IRON MAN 3* und *AVENGERS: AGE OF ULTRON* sind größtenteils dadurch motiviert, dass Stark für den hypothetischen Fall eines erneuten Angriffs auf die Erde vorausplant, jedoch noch ahnungslos ist, dass Thanos bereits hinter dem Angriff auf Manhattan gesteckt hat. Thanos wird beginnend mit *THE AVENGERS* sukzessive als Nebencharakter aufgebaut, hauptsächlich in *GUARDIANS OF THE GALAXY*.

51 Friedlander, *Despite the Genocide*.

Figur in *IRON MAN 2* kennzeichnet.⁵² Die Isolation ist sehr wörtlich zu nehmen, wenn Stark im zweiten Akt von *INFINITY WAR* die Erde verlässt, um den von Thanos' Handlangern entführten Hüter des Zeitsteins, Stephen Strange (Benedict Cumberbatch), zu befreien und Thanos auf seinem Heimatplaneten direkt zu konfrontieren. Durch die Auflösung der Avengers ist er nicht nur ohne Team, im Weltall ist er darüber hinaus von dem seine inzwischen auf Nano-Technologie aufgerüstete Iron Man-Rüstung unterstützenden Assistenzsystem FRIDAY abgeschnitten und hat keinen Funkkontakt zur Erde mehr. Er ist im Sinne des Wortspiels *left to his own devices*. Als Resultat dieser Isolation, so Friedlander

he returns to his headstrong ways in *Infinity War*, pushing to confront Thanos directly and refusing assistance whenever it is offered. As Stark falls back into the solipsistic hubris that he had begun to grow beyond as an Avenger, he confronts and ultimately suffers defeat at the hands of a villain who represents the logical end of his emotional isolation and male pride.⁵³

Starks Scheitern an Thanos ist mehr als nur ein narrativer Twist im Stil eines Cliffhanger-Endings, der das Publikum ein Jahr später zurück in die Kinosäle ziehen soll. Vor dem Hintergrund von Thanos' Funktion im Männlichkeitsdiskurs des Films gibt sich der Konflikt zwischen Thanos und den Avengers, insbesondere Stark, als Narrativierung des *contest of masculinities* zu erkennen, der den Aushandlungsprozessen männlicher Hierarchien als zentral zugrunde liegend verstanden wird. Weite Teile des zweiten und dritten Akts von *INFINITY WAR* sind von der Dynamik männlicher Charaktere in hierarchischen Aushandlungsprozessen gekennzeichnet. Fokussiert der um Steve Rogers und T'Challa/Black Panther (Chadwick Boseman) zentrierte Plot in Wakanda Kooperation im Sinne der von Judith Butler geforderten ›Politiken der Allianz‹, ist die sich auf dem Raumschiff in Richtung Titan entwickelnde Dynamik zwischen den Männern mit den sprechenden Namen *Stark* und *Strange* jedoch »about asserting intellectual dominance and societal value«. ⁵⁴ Josh Lezmi sieht in dieser Beziehung eine beispielhafte Repräsentation des u.a.

52 Vgl. ebd.

53 Ebd.

54 Butler bezieht ihre Überlegung auf soziale Bewegungen, die sich für die »rights of gender minorities or people of nonconforming genders« einsetzen, deren Communities jedoch entlang unterschiedlich distribuerter Prekarität gespalten seien. »Alliances that have formed to exercise the rights of gender and sexual minorities must, in my view, form links, however difficult, with the diversity of their own population and all the links that implies with other populations subjected to conditions of induced precarity during our time. And this linking process, however difficult, is necessary because the population of gender and sexual minorities is itself diverse—a word that is not quite precise enough for what I want to say; this group draws from various class, racial, and religious backgrounds, crossing communities of language and cultural formation«. Das Zusammenrücken der zuvor in *BLACK PANTHER* durch ihre unterschiedlichen politischen Interessen voneinander abgegrenzten Communities von Wakanda angesichts der Bedrohung durch Thanos, kann über die

von dem Autor und Redner Mark Green popularisierten Konzepts der »Man Box«. ⁵⁵ Dies gründet auf der 1992 von Paul Kivel in *Men's Work: How to Stop the Violence That Tears Our Lives Apart* beschriebenen »Act like a Man Box«. ⁵⁶ Greene versteht darunter die Durchsetzung eines »narrowly defined set of traditional rules for being a man«, »the purpose of which is to force conformity to our dominant culture of masculinity and to perpetuate the exploitation, domination, and marginalization of women and people who are queer, genderqueer and transgender«. ⁵⁷ Kivel selbst beschreibt den Rahmen der Man Box als abgesteckt von Wettbewerb und Performance zwischen Männern, von Männern und für Männer:

It takes years and years of enforcement, name-calling, fights, threats, abuse, and fear to turn us into men who live in this box. By adolescence we believe that there are only two choices we can be a man or a boy, a winner or a loser, a bully or a wimp, a champ or a chump. ⁵⁸

In dieser Konzeptionierung der Man Box zeigen sich zahlreiche Überschneidungen mit der toxischen Maskulinität traditioneller Männlichkeiten, die INFINITY WAR mit Thanos assoziiert. Lezmi argumentiert jedoch, dass »the MCU, on most accounts, places its main heroes within this box, failing to defy a social structure in need of dismantling«. ⁵⁹ Die Männer des MCU von Tony Stark bis Doktor Strange, von Captain America bis Black Panther,

are fearless, as bravery falls under the umbrella of »dominant masculinity« — an inherently »exclusive« and »strong« account of what it means to be a man. Dominant masculinity rejects socially-deemed feminine qualities — hesitance, fear, risk-aversion, emotional openness, vulnerability, etc. And, though gender may be socially defined, its set of norms and expectations are no less tangible — no less »real« as a result. In short, all the male heroes jump into the fray; all the greatest heroes take to the frontlines, as seen in *Infinity War* when Captain America and Black Panther go rushing toward a horde of arachnid-like alien without a smidge of doubt. [...] The male heroes in the MCU must fight with fists; intelligence is only masculine when asserted in tandem with bravery. ⁶⁰

Kooperation von Wakanda mit den Avengers hinaus als Form intersektionaler Versammlung (»assembly«) oder transnationaler strategischer Allianz verstanden werden, die sämtliche Partikularinteressen sowohl der Individuen als auch der unterschiedlichen Communities transzendiert. Judith Butler, *Notes Towards a Performative Theory of Assembly*, Cambridge/London: Harvard University Press 2015, S. 66–98, hier S. 67–68.

55 Vgl. Josh Lezmi, Are All the MCU's Male Avengers Trapped Inside the Restrictive Male Box?, in *Showbiz Cheatsheet*, 30. März 2020, cheatsheet.com.

56 Paul Kivel, *Men's Work: How to Stop the Violence That Tears Our Lives Apart*, Center City: Hazelden 1992, S. 75 (epub).

57 Mark Greene, The History of »The Man Box«, in: *Remaking Manhood*, 16. Januar 2019, remakingmanhood.medium.com.

58 Kivel, *Men's Work*, S. 77–78 (epub).

59 Lezmi, Male Box.

60 Ebd.

Lezmi's Diagnose ist sicherlich in vielen Punkten zuzustimmen, sie scheint jedoch zu übersehen, dass insbesondere die späteren Filme der dritten Phase trotz ihres Festhaltens an den als ›Man Box‹ umrissenen Strukturen und Prozessen der Aushandlung männlicher Dominanz als Kritik an diesen verstanden werden wollen. Denn so ließe sich in der Zusammenführung von Friedlander und Lezmi argumentieren, dass es eben die Isolation in der ›Man Box‹ toxischer Maskulinität ist, die Tony Stark in INFINITY WAR an Thanos scheitern lässt, und der er in ENDGAME nur durch seinen Leinwandtod entkommen kann. Es lässt sich feststellen, dass das MCU mit zahlreichen Beispielen für »Men in the Box« oder toxische Maskulinität befüllt ist, die insbesondere die ersten beiden Phasen der *Infinity Saga* frequentieren. Tony Stark, der durch seinen sich über alles und jeden hinwegsetzenden Individualismus gekennzeichnet ist, dessen »character arc has been figuring out when he needs to let others take the lead«,⁶¹ und dessen ›Toxizität‹ in IRON MAN 2 symbolisch auf die von seinem Arc-Reaktor verursachte Blutvergiftung ausgelagert wird, ist ein besonders prominentes Beispiel hierfür. Es ist jedoch auch Stark, in dessen die *Infinity Saga* überspannender Charakterentwicklung sich die narrativ formulierte Kritik an (auto)-destruktivem männlichen Verhalten bzw. toxischen Männlichkeitsentwürfen am deutlichsten artikuliert. Starks Handlungsbogen ist nicht nur darum zentriert, ihn seinen Platz in einem interdependenten sozialen Gefüge finden und lernen zu lassen, seinen Hegemonialanspruch dadurch zu legitimieren, dass er diesen zeitweise aussetzt. Das in dieser Kritik enthaltene Argument ist in seiner Konsequenz ein weiteres über die Obsoleszenz von Patriarchen, das diesmal jedoch nicht mehr über Thanos oder Howard Stark entwickelt wird, sondern über Tony, der in den Filmen der dritten Phase selbst von einer scheiternden Vaterfigur zu einer verantwortungsbewussten wird.

Evolution eines werdenden Vaters

Im Apogee-Film in IRON MAN wird bereits mehrfach betont, welche technologischen Errungenschaften im Bereich der Robotik und Entwicklung von künstlicher Intelligenz Tony Stark bereits als Jugendlicher vollbracht hat. Der Topos des technologischen Schöpfers immaterieller künstlicher Intelligenzen überschneidet sich in AVENGERS: AGE OF ULTRON mit einem Vaterschaftsdiskurs, wenn die von Stark und Bruce Banner gemeinsam als Maßnahme zur Friedenssicherung entwickelte künstliche Intelligenz Ultron (James Spader) ein artifizielles Bewusstsein entwickelt und sich im Prozess ihrer Verselbstständigung in verschiedene robotische Körper überträgt. Als Gegenmaßnahme überträgt Stark mit Hilfe von Banner seine zuvor entwickelte KI mit Namen JARVIS in einen synthetischen, humanoiden Körper, in dessen Stirn er den zuvor aus Lokis Zepter entfernten Infinity-Stein einsetzt. Zur Animierung des Kompositums aus synthetischem Körper, künstlicher Intelligenz und dem kosmischen Gedankenstein produziert Donnergott Thor, in der Funktion eines Geburtshelfers, die nötige Elektrizität in Form eines Blitzes. Die ästhetische Nähe der Belebung des synthetischen Humanoiden, der sich

61 Yankulova, *The Politics of Masculinity*, S. 271.

selbst den Namen Vision (Paul Bettany) gibt, zu der ›Geburt‹ von Frankenstein's Monster (Boris Karloff) in *FRANKENSTEIN* (1931, James Whale) kündigt eine komplexe Auseinandersetzung mit Fragen darüber an, *was es heißt, ein Mensch zu sein*, auf die das MCU auch im späteren Verlauf wieder zurückkommen wird.⁶² Mary Shelleys Roman *Frankenstein, or the Modern Prometheus* (1816), einer der Gründungstexte der Science Fiction, wird kanonisch als Auseinandersetzung mit der Frage nach der Verantwortung von Schöpfer:innen für ihre Schöpfungen verstanden. Die von MIT Press herausgegebene Edition des Romans unterstreicht dies in einer Fussnote, in der darauf hingewiesen wird, die von Viktor Frankenstein zum Ausdruck gebrachte Reue für die Schöpfung der mordenden Kreatur sei »reminiscent of J. Robert Oppenheimer's sentiments when he witnessed the unspeakable power of the atomic bomb. [...] Scientists' responsibility must be engaged before their creations are unleashed«. ⁶³ Jill Lepore sieht hierin fast zweihundert Jahre nach Erstveröffentlichung des Romans einen Vorschlag zu dessen Relektüre »as a catechism for designers of robots and inventors of artificial intelligences«. ⁶⁴ Gleichzeitig argumentiert Barbara Frey Waxman, dass Shelly durch Viktor Frankenstein und seine Schöpfung Metaphern über Schwangerschaft und Geburt formuliert. ⁶⁵ Es ist vor diesem Hintergrund nicht abwegig, *Frankenstein* auch als eine Auseinandersetzung mit scheiternder Vaterschaft zu verstehen, in der die Wendung der Schöpfung gegen ihren Schöpfer ein konkretes Geschlecht hat: sie steht ein für die Auflehnung des Sohns gegen den Vater. Bezogen auf *AGE OF ULTRON* bedeutet dies, dass Tony Stark einer der Väter von zwei artifiziellen Entitäten wird, Ultron und Vision, von denen eine die andere – in einem hypermediatisierten Echo des biblischen Brudermords von Kain an Abel im Zeitalter von Robotik und künstlicher Existenz – im Finale des Films auslöscht. Dass sich in diesem Sinne nicht nur Ultron gegen seinen Schöpfer Stark auflehnt, sondern dieser als Gegenmaßnahme neues künstliches Leben produziert, um das Vorherige zu bekämpfen, kann im übertragenen Sinne als ein geradezu mustergültiges Beispiel dafür verstanden werden, was die populärwissenschaftlichen Ausläufer der Pädagogik unter »bad parenting« zusammenfassen. ⁶⁶

Die nächste Stufe seiner Karriere als Vaterfigur erreicht Tony Stark in *CAPTAIN AMERICA: CIVIL WAR*, wenn er den noch minderjährigen Peter Parker/Spider-Man (Tom Holland) als Unterstützung in der anstehenden Konfrontation mit dem flüchtigen Steve Ro-

62 In nahezu jedem seiner Filmauftritte thematisiert Vision die Frage seiner Menschlichkeit. Im Serienfinale von *WANDA VISION* (Episode 9, ›The Series Finale‹) kommt es zu einer Konfrontation zwischen Vision und einem Nachbau seines in *INFINITY WAR* zerstörten Körpers, doch die kurze physische Auseinandersetzung endet in einer philosophischen Konversation über das ›Schiff von Theseus‹. In diesem Gedankenexperiment stellte u.a. der griechische Philosoph Plutarch die Frage, wie häufig man ein Teil von etwas ersetzen kann, bevor es ein neues Ganzes konstituiert; *WANDA VISION* setzt dieses Gedankenspiel in Relation zu Fragen von Identität und Subjektivität.

63 Zit. nach Jill Lepore, *The Stange and Twisted Life of »Frankenstein«*, in: *The New Yorker*, 5. Februar 2018, newyorker.com.

64 Lepore, *Frankenstein*.

65 Barbara Frey Waxman, *Victor Frankenstein's Romantic Fate: The Tragedy of the Promethean Overreacher as Woman*, in: *Papers on Language and Literature*, 23.1 (1987): S. 14–26, hier S. 15.

66 Eine ausführliche Übersicht über die Forschung zu *poor* bzw. *dysfunctional parenting* findet sich unter Pamela Li, *What is Bad Parenting According to Science & 7 Big Signs*, in: *Parenting for Brain*, 10. März 2022, parentingforbrain.com.

gers rekrutiert. »While this scene is one of the most memorable in the film«, so argumentiert Anhar Karim in *Forbes*, »there is a lot wrong with what Tony does here«. ⁶⁷

Yes, Peter had been operating as Spider-Man for about six months at this point and clearly has an incredible amount of strength. The problem, however, is that this child is only fifteen years old. Tony lies in order to barge his way into Peter's home, disregards his protests about having homework and not being able to skip class, refuses to explain the very complicated nature of his argument with Steve Rogers, and then throws Peter into a literal war zone against some of the most powerful beings in the entire universe. None of this is the proper way to treat a child. This isn't just dangerous, it's manipulative. ⁶⁸

Weitere Beispiele für Starks unverantwortliches und rücksichtsloses Verhalten gegenüber Parker findet Karim in dem inhaltlich an CIVIL WAR anschließenden SPIDER-MAN: HOMECOMING, in dem, »after assuring the boy that he'd found a caring mentor, Tony ignores the child for months. After a long period of silence, the only time Tony does show up again it's only to yell at Peter for making such horrible mistakes in his absence«. ⁶⁹ Karims Glosse versteht sich als Replik auf ein in *Screenrant* veröffentlichtes Listicle mit dem Titel »10 Most Heart-Warming Tony Stark/Peter Parker Father-Son Bonding Moments In The MCU« ⁷⁰ Dass mit Tony Stark ein Avenger eine Nebenrolle in Spider-Mans erstem Solofilm übernehmen sollte, war eine der Bedingungen im Zuge der komplizierten Vertragsverhandlungen, um den seit den 1990er Jahren an Sony lizenzierten Marvel-Charakter Spider-Man in das MCU integrieren zu können. ⁷¹ »Then«, so Ben Sherlock in *Screenrant*, »something magical happened: the two developed an adorable father-son relationship that became the beating heart of the MCU«. ⁷²

In der Diskrepanz zwischen den Wahrnehmungen von Sherlock und Karim zeigt sich wie schon in der Rezeption von Thanos, dass die Ästhetik der Präsentation der so unterschiedlich bewerteten Vater-/Sohn-Beziehung hier offenbar ebenfalls dazu geeignet ist, explizite narrative Kommentare zu überschreiben. Hier wäre dies der von den Filmen artikuliert Kommentar über die mangelhaften väterlichen Qualitäten Starks, der in der Ästhetisierung vermeintlich herzerwärmender Bonding-Momente verloren geht. In diesem Sinne kann Sherlock in seinem Listicle einen Moment aus INFINITY WAR auf Platz 2 setzen, für den das Attribut »heart-warming« deutlich verfehlt scheint: die Dezmation von Peter Parker, der deutlich mehr Screentime eingeräumt wird als dem plötzlichen Leinwandtod der übrigen Avengers. Teile der Szene sind improvisiert, »because the Russo brothers saw an opportunity to wring some extra emotion out of the scene and

67 Anhar Karim, Tony Stark And Irresponsible Parenting in: »Spider-Man: Far From Home«, in: *Forbes*, 8. Juli 2019, forbes.com.

68 Ebd.

69 Ebd.

70 Ben Sherlock, 10 Most Heart-Warming Tony Stark/Peter Parker Father-Son Bonding Moments In The MCU, in: *Screenrant*, 23. Mai 2019, screenrant.com.

71 Vgl. Sherlock, 10 Bonding Moments; vgl. auch Fritz, *The Big Picture*, S. 40–47; S. 73–82; Tara Lomax, Practicing Superhuman Law, in: Liam Burke, Ian Gordon, Angela Ndalianis (Hg.), *The Superhero Symbol: Media, Culture, and Politics*. New Brunswick, Rutgers University Press 2020, S. 118–134.

72 Sherlock, 10 Bonding Moments.

asked Tom Holland and Robert Downey, Jr. to improvise a little«. ⁷³ Aus diesen Improvisationen stammen die letzten von Parker gesprochenen Worte »Mister Stark, I don't feel so good«, mit denen er in Starks Armen zu Asche zerfällt wie die anderen vor ihm. Im Sinne narrativer Kausalität greift in diesem Fall zwar Karims »Bad Parenting«-Argument zu kurz, insofern Stark zwar nicht verhindern konnte, dass der Teenager sich an Bord des Raumschiffs schleicht, statt den Rückweg zur Erde anzutreten, ⁷⁴ er jedoch zumindest keine direkt Schuld an dessen Tod trägt – als zufälliges Opfer des »Snap« wäre dieser auch eingetreten, wäre Parker auf die Erde zurückgekehrt. Relevanter als die Frage, ob und wie gut Stark seinen diegetischen Vaterpflichten nachzukommen in der Lage ist, ist die Feststellung, dass der Tod Parkers in seiner exponierten, ästhetischen Privilegierung und seiner Funktion als tragischer »Bonding-Moment« Stark als scheiternde Vaterfigur konstruiert, wofür eine narrativ begründete Schuldzuweisung vollkommen unerheblich ist. INFINITY WAR spricht hinsichtlich dieser Evolution Tony Starks als werdendem Vater jedoch nicht das letzte Wort, denn dieser Aspekt wird in ENDGAME nicht nur zentral für die Figur, sondern für das gesamte MCU.

73 Ebd.

74 Als einen weiteren »herzerwärmenden Moment« schildert Sherlock Starks Aufforderung an Peter, sich aus dem Kampfgeschehen zu entfernen, in das er sich aus Eigeninitiative eingeschaltet hat. »But Tony wants him to stay safe, so he tells him to go home to Aunt May as he and Doctor Strange board the Q-Ship as it departs for Titan. As he often does, Peter ignores Tony's wishes and slings his way onto the Q-Ship anyway. When Tony realizes he can't suppress his surrogate son's need to answer the call to action, he deploys the Iron Spider armor so that he can breathe in space and join the battle«. Letzteres stimmt nur halb: Stark setzt die Iron Spider-Rüstung ein, damit dieser beim Eintritt des »Q-Ship« in die Stratosphäre nicht erstickt und unbeschadet auf die Erdoberfläche zurückkehren kann. Dieser jedoch ignoriert Starks Anweisung ein zweites Mal, um erst dann in das Innere des Raumschiffs einzudringen. Vgl. ebd.

Der Tod des Patriarchats: AVENGERS: ENDGAME (2019)

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

1 Brandon Katz, *Marvel Promises*.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

7 Ebd.

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

9 Jones, *Avengers: Endgame*.

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

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

De-Feminized Fanedit

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

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

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

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

12 Chaw, Avengers: Endgame.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

»The son becomes the father«

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Thanos als patriarchale Exekutive

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

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

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

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

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

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

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

29 Eggart, *Avengers: Endgame*.

30 *AVENGERS: ENDGAME* (2019).

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

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

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

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

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

33 Ebd.

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

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

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

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

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

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

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

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

Der mediatisierte Patriarch

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

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



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

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

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

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

39 Sherlock, 10 Bonding Moments.

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

41 Vgl. ebd.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

50 Huver, *Avengers Casting Director*.

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

52 Ebd., S. 3.

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

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

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

53 Vgl. ebd., S. 18.

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

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

56 Sabisch, Poststrukturalismus, S. 2.

TEIL III: Die post-patriarchale Utopie des *Marvel Cinematic Universe*

Der zweite von Sony und Marvel Studios produzierte Solofilm des über komplizierte Wege ins MCU zurückgekehrten Spider-Man alias Peter Parker (Tom Holland) schließt Phase 3 nominell ab und bildet den Epilog der *Infinity Saga*, der einen ersten Blick auf eine Welt ohne Tony Stark wirft. *BLACK WIDOW* erscheint mit mehr als einjähriger Verspätung im Sommer 2021 als erster Kinofilm von Phase 4, dem bereits einige Serien auf Disney+ vorausgegangen sind. Die Ereignisse des Films spielen sich jedoch zwischen *CAPTAIN AMERICA: CIVIL WAR* und *AVENGERS: INFINITY WAR* ab, erst eine kurze Szene im Abspann bringt die Handlung zurück in die diegetische Gegenwart von Phase 4. In diesem Sinne fällt es leicht, *BLACK WIDOW* als letzten Nachsatz im Männlichkeitsdiskurs von Phase 3 zu verstehen.

Auch *SPIDER-MAN: FAR FROM HOME* und *BLACK WIDOW* betreiben eine Zitationspolitik in der Art, die ich in Teil I entlang der *IRON MAN*-Filme beschrieben habe, jedoch eröffnen beide Filme Fenster zu unterschiedlichen Genrekosmen. Wie schon sein Vorgänger *SPIDER-MAN: HOMECOMING* aus dem Jahr 2017 macht *FAR FROM HOME* kein Geheimnis daraus, dass sich der Film als Modernisierung des Hollywood Teen Movies der 1980er Jahre verstanden wissen will. Den maßgeblichen Orientierungspunkt bilden dabei die Filme von John Hughes und Howard Deutch, bzw. die von diesen ausgebildete ›John Hughes-Ästhetik‹. Waren die in Filme von Hughes und Deutch in den 1980ern bei Kritiker:innen und dem jugendlichen Zielpublikum gleichermaßen beliebt, wurden sie post-#MeToo deutlich kritischer betrachtet. *SPIDER-MAN: FAR FROM HOME* wird vor diesem Hintergrund als ein Versuch gelesen, die ›John Hughes-Ästhetik‹ im Superheld:innenfilm wiederentstehen zu lassen, ohne den Sexismus und die Homophobie der Vorbilder zu reproduzieren. Dies dient nicht alleine dem ästhetischen Vergnügen, sondern ist Teil einer über den gesamten Film ausgebreiteten Verwerfung von Vaterfiguren.

Was die ›John Hughes-Ästhetik‹ für *SPIDER-MAN: FAR FROM HOME* ist, sind die *JAMES BOND* 007-Filme für *BLACK WIDOW*. In einer Zeit, in der hitzig darüber diskutiert wird, wer als Nachfolger:in für Daniel Craig in der Rolle des Agenten im Geheimdienst ihrer (inzwischen: seiner) Majestät in Frage käme – *Idris Elba*? *Gillian Anderson*? –, beantwortet *BLACK WIDOW* die ungestellte Frage, wie eine feministische Bond-Rezeption aussehen könnte. Das Weltbedrohungsszenario, das von einem nahezu klassischen Bond-Schurken mit sowjetrussischen Wurzeln und Verbindungen in die höchsten Kreise ausgeht, ist hier nicht viel mehr als das narrative Grundgerüst, innerhalb dessen der Film

sich mit Themen wie der Überwindung patriarchaler Autorität, reproduktiven Rechten, sexueller Gewalt, weiblicher Solidarität und Wahlfamilien auseinandersetzt. *BLACK WIDOW* demonstriert, dass ›Diversität‹ und ›Repräsentation‹ sich nicht darin erschöpfen dürfen, das Geschlecht (bzw. die Hautfarbe) einer Figur zu ändern, sondern ein Neudenken von narrativen Inhalten und Strukturen, aber auch von ästhetischen Strategien erfordert. Darüber hinaus, das eint *SPIDER-MAN: FAR FROM HOME* und *BLACK WIDOW*, stehen auch hier die Vaterfiguren bzw. Vaterersatzfiguren vollzählig zur Disposition: Sie sind grausame Tyrannen oder nutzlose Versager, dazwischen gibt es wenig Spielraum.

Den Schluss dieses Teils bildet ein Ausblick in Form einiger Thesen, die ich zur Diskussion freigeben möchte. Anhand einiger Schnappschüsse versuche ich hier, einzelne Charakteristika zu bestimmen, die mir für den gegenwärtigen Superheld:innenfilm ausschlaggebend scheinen, und Tendenzen zu identifizieren, deren weitere Entwicklungen sich bislang noch nicht absehen lassen. Ich ziehe hier weitere Beispiele heran, sowohl aus Phase 4 als auch aus den umliegenden Franchisen, um gewisse Bewegungen innerhalb des Genres besser verdeutlichen und zeigen zu können, wie auch in nicht von Marvel Studios produzierten Filmen und Serien um Superheld:innen der lange reproduzierte Standard des ›klassischen Superhelden als hegemoniale Männlichkeit‹ an Bedeutung verliert und diese ihre eigenen post-patriarchalen Utopien entwerfen.

Rock is dead: SPIDER-MAN: FAR FROM HOME (2019)

SPIDER-MAN: FAR FROM HOME wirft als letzter Phase 3-Film einen ersten Blick auf die Welt des *Marvel Cinematic Universe* nach dem Tod von Tony Stark, dem Verschwinden von Captain America und dem ›Blip‹, dem instantanen Wiedererscheinen aller von Thanos in AVENGERS: INFINITY WAR ausgelöschter Lebewesen in AVENGERS: ENDGAME. Der zweite von Columbia Pictures/Sony und Marvel Studios co-produzierte Solofilm um Marvels populärsten Charakter Spider-Man ist gleichzeitig Epilog der *Infinity Saga* und »soft launchpad«¹ für die vierte Phase von Filmen und TV-Serien, deren Beginn durch die Pandemie und die damit verbundenen Kinoschließungen jedoch um mehr als ein Jahr hinausgezögert wurde. Der Film stellt die Frage, wer als legitimer Nachfolger Tony Starks für die Übernahme von dessen Funktion im MCU in Frage kommt, und wirft aus der Perspektive eines doppelt verwaisten Teenagers einen kritischen Blick auf Vaterfiguren.

Nur zehn Wochen nach dem Kinostart von AVENGERS: ENDGAME erschienen, gibt sich FAR FROM HOME deutlich leichtherziger als das »epische[...] Gemetzel zwischen Thanos' Truppen und der Avengers-Allianz«:² Es geht um eine Klassenfahrt der Schüler:innen der New Yorker Midtown School of Science durch verschiedene europäische Großstädte. Auch wenn diese qua Genrekonvention nicht störungsfrei verläuft, bietet der Film, so Julia Bähr in ihrer Kritik in der FAZ, »sehr viel mehr [...] als die fulminante Zerstörung von Kulturdenkmälern – nämlich eine Parabel auf Politik im postfaktischen Zeitalter«.³ So beginnt der Film als »ausgesprochen witziger, aber vollkommen harmloser Jugendfilm«, der Peter Parkers private Probleme in den Vordergrund rückt, vor allem aber seinen Wunsch, »seiner Mitschülerin Michelle Jones (Zendaya) [...] auf dem Eiffelturm seine Liebe [zu] gestehen«.⁴ Wiederholte Angriffe sogenannter Elementals auf die Reiseziele der Schulklasse sowie das Auftauchen des vermeintlichen Superhelden Mysterio alias Quentin Beck (Jake Gyllenhaal) stellen den Konventionen des um heteronormative Sozialisation US-amerikanischer Jugendlicher zentrierten Hollywood

1 Simran Hans, Spider-Man: Far from Home review – Peter Parker's teenage kicks, in: *The Guardian*, 7. Juli 2019, theguardian.com.

2 Hannah Pilarczyk, Die Rächerriege tritt ab, in: *Spiegel Online*, 24. April 2019, spiegel.de.

3 Bähr, Superheldenfilm fürs postfaktische Zeitalter.

4 Beide ebd.

Teen Movie-Genres⁵ einen professional Plot gegenüber, in dem der Teenager mit seiner nach dem Tod seines Mentors Tony Stark gewachsenen Verantwortung umzugehen lernen muss. Stark hat Parker dafür auserkoren, das durch seinen Tod entstandene »Machtvakuum im Marvel-Universum«⁶ auszufüllen und vererbt ihm die Kontrolle über die technische Infrastruktur von Stark Industries. Parker, der Verantwortung nicht gewachsen, überträgt das Erbe an Beck, der sich bei seinem Einsatz gegen die Elementals in Venedig und Prag ebenso kompetent wie selbstlos präsentiert hat. Mit diesem etwa in der Mitte des Films stattfindenden Plotereignis macht sich die politische Dimension von *FAR FROM HOME* kenntlich, denn Beck ist keineswegs, wie er es behauptet, ein Wissenschaftler aus einem alternativen Universum, sondern ein gefeuerter Ex-Stark Industries-Angestellter, der mithilfe der von ihm entwickelten »BARF«-Holografietechnologie »eine künstliche Bedrohung erschafft, die er dann möglichst öffentlichkeitswirksam bezwingen kann, und zwar ohne Rücksicht auf Verluste: »Mehr Opfer, mehr Glaubwürdigkeit.«⁷ Die Elementals, so stellt es sich heraus, sind ein von Becks Team mit der Präzision eines Hollywood-Blockbusters choreografiertes und inszeniertes holografisches Medienereignis, in dem Beck die Rolle des Produzenten, Regisseurs und Hauptdarstellers übernimmt.⁸

Der Superheld im postfaktischen Zeitalter

Die tatsächliche Bedrohung des Films konstituieren damit nicht außerirdische Wesen aus der Domäne der Science-Fiction, sondern »fake news, and illusions of reality spun by people grasping for power«.⁹ Für Alissa Wilkinson aus der Kulturredaktion von *Vox* kommentiert und reflektiert der Film in kraftvoller Weise die »post-truth« era« der »alternative Fakten«.¹⁰

As the film's villain, Mysterio, explains to Spider-Man, he capitalizes on people's willingness to »believe anything these days«, and creates the appearance of a threat that he can rescue them from, making it bigger and bigger and bigger. He also tries to trap Spider-Man in holographic illusions that spin one into the other, with no apparent end. The »dark web« jokes kind of just write themselves.¹¹

5 Vgl. Frances Smith, *Rethinking the Hollywood Teen Movie: Gender, Genre and Identity*, Edinburgh: Edinburgh University Press 2019, S. 64–69.

6 Bähr, Superheldenfilm fürs postfaktische Zeitalter.

7 Bähr, Superheldenfilm fürs postfaktische Zeitalter.

8 Die Elemental-Angriffe, so erklärt es der Film in einer als »meta-making of« lesbaren Szene, in der Beck den Angriff auf London »vorproduziert«, kombinieren dreidimensionale holografische Projektionen mit bewaffneten Drohnen, die mit ihren koordinierten Angriffen die mangelnde Physikalität der Hologramme kompensieren und realen Schaden an Gebäuden und städtischer Infrastruktur verursachen.

9 Alissa Wilkinson, Alex Abad-Santos, Emily VanDerWerff, Allegra Frank, Does Spider-Man: Far From Home signal a more politically aware MCU?, in: *Vox*, 3. Juli 2019, vox.com.

10 Wilkinson et al., Does Spider-Man: Far From Home signal a more politically aware MCU.

11 Ebd.

Mysterio – so der Name, den spanischsprachige Medien für Quentin Beck etablieren – ist in dieser Rechnung nicht mehr als eine mediale Fiktion. »Es bleibt im Film wie in der Politik die Frage: Was ist echt? Zig Realitäten werden ineinandergeschachtelt, und am Ende hilft nur, auf den eigenen Instinkt zu vertrauen. Das ist eine Technik, auf die sich auch Politiker gerne berufen«,¹² die für Parker jedoch am Ende scheitert: Zwar kann er Beck in der physischen Auseinandersetzung besiegen, doch dieser behält über seinen Tod hinaus die Diskurshoheit. So stellt in der Mid-Credits-Scene des Films eine der qua Rhetorik als Outlet der Alternativen Rechten markierte Nachrichtensendung mittels eines gefälschten Videos Parker als Mörder von Beck dar und offenbart der Weltöffentlichkeit Spider-Mans gut gehütete Geheimidentität. Dass es sich bei Beck um einen kriminellen Betrüger handelt, der das von ihm vermeintlich eingedämmte Bedrohungsszenario ebenso wie seine Identität als Superheld aus einer Paralleldimension lediglich unter Mediaufwand simuliert hat, hat im öffentlichen Diskurs keinen Raum.¹³

Die ›John Hughes-Ästhetik‹

Die SPIDER-MAN-Filme nehmen im MCU in mindestens zweifacher Hinsicht eine Sonderstellung ein. Dies hängt zum einen damit zusammen, dass die Filmrechte für Marvel Comics populärsten Charakter nicht bei Marvel Studios selbst, sondern bei Columbia Pictures/Sony liegen.¹⁴ Ein anderer Grund liegt in der Perspektivierung der Filme, in de-

12 Bähr, Superheldenfilm fürs postfaktische Zeitalter.

13 Zwar wird Parker im nachfolgenden Film SPIDER-MAN: NO WAY HOME (2022, Jon Watts) von der Mordanschuldigung entlastet. Dennoch bleibt das Problem der Enttarnung, dessen Konsequenzen die Narration des Trilogieabschlusses in Gang setzt und bis zum Ende informiert.

14 Pläne für eine Spider-Man-Verfilmung existieren bereits wenige Jahre nach dem Debüt der Figur in *Amazing Fantasy* #15 (August 1962, Stan Lee/Steve Ditko) zwischen Stan Lee und dem französischen Regisseur und bekennenden Marvel Comics-Fan Alain Resnais, dessen Filme HIROSHIMA MON AMOUR (1959) und L'ANÉE DERNIERE A MARIENBAD (1961) als stilprägend für die Nouvelle Vague gelten. Ende der 1970er Jahre lizenziert der zu Universal gehörende US-Netzwerksender NBC eine Reihe von Marvel-Charakteren, darunter auch Spider-Man, dessen Serie THE AMAZING SPIDER-MAN (1977–79) auf vergleichsweise überschaubare 18 Folgen kam, deren Pilotfilm jedoch in Europa einen Kinostart erhielt und, ebenso wie auf Filmlänge zusammengeschnittene Doppelfolgen, auf Heimvideo Verbreitung fand. 1985 erwirbt die auf kostengünstig produzierte Actionfilme spezialisierte Cannon Group die Filmrechte an Spider-Man für \$225.000 und kündigt 1989 im Rahmen einer Pressekonferenz auf dem Cannes Filmfestival SPIDER-MAN – THE MOVIE unter der Regie von Tobe Hooper an, der für das Studio zuvor ein Sequel seines 1974 veröffentlichten Regiedebüts THE TEXAS CHAINSAW MASSACRE inszenierte. Für die Hauptrolle des Teenagers ist der damals 35-jährige Michael Dudikoff im Gespräch, Star der ebenfalls von Cannon produzierten B-Movie-Franchise AMERICAN NINJA. Die Vorproduktion des Films verschlingt zwei Millionen Dollar, zum Produktionsbeginn kommt es jedoch nie. Stattdessen landen die Rechte über Umwege bei Columbia Pictures/Sony, die zwischen 2002 und 2012 fünf Filme mit einem weltweiten Gesamteinspielergebnis von mehr als zwei Milliarden Dollar produzieren. Nachdem THE AMAZING SPIDER-MAN 2 (2014, Marc Webb) beim Publikum durchgefallen ist, kommt es zu einer Einigung zwischen Columbia und Marvel Studios, in der Finanzierung, Produktion und Vertrieb zwischen beiden Parteien verteilt werden. 2016 wird Spider-Man als Nebenfigur in CAPTAIN AMERICA: CIVIL WAR in das MCU eingeführt, 2017 folgt mit SPIDER-MAN: HOMECOMING (im Vertrieb von Sony) der erste an das

nen die Ereignisse der *Infinity Saga* aus dem Blickwinkel pubertierender Heranwachsender präsentiert werden, was insbesondere SPIDER-MAN: HOMECOMING für einige Kritiker:innen als »instantly recognisable as a John Hughes tale in the guise of a superhero movie«¹⁵ werden ließ. John Hughes, »the influential writer-director who captured the humor and angst of the teen experience, 1980s style, in hit movies«,¹⁶ stammt wie zahlreiche seiner Zeitgenoss:innen im Komödienfach aus dem Umfeld des Magazins *National Lampoon*. Nach seinem Durchbruch als Drehbuchautor von erfolgreichen Komödien wie MR. MOM (1983, Stan Dragoti) und NATIONAL LAMPOON'S VACATION (1983, Harold Ramis) schrieb und inszenierte er mit SIXTEEN CANDLES (1984), THE BREAKFAST CLUB (1985), WEIRD SCIENCE (1985) und FERRIS BUELLER'S DAY OFF (1986) nacheinander vier um Teenager:innen zentrierte Filme zwischen »high drama and farce, his characters [...] emotionally honest and instantly recognizable to audiences«, die ihm die Reputation eines »teen-movie auteur who understood what it meant to be an adolescent«¹⁷ einbrachten. Dazu kommen einige Filme, die er produzierte und/oder für die er das Drehbuch schrieb, deren Regie er jedoch übertrug, z. B. PRETTY IN PINK (1986, Howard Deutch) oder SOME KIND OF WONDERFUL (1987, Howard Deutch). »While *Pretty in Pink* was filmed by Howard Deutch, a former director of music videos, the film retains Hughes' distinctive imprint«,¹⁸ die *John Hughes-Ästhetik* ist also in diesem Sinne nicht das Produkt eines einzelnen Filmemachers. Obwohl Hughes die 1990er Jahre über weiterhin schrieb (teilweise unter Pseudonym) und produzierte, konnte nur noch der mehrfach fortgesetzte HOME ALONE (1990, Chris Columbus) an den kommerziellen Erfolg der 1980er Jahre anknüpfen; »his best work was thus concentrated in a period of only around four years [1984–1988], but in that four years he had the best run of any American writer-producer-director since Preston Sturges in the 1940s«.¹⁹

Die Bezeichnung »John Hughes tale« beinhaltet also nicht lediglich eine Aussage über das Recycling narrativer Stereotypen, sondern bezieht sich ebenso auf eine spezifische, filmische Ästhetik, die Jahrzehnte überdauert und sich medial verselbständigt hat. So schreibt die zu diesem Zeitpunkt 19-jährige Autorin von *Teen Mag* im September 2021: »Some of us haven't even watched his films but only refer to them for an aesthetic«.²⁰ Diese spezifische Ästhetik wurde hinsichtlich ihrer visuellen Qualitäten diskutiert,²¹ speist

MCU angeschlossene Solofilm. Nach Gastauftritten in AVENGERS: INFINITY WAR und ENDGAME ist FAR FROM HOME der fünfte Film, in dem Tom Holland als Spider-Man auftritt.

15 Uday Bhatia, The MCU's on vacation in 'Spider-Man: Far From Home«, in: *mint*, 5. Juli 2019, livemint.com.

16 Ebd.

17 Dennis McLellan, John Hughes dies at 59; writer-director of '80s teen films, in: *Chicago Tribune*, 7. August 2009, chicagotribune.com.

18 Smith, Hollywood Teen Movie, S. 69.

19 Jim Hemphill, »Am I Going to Have to Reshoot Half of This Movie?« Howard Deutch on *Some Kind of Wonderful*, in: *Filmmaker*, 18. Februar 2021, filmmakermagazine.com.

20 Samantha Ferrer, 5 John Hughes Movies That Are Severely Underrated, in: *The Teen Mag*, 25. September 2021, theteenmagazine.com.

21 Kommentator:innen wie Ashley Gill oder Samantha Colling betrachten visuelle Aspekte der »John Hughes aesthetic«, Pinterest-User:in mop hat dieser eine Bildersammlung gewidmet. In dieser zu sehen sind außer Screenshot aus den Hughes-Filmen selbst Bilder aus Filmen und Serien wie THE FAMILY STONE oder BUFFY THE VAMPIRE SLAYER ebenso wie Jugendfotos von Mitgliedern der

sich jedoch ebenso durch die Untermalung der »stories of teenage alienation and rebellion«²² mit Musik populärer »'80s pop acts like The Smiths, New Order, Psychedelic Furs, Simple Minds and Lindsey Buckingham«,²³ die bis auf letzteren sämtlich der 1983 von MTV massiv beschleunigten »Second British Invasion«²⁴ zugerechnet werden. »It was an approach«, so *MTV News*, »that shook up both the film and music businesses«.²⁵ In einem Interview mit dem Musiksender im Jahr 1986 erklärte Hughes hierzu, dass die Musik nicht lediglich als Marketingtool diene, sondern konkrete narrative Funktionen zu erfüllen haben. »To have a song work for the movie, it can't just be written apart and shoved in [...] It's got to come out of the action. It's got to talk about the characters, not the story, it has to augment that action«.²⁶ *PRETTY IN PINK* bezieht sich schon im Titel auf die gleichnamige Single der britischen Post-Punk Band The Psychedelic Furs, die für den Filmsoundtrack 1986 neu aufgenommen wurde. Mitunter wurden die Popsongs jedoch spezifisch für die Filme geschrieben und produziert. Wenige, wie der für *THE BREAKFAST CLUB* geschriebene und produzierte Titelsong »Don't You (Forget About Me)«, wurden internationale Chartserfolge mit langem Nachleben; andere sind in Vergessenheit geraten, tragen im Kontext der Filme jedoch nichtsdestoweniger zu »the seminal moments in Hughes history«²⁷ bei. Prägnant ist hierbei, dass die Musik in zahlreichen Fällen nicht lediglich als extra-/intradiegetische Hintergrundbeschallung eingesetzt wird, sondern ihr eine privilegierte Position in der Montage zukommt, in der sie buchstäblich den Ton angibt. *THE BREAKFAST CLUB* verfügt bei einer Laufzeit von 97 Minuten über fünf solcher Musikszene bzw. Musikmontagen, die teilweise ohne Dialog auskommen, und in denen die Musik den Schnittrhythmus vorgibt. Dies gilt nicht nur für die von Hughes selbst inszenierten Filme, sondern ebenfalls für die, für die er das Drehbuch schrieb und an denen er als Produzent mitwirkte. So realisiert *PRETTY IN PINK* die Schlüsselszene, in der Andy (Molly Ringwald) ihr Kleid für den Abschlussball schneidert, in einer Form, die den Trainingsmontagen der *ROCKY*-Filme nicht unähnlich ist, unterlegt mit einer

feministischen Punkband Bikini Kill. Vgl. Ashley Gill, *Female Agency in John Hughes' Films*, in: *The Stargazer*; Samantha Colling, *The aesthetic pleasures of girl teen film*, London: Bloomsbury Academic 2017; John Hughes Aesthetic. Collection by mop, in: *Pinterest*, pinterest.com.

22 Eric Ditzian, John Hughes Explains Music Choices In 1986 Interview, in: *MTV News*, 7. August 2009, mtv.com.

23 Ditzian, John Hughes Explains.

24 Unter dieser Bezeichnung versammeln sich eine Reihe zu Beginn der 1980er in Großbritannien populärer Musikgenres »from punk to synth pop, New Romantic to Oi«; in Hughes' Filmen jedoch am prominentesten vertreten sind Künstler:innen, die sich im weitesten Sinne dem Spektrum zwischen New Wave und Post-Punk zuordnen lassen; Park Puterbaugh, *Anglomania: The Second British Invasion*, in: *Rolling Stone*, 10. November 1983, rollingstone.com; vgl. Brian M. Peters, *Androgyny, masculinities and the re-gendered aesthetics of the new wave: Duran Duran and the second British Invasion*, in: *Queer Studies in Media & Popular Culture*, Volume 1, Number 3, 1 September 2016, S. 297–313.

25 Ditzian, John Hughes Explains.

26 Ebd. Es kann behauptet werden, dass auch der Einsatz von AC/DCs »Back in Black« in *IRON MAN* diesem Prinzip folgt.

27 Luke Sacks, *Best Music Scenes in John Hughes' Movies*, in: *Glide Magazine*, 7. August 2009, glidemagazine.com.

Instrumentalversion des als »Anti-Love Song«²⁸ beschriebenen Stücks »Thieves Like Us« von der britischen Post-Punk/Pop-Band New Order.²⁹ SPIDER-MAN: HOMECOMING zitiert diese Szene indirekt in einer Musikmontage, in der Peter mithilfe seiner Tante May (Marisa Tomei) seinen Anzug für den Abschlussball anprobiert, unterlegt zu dem 1982 veröffentlichten Pop-Rock-Song »Save it for later« von The Beat, einer weiteren, nahezu in Vergessenheit geratenen Band der *Second British Invasion*. In FAR FROM HOME wird der Flug der Schulklasse nach Europa in einer Musikmontage zu »Stella stai« von Umberto Tozzi (1980) abgewickelt, in der auf wenige Minuten das Teenager:innen-Dilemma komprimiert wird, während eines Langstreckenfluges nicht den Platz neben der Love Interest ergattern zu können. In beiden Fällen signifiziert die Musikauswahl einen gewissen Eklektizismus, der als *on brand* mit der John Hughes-Ästhetik erkennbar ist.

Diese Kombination einer spezifischen Perspektive auf die heranwachsenden Protagonist:innen, bestimmter narrativer Settings, visueller Ästhetik und des Zusammenspiels von Musik und Bild in den zahlreichen Musikszenen bzw. Musikmontagen ermöglicht es, dass »John Hughes movie« in der Sprache Filmschaffender ebenso wie in der Rezeption zu einem Label in der Art einer Genrebezeichnung geworden, das eine spezifische Form der filmischen Diskursivierung von Teenager:innenleben und intergenerationalen Konflikten in Narration und Ästhetik denotiert – präziser offenbar, als es bspw. allgemein gefasstere, (Sub-)Genrebezeichnungen (»Teenager-Film«, »Highschool-Komödie«) leisten können.

In seinem Nachruf auf den 2009 verstorbenen Filmemacher unterstreicht Dennis McLellan den nachhaltigen Einfluss, den Hughes' filmischer Blick auf das Leben Heranwachsender auf »a generation of writers and directors«³⁰ hatte. Diese wiederum machen aus diesem Einfluss kein Geheimnis, sondern beziehen sich gezielt auf Hughes, so z. B. Judd Apatow, Autor/Regisseur/Produzent streckenweise transgressiver Komödien wie THE 40-YEAR OLD VIRGIN (2005), KNOCKED UP (2007) oder FUNNY PEOPLE (2009), in einem Interview mit der *Los Angeles Times* im Jahr 2008. »It's pretty ridiculous to hear people talk about the movies we've been doing, with outrageous humor and sweetness all combined, as if they were an original idea«,³¹ erklärte Apatow dort anlässlich seines neuen Films »loosely based on an old Hughes story idea«.³² »[I]t was all there first in John Hughes' films.«³³ In ähnlicher Weise bezeichnete Kevin Smith, dessen in den 1990er Jahren manifestierter Ruf als filmisches Sprachrohr der zwischen 1960 und 1980 geborenen »Generation X« bis in den *Catholic World Report* hinein hallt, Hughes, auf dessen Filme er in

28 O.A., Music / Substance (New Order Album), in: *TVtropes*, o.J., tvtropes.org.

29 Vor dem Hintergrund der Beobachtungen von Wieland Schwanebeck zur Herstellung von Männlichkeit in den Musikmontagen in *Rocky* und Amanda Howells Feststellungen zum Feminisierungsdiskurs über Popmusik im Film ließe sich hier ein Argument anschließen, wie in dieser Szene analog zu den Trainingsmontagen des Sportlerdramas Musik und Montage an der ästhetischen Produktion von Weiblichkeit arbeiten. Vgl. Schwanebeck, *Montage macht den Mann*; Howell, *Power Chord*, S. 102.

30 McLellan, John Hughes dies at 59.

31 Judd Apatow zit. nach Patrick Goldstein, John Hughes, candle lighter, in: *Los Angeles Times*, 25. März 2008, latimes.com.

32 Goldstein, John Hughes candle lighter.

33 Judd Apatow zit. nach ebd.

seinen eigenen wiederholt Bezug nimmt, als »our generation's J.D. Salinger«. Jon Watts, der bei SPIDER-MAN: HOMECOMING und FAR FROM HOME Regie führte, verheimlicht weder seine Verehrung für den Filmemacher, noch den von Marvel Studios geäußerten Wunsch »to infuse the [Spider-Man] reboot with an '80s John Hughes high school rite of passage focus«. ³⁴ Am deutlichsten wird dies in der Hommage an FERRIS BUELLERS DAY OFF in SPIDER-MAN: HOMECOMING, an deren Ende der wiederaufgeführte Film selbst diegetisch eingespielt und von Peter Parker kommentiert wird. ³⁵

Der anhaltenden Verehrung des Filmemachers steht eine kritische Reevaluation seiner Filme ab den späten 2010er Jahren gegenüber. So führt Lisa A. Flowers elf Beispiele Filme für »fundamentally sexist assumptions«, »date rape jokes« und »archetypes of female purity« in Hughes' Filmen auf, welche, so ihre auf Reichweite getrimmte Schlagzeile, »ruined an entire generation of men«. ³⁶ In ihrem mit »Revisiting the movies of my youth in the age of #MeToo« unvertitelten Essay für *The New Yorker* äußerte sich Schauspielerinnen Molly Ringwald, Star in drei von Hughes' Filmen, bereits ein halbes Jahr vor Flowers ähnlich kritisch, wenn auch deutlich weniger skandalisierend. Ringwald legt Wert auf die Feststellung, »how scarce art for and about teenagers was before John Hughes arrived«. ³⁷

The actors cast in teen roles tended to be much older than their characters—they had to be, since the films were so frequently exploitative. The teen horror flicks that flourished in the seventies and eighties had them getting murdered [...] The successful teen comedies of the period [...] were written by men for boys; the few women in them were either nymphomaniacs or battleaxes. [...] The boys are perverts, as one-dimensional as their female counterparts, but with more screen time. ³⁸

Hughes Filme hingegen böten sensible Beobachtungen der »minutiae of high school«, mitunter »from a female point of view«. ³⁹

That two of Hughes's films had female protagonists in the lead roles and examined these young women's feelings about the fairly ordinary things that were happening to

34 Bill Desowitz, »Spider-Man Homecoming«: How Jon Watts Channeled John Hughes, in: *IndieWire*, 14. Juli 2017, indiewire.com.

35 Im Schlussakt von FERRIS BUELLER'S DAY OFF muss der Protagonist eine Abkürzung durch die Gärten seiner Nachbarschaft nehmen, um vor seinen Eltern zuhause anzukommen, nachdem er mit vorgetäushtem Fieber der Schule ferngeblieben ist und den gesamten Tag in Chicago verbracht hat. In SPIDER-MAN: HOMECOMING verfolgt Peter als Spider-Man einen Lieferwagen durch eine Vorstadtsiedlung und kürzt den Weg ebenfalls durch eine Reihe privater Gärten ab. Im letzten der von ihm durchquerten Gärten läuft der zitierte Film auf einem Fernsehgerät.

36 Alle Lisa A. Flowers, How John Hughes Movies Ruined An Entire Generation Of Men, in: *Ranker*, 12. Oktober 2018, ranker.com.

37 Molly Ringwald, What about »The Breakfast Club«?, in: *The New Yorker*, 6. April 2018, newyorker.com.

38 Ebd.

39 Beide ebd.

them, while also managing to have instant cred that translated into success at the box office, was an anomaly that has never really been replicated.⁴⁰

Nichtsdestoweniger stellt sie im Rückblick über die Filme fest, »[they] could also be considered racist, misogynistic, and, at times, homophobic«,⁴¹ oder wie Mike Fleming Jr. es umschreibt, »lily white with no representation of LGBTs«. ⁴²

Vor dem Hintergrund dieser kritischen Rezeption der nach wie vor verehrten Filme von John Hughes werden *HOME COMING* und auch *FAR FROM HOME* als Appropriationen der narrativen Settings und ästhetischen Strategien lesbar, die sich unter der Bezeichnung ›John Hughes Movie‹ versammeln: soziales Leben an der High School, Schulball, Unterricht und Nachsitzen in *HOME COMING*, in *FAR FROM HOME* ergänzt um das Motiv der Europareise, das in diesem Zusammenhang auf den nach Hughes' Drehbuch entstandenen *NATIONAL LAMPOON'S EUROPEAN VACATION* (1986, Amy Heckerling) verweist.⁴³

Watts beschränkt sich jedoch nicht auf die reine Wiederaufführung bekannter Szenen aus beliebten Filmen und das Aufrufen narrativer Stereotypen, um den planbaren nostalgischen Effekt zu erzeugen. Die prägnantere Parallele findet sich in einer ästhetisch erzeugten Perspektive, in der die Welterfahrung von Teenager:innen von der von ›Erwachsenen‹ abgekoppelt ist und die typischen Probleme Heranwachsender denselben, wenn nicht einen größeren Stellenwert genießen als die Rettung der Welt. *HOME COMING* skaliert die Perspektive direkt zu Beginn auf den Blick des Teenagers Peter Parker in Form eines vom Protagonisten mit dem Handy gefilmten Videotagebuchs seines ersten Einsatzes mit den Avengers in *CAPTAIN AMERICA: CIVIL WAR*. Mit der Begeisterung eines aufgeregten Teenagers dokumentiert Peter seine Reise nach Deutschland in Tony Starks Privatjet, filmt ein »Follow me around« durch seine luxuriöse Hotelsuite in Berlin, und kommentiert seinen ersten Einsatz an der Seite der Avengers während der Kampfpausen. Der medienästhetische Wechsel in den Modus eines YouTube-Vlogs in den ersten Minuten des Films ist insofern programmatisch für die gesamte *SPIDER-MAN*-Reihe im MCU, als hier Peter Parkers Blick auf ›die Erwachsenen‹ als die Hughes-typischen ›ridiculous authority figures«⁴⁴ – repräsentiert von Lehrer:innen, Tony Stark, seinem Leib-

40 Ebd.

41 Ebd.

42 Mike Fleming Jr, Molly Ringwald Reflects On Her John Hughes Movies In #MeToo Moment: »Racist, Misogynistic...Homophobic«, in: *Deadline*, 6. April 2018, deadline.com.

43 Der Film komprimiert den Verweis in einer Einstellung während der Ankunft der Schüler:innen-gruppe in Venedig. Die Detailaufnahme von Peter Parkers Reisepass erscheint hier als ein Echo der Titelsequenz von *NATIONAL LAMPOON'S EUROPEAN VACATION*, in der die vier Reisepässe der Familie Griswald gezeigt werden.

44 Bhatia, *The MCU's on vacation*.

wächter Happy Hogan (Jon Favreau) und teilweise auch den übrigen Avengers –⁴⁵ etabliert wird.

Die scheiternde Ästhetik des Schulfernsehens

FAR FROM HOME wiederholt diese Strategie der Reperspektivierung in der medialen Form einer von Schüler:innen der Midtown School produzierten Nachrichtensendung im Schulfernsehen. Nach einem kurzen Prolog, in dem S.H.I.E.L.D.-Agent:innen in X-tenco, Mexiko mit dem ersten Elemental konfrontiert werden und dabei Beck begegnen, eröffnet die Sondersendung am letzten Schultag den ersten Akt mit einer Doppelfunktion. Zum einen leistet das Segment expositorische Arbeit, indem es die von AVENGERS: ENDGAME hinterlassene Situation und die diegetischen Konsequenzen des vorangegangenen Films in ökonomisch effizienter Weise als narrative Prämisse etabliert. Bevor THE FALCON AND THE WINTER SOLDIER einige Zeit später die massiven soziopolitischen Konsequenzen der plötzlichen Rückkehr von Milliarden von Menschen in eine Welt, die keinen Platz mehr für sie hat, thematisiert, inszeniert FAR FROM HOME die Folgen des sogenannten ›Blip‹ als Slapstick: Fünf Jahre zuvor spurlos verschwundene Schüler:innen tauchen bei einem Schulbasketballspiel aus dem Nichts wieder auf und werden von den Spielenden prompt überrannt. Dass die fünf Jahre lang als tot gegoltene und nun wieder zurückgekehrte Hälfte der Weltbevölkerung in großen Zahlen arbeits- und obdachlos ist, spielt hier keine Rolle, stattdessen wird die angeordnete Wiederholung des Schuljahres, die auch für die Überlebenden des ›Snap‹ verpflichtend ist, als Ungerechtigkeit diskutiert. Ebenso wird das Phänomen asynchroner Zeitverläufe zwischen Verschwundenen und Überlebenden in einer auf Teenager:innen skalierten Metrik problematisiert: vormals jüngere Überlebende haben die Verschwundenen teilweise bis zu ihrer Rückkehr altersmäßig überrundet; Brad Davis (Remy Hii) beispielsweise, der vor dem ›Snap‹ noch hauptsächlich durch häufiges Weinen und Nasenbluten aufgefallen ist, ist fünf Jahre später, an der Schwelle zum Erwachsenwerden, eine attraktive Erscheinung, was ihn zur romantischen Konkurrenz von Peter werden lässt (Abb. 32).

In einer zweiten Funktion operiert die medienspezifische Ästhetik der Sondersendung im Schulfernsehen in einem Modus der Dekonstruktion von Tony Starks Status als Autoritätsfigur. Die von den Schüler:innen Betty Brandt (Angourie Rice) und Jason Ionello (Jorge Lendeborg Jr.) moderierte Sendung beginnt mit einem »in memoriam«-Segment, in dem den verstorbenen bzw. verschwundenen Avengers gedacht wird. Unterlegt ist das 35-sekündige Segment mit dem 1974 von der Country-Sängerin Dolly Parton geschriebenen Song »I will always love you« in der Version von Whitney Houston, die

45 Captain America, der zu dem Zeitpunkt der Filmhandlung als Kriegsverbrecher gilt und international gesucht wird, tritt in HOMECOMING in Trainingsvideos auf, die den Schüler:innen beim Sportunterricht, aber auch vor dem Nachsitzen, von VHS-Kassetten abgespielt werden. In dieser ironischen Darstellung wird die Figur wieder auf ihre ursprüngliche Funktion als Propagandamaskottchen zurückgeführt, deren moralische Autorität nicht mehr inspirieren, sondern der Disziplinierung dienen soll.

durch ihren Einsatz im Soundtrack des romantischen Thrillers BODYGUARD (1992, Mick Jackson) befeuert zu einem internationalen Nummer 1-Hit wurde.

Abb. 32: *Asynchrone Zeitverläufe nach dem »Blip«*



Quelle: Stills aus SPIDER-MAN: FAR FROM HOME (2019). Blu-ray, Sony Pictures Home Entertainment, 2019.

Als »[a] classically melancholy tune of a romance that's powerful, but ultimately not sustainable« entsteht durch die schiere Unangemessenheit des Musikeinsatzes ein erster Sinn für ironische Diskrepanz, der von der eingeblendeten Texttafel bestätigt wird: Die Worte »in memoriam«, weiß auf schwarz, gesetzt in dem nahezu uneingeschränkt als ultimative Designsünde in Verrufenheit geratenen Zeichensatz Comic Sans,⁴⁶ der von Teilnehmer:innen einer empirischen Studie zur wahrgenommenen Persönlichkeit von Schriftarten (»Typefaces«) im Jahr 2004 als »too childish«⁴⁷ bewertet wurde. Es folgen Bilder der in ENDGAME verstorbenen bzw. verschwundenen Avengers Tony Stark, Steve Rogers, Natasha Romanoff und Vision, getrennt von auffälligen Folienübergängen, wie sie von Computeranwendungen wie Microsoft Powerpoint oder dem Windows Movie Maker zur Verfügung gestellt werden.⁴⁸ Die verwendeten Designelemente signalisieren einen

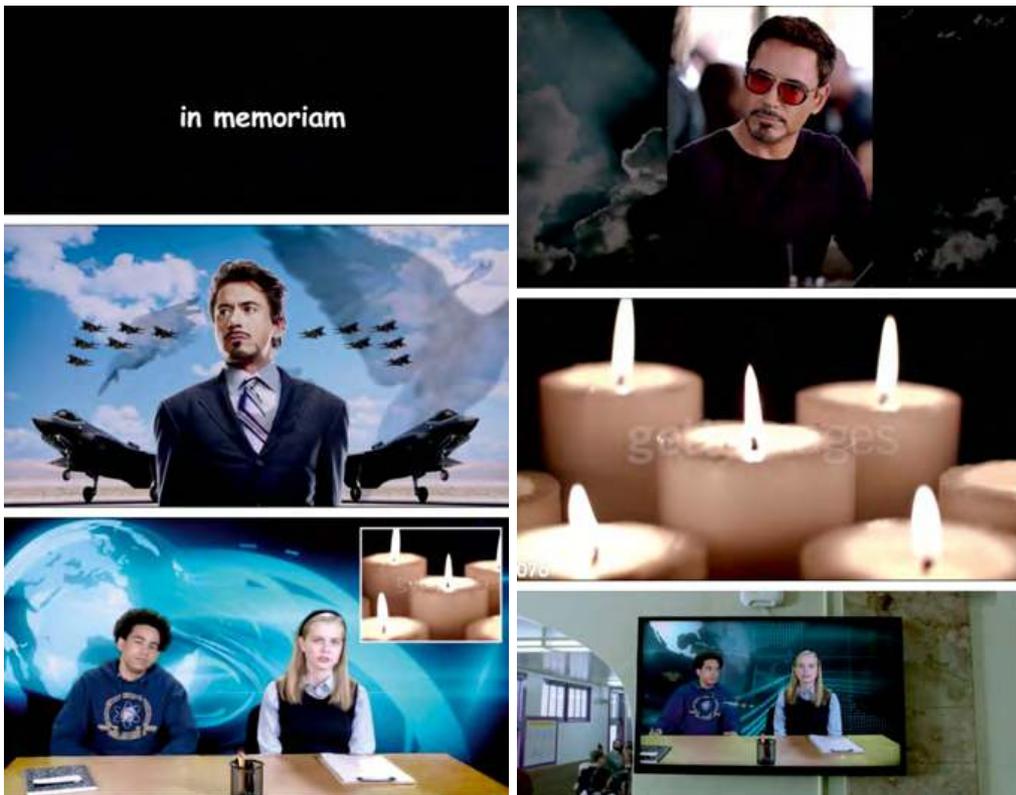
46 Der 1994 von Vincent Connare für das Microsoft Windows Betriebssystem entworfene Zeichensatz wurde 2002 zum Ziel eines weltweiten »Ban Comic Sans« movement«, im Zuge dessen zahlreiche Designer:innen sich spöttisch über die empfundene Designsünde äußerten; vgl. Emma Bryce, Why do people hate Comic Sans so much?, in: *LiveScience*, 20. Januar 2019, livescience.com.

47 Jo Mackiewicz, Rachel Moeller, Why people perceive typefaces to have different personalities, in: *International Professional Communication Conference*, 2004, S. 304–313.

48 Ähnlich wie Comic Sans gelten Aufmerksamkeit auf sich selbst lenkende Effektüberblendungen wie die hier verwendeten (Wassertropfen, Lensflares, Pixelation, etc.) im Feld des professionellen Videoeditings als zu vermeidende Anfänger:innenfehler, vor denen in Tutorials mit Titeln wie »Editing 101: Avoid Cheesy Video Effects« bzw. »Video Editing Fail: Terrible Transitions« ausdrück-

unverkennbaren Dilettantismus, der von der Musikauswahl in geradezu schriller Weise überzeichnet wird. Die Überzeichnung findet ihren Höhepunkt in der aus dem Apogee-Film bekannten heroisierenden Darstellung von Tony Stark vor blauem Himmel und Düsenjägern, die hier erst mit Friedenstauben, dann mit dem Bild von Gedenkerzen überblendet wird – letzteres trägt noch den Stempel eines nicht-lizenzierten Vorschaubilds von Getty Images (Abb. 33).

Abb. 33: »In memoriam«: mediale Dekonstruktion des Mythos Tony Stark in der scheiternden Ästhetik des Schulfernsehens



Quelle: Stills aus SPIDER-MAN: FAR FROM HOME (2019). Blu-ray, Sony Pictures Home Entertainment, 2019.

Es ist nicht nur die Wiederbenutzung des aus IRON MAN bekannten Bilds, mit dem FAR FROM HOME die Brücke zurück zum MCU-Auftaktfilm schlägt. Wenn auch in nahezu unkenntlich gemachter Weise, ist das gesamte »in memoriam«-Segment als eine scheiternde Wiederaufführung des Apogee-Films zu verstehen. Verbunden durch die gemeinsame Qualität eines Nachrufs (auf Howard Stark bzw. Charles F. Kane) in bewegten Bildern, darüber hinaus jedoch auf einem Spektrum zwischen ästhetischer Eleganz und amateurhafter Montage gegenübergestellt, wird das »in memoriam«-Segment als Parodie des Apogee-Films erkennbar, und damit indirekt auch zu einer Parodie der News

lich gewarnt wird; vgl. Film Editing Pro, Editing 101: Avoid Cheesy Video Effects, in: *Film Editing Pro*, 15. April 2020, filmeditingpro.com.

on the March (CITIZEN KANE). Mit seinem rahmenden Erscheinen als erstes und letztes Bild des »in memoriam«-Segments tritt Tony Stark in eine Reihe mit Tycoons wie seinem Vater Howard oder Charles Foster Kane, doch die mediale Würdigung, die ihm *post mortem* zuteilwird, kann keinerlei ästhetischen Perfektionsanspruch mehr behaupten, sondern stellt ihr diesbezügliches Versagen offen zur Schau. Das Scheitern der Parodie, die diegetisch keineswegs als solche intendiert ist, tritt nirgendwo deutlicher zu Tage als in der Überblendung des Bildes des Rüstungsindustriellen vor einer Kampffliegerstaffel mit Friedenstauben. Diese Gleichsetzung, die im Angesicht der im Verlauf der *Infinity Saga* zahlreich gewordenen Problematisierungen von Tony Starks Verhalten in keiner Weise mehr tragfähig scheint, konstruiert im buchstäblichen Sinn die für eine »age of innocence« charakteristisch erachtete Naivität, die programmatisch für FAR FROM HOME als Ganzes wird.

Hard Rock als kommodifizierte Ästhetik

Die Dekonstruktion von Stark als (moralisch integrierter) Autoritätsfigur mit hegemonialem Anspruch verläuft in einer fortschreitenden Bewegung, die vor dem Film beginnt und sich unabhängig von Starks heroischer Selbstaufopferung vollzieht. Die Geschichte von Tony Stark als Mentor bzw. Vaterfigur von Peter Parker seit dessen Rekrutierung in CIVIL WAR ist die Geschichte eines oft gefährlichen Scheiterns:

Tony lies in order to barge his way into Peter's home, disregards his protests about having homework and not being able to skip class, refuses to explain the very complicated nature of his argument with Steve Rogers, and then throws Peter into a literal war zone against some of the most powerful beings in the entire universe. None of this is the proper way to treat a child. This isn't just dangerous, it's manipulative.⁴⁹

Stark kann Parker in HOMECOMING zwar mithilfe einer ferngesteuerten Rüstung vor dem Ertrinken retten, reproduziert darüber hinaus jedoch die Beziehung, die er selbst zu seinem abwesenden Vater hatte: er ignoriert seinen Mentee über Monate hinweg und schickt seinen Leibwächter Hogan vor. Wie der junge Tony Stark eifert Peter der Vaterfigur gleichzeitig nach und distanziert sich von ihr: als Stark ihm am Ende von HOMECOMING anbietet, den Avengers beizutreten, lehnt er ab. In INFINITY WAR kann Stark nicht verhindern, dass Parker an Bord von Thanos' Raumschiff die Erde in Richtung Saturn verlässt, was mit Peters Tod in Tonys Armen endet. In dieser Reihe kann Tony Starks Entscheidung, die Kontrolle über seine gesamte technische Infrastruktur *post mortem* in die Hände des Teenagers zu geben, als das wohl prägnanteste Beispiel für »Irresponsible Parenting« bewertet werden. Anhar Karim, der die Instanzen von Starks verantwortungslosem Handeln in *Forbes* diskutiert, kommt zu dem Schluss, dass »Tony can't have had any malicious intent for Peter. That much is clear from their loving interactions. He just needed some guidance on how to do it right.«⁵⁰ In Anbetracht dessen, dass nicht nur

49 Karim, Tony Stark And Irresponsible Parenting.

50 Ebd.

Tony Stark, sondern *sämtliche* patriarchal codierten Autoritätsfiguren des Films sich als untauglich erweisen, scheint diese Schlussfolgerung jedoch zu kurz zu greifen.

Die bereits in *HOME*COMING etablierten Lehrer Harrington (Martin Starr) und Dell (J.B. Smoove) sind im buchstäblichsten Sinne als ›ridiculous authority figures‹ gekennzeichnet, die mit ihrer wiederholt demonstrierten Unfähigkeit, sich in die Lebenswelt Heranwachsender zu versetzen, direkt aus dem Hughes-Kosmos stammen könnten. Beck, der für einen kurzen Moment die von Stark hinterlassene Lücke des symbolischen Ersatzvaters gut zu befüllen scheint, ist ein Betrüger. S.H.I.E.L.D.-Direktor Nick Fury, der »mean new stepdad«,⁵¹ stellt sich als Täuschung heraus: während Fury selbst, so zeigt es die Post-Credit Scene des Films, im Orbit den Bau einer Raumstation überwacht, hat er sich den gesamten Film über auf der Erde von dem Formwandler Talos (Ben Mendelsohn) vertreten lassen, der Becks Schwindel ebenfalls aufgesessen ist. Und auch Happy Hogan, der den Film über in einer unklaren Beziehung mit Peters Tante May steckt und damit in den Rang eines symbolischen Stiefvaters (bzw. Onkels) rutscht, ist ungeeignet, da er Peter als ›nächsten Tony Stark‹ verkennt. Deutlich wird dies in der Szene in den Niederlanden, in der Peter in Tony Starks mobiler Werkstatt einen neuen Anzug für die in London bevorstehende Konfrontation mit Beck konstruiert. Parker bedient die komplexen Interfaces der futuristischen Stark-Technologie mit derselben Mühelosigkeit wie der verstorbene Mentor und stellt dabei ein vergleichbares Fachwissen zur Schau, was Hogan mit nostalgische Wehmut signalisierender Mimik registriert. Als er über die Raumbeschallung AC/DCs »Back in Black« abspielt, den Song, mit dem Tony Stark in *IRON MAN* in das MCU eingeführt wird, scheitert die Wiederaufführung: Peter, in der internen Chronologie des MCU nach der Jahrtausendwende geboren, erkennt den Song nicht und antwortet Hogan über das ganze Gesicht strahlend, immer schon ein Fan der Band Led Zeppelin gewesen zu sein. Hier steht mehr auf dem Spiel, als lediglich die von Rick Altman erkannte Funktion von populärer Musik in der Erzeugung ›nostalgischer Reaktionen‹ des Wiedererkennens für eine Pointe zu unterlaufen.⁵² Um zu verstehen, wie dieser Moment die Verwerfung des mit Tony Stark assoziierten Männlichkeitsentwurfes thematisiert, ist ein Blick auf die Musik in *SPIDER-MAN* hilfreich.

Im Gegensatz zu Tony Stark, der stets mit technophallischem Cock Rock und Power Chords unterlegt ist, wird der Teenager Peter Parker in *CIVIL WAR* mit dem Song »Left Hand Free« der 2007 in Leeds, England gegründeten Indie-Rock-Band alt-J eingeführt, die der *Musikexpress* als »Chorknaben«⁵³ bezeichnet und ihre Musik abwechselnd als »Überraschungsei-Indie«,⁵⁴ »Wundertüten-Pop«⁵⁵ oder postmoderne

51 Jon Watts zit. nach Brian Truitt, Why Samuel L. Jackson's Nick Fury is the ›mean new stepdad‹ of ›Spider-Man: Far From Home‹, in: *USA Today*, 19. April 2019, usatoday.com.

52 Vgl. Masani McGee, Hooked on the Wrong Kind of Feeling. Popular Music and Nostalgia in the Marvel Cinematic Universe, in: Julian C. Chambliss, William L. Svitavsky, Daniel Fandino (Hg.), *Assembling the Marvel Cinematic Universe. Essays on the Social, Cultural and Geopolitical Domains*, Jefferson: McFarland 2018, 116–126, hier: S. 117.

53 Nina Töllner, alt-J »The Dream«, in: *Musikexpress* 03/22, Berlin: Axel Springer Mediahouse 2022, S. 84.

54 Ebd.

55 Ebd.

»Pop-Dekonstruktivisten« einordnet.⁵⁶ In *HOMECOMING* und *FAR FROM HOME* ist die US-amerikanische Punkband The Ramones sehr prominent vertreten. Die Ramones, selbst Stars in der Musikkomödie *ROCK'N'ROLL HIGH SCHOOL*, (1979, Alan Arkush, Joe Dante) symbolisieren einerseits durch ihre Nähe zum Musikclub CBGBs eine enge Verbindung zu der auch den »friendly neighborhood Spider-Man« beheimatenden Stadt New York City. Andererseits repräsentieren ihre regelmäßig non-konforme Adoleszenz thematisierenden Songs (»Sheena is a Punk rocker«, »I wanna be sedated«) im weitesten Sinne eine Palette unbeschwerter, jugendlichen Leichtsinns, aber auch sozialen Außenseitertums.⁵⁷ Donna Gaines entdeckt in der ausgestellten Simplizität der Ramones im Kontext der jungen, von »arty bohemia, avant-garde trash and vaudeville«⁵⁸ beeinflussten New Yorker Punk-Szene ein intellektuelles Element. Deren Selbstverständnis war das einer Antwort auf die ausufernden Prog-Trends im Rock der frühen 1970er Jahre, »when artsy people with big egos would do vocal harmonies and play long guitar solos and get called geniuses«.⁵⁹ Nachdem sämtliche Mitglieder der Band inzwischen verstorben sind, lebt die Band in der Gegenwart am sichtbarsten in lizenziertem Merchandise weiter, das für kleines Geld an den Stangen großer Fast Fashion-Ketten hängt – neben den T-Shirts und Hoodies mit den Logos von Led Zeppelin und AC/DC (Abb. 34). In Anlehnung an die in *Teen Mag* geäußerte Feststellung, dass »John Hughes« auch unter denjenigen als Ästhetik verstanden wird, die mit seinen Filmen nicht mehr vertraut sind, kann in diesem Sinne auch *Hard Rock als auf eine Ästhetik* reduziert verstanden werden, die den Bezug zu ihrem Referenten eingebüßt hat.

Die Verwechslung von AC/DC mit deren Zeitgenossen Led Zeppelin ist insofern mehr als eine Geschmacksfrage, als hier nicht allein Musik, sondern in erster Linie die von dieser spezifischen Sorte Hard Rock produzierten und repräsentierten Männlichkeitsentwürfe verworfen werden – in der Welt gegenwärtiger Teenager, so zeigt sich in Peters Unkenntnis, sind diese in Vergessenheit geraten und spielen keine Rolle mehr. Diese symbolische Verwerfung überholter Maskulinitätskonzepte betrifft damit auch Stark selbst. Zwar wird Peter hier nicht zum ersten Mal bezüglich seiner technischen Versiertheit als Stark ebenbürtig gekennzeichnet. Ebenso wie er seine Karriere als Superheld jedoch »on his own terms«⁶⁰ ausloten will, definiert sich der von dem Jugendlichen repräsentierte Männlichkeitsentwurf nicht nach dem Vorbild von Stark (buchstäblich, als er dessen Erbe ablehnt), sondern ebenso *on his own terms*.

In den verschiedenen Arten und Weisen, auf die väterlich konnotierte Autoritätsfiguren untergraben, demontiert und verworfen werden, kann *SPIDER-MAN: FAR FROM HOME* als erster Entwurf der von *ENDGAME* entworfenen post-patriarchalen Utopie verstanden werden. Auch wenn das High School-Leben an der Midtown nicht weniger heteronormativ strukturiert ist als an der von John Hughes ersonnenen Shermer High School

56 André Bosse, Mord ist ihr Hobby, in: *Musikexpress* 03/22, Berlin: Axel Springer Mediahouse 2022, S. 53.

57 Vgl. Donna Gaines, *Why The Ramones Matter*, Austin: University of Texas Press 2018.

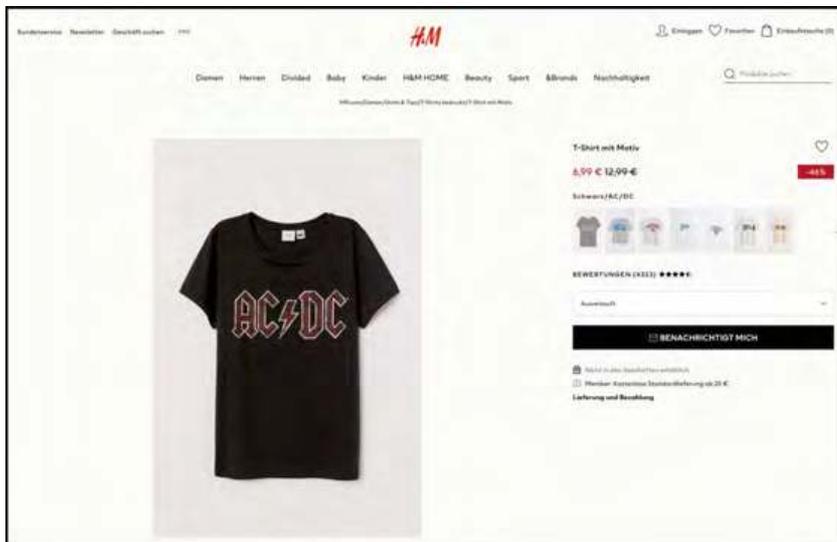
58 Ebd., S. 4.

59 Ebd.

60 Karim, Tony Stark And Irresponsible Parenting.

in Shermer, Illinois, unterscheiden sich die SPIDER-MAN-Filme von Watts mit ihrer diverseren Besetzung und dem Verzicht auf sexistische Stereotype und homophobe Resentiments von den Filmen, die aus den durchweg *weißen* Schauspieler:innen des Brat Packs internationale Stars gemacht haben.

Abb. 34: *Hard Rock als kommodifizierte Ästhetik: AC/DC-Lizenzmerchandise von H&M*



Quelle: Screenshot HundM.de.

Neue Männer braucht das Land: BLACK WIDOW (2021)

Mit dem ersten Kinospießfilm der vierten Phase, dem von Fans seit Jahren angemahnten Soloabenteuer des von Scarlett Johansson zwischen 2010 und 2019 in sieben Filmen dargestellten ersten weiblichen Avengers-Mitglieds BLACK WIDOW wirft das MCU einen Blick zurück auf seine eigene Vergangenheit. Am 8. Juli 2021 weltweit in den Kinos gestartet und einen Tag später als Premium-Angebot im Streamingdienst Disney+ erschienen, füllt BLACK WIDOW eine narrative Leerstelle in der Zeit zwischen den Filmen CAPTAIN AMERICA: CIVIL WAR (2016) und AVENGERS: INFINITY WAR (2018). Der offensichtliche Grund für diese kreative Entscheidung ist vor allem im Leinwandtod von Johanssons Figur in AVENGERS: ENDGAME zu suchen, der von einer Wiederauferstehung im übernächsten Film zweifellos entwertet worden wäre; andererseits musste sich das Prequel u.a. aus diesem Grund in der Kritik vorwerfen lassen, ohne Konsequenzen zu bleiben, als »glorified backdoor pilot for its co-star« hauptsächlich an der Etablierung von Johanssons Nachfolgerin Florence Pugh (als Yelena Belova) zu arbeiten und ganz generell »too little, too late«¹ zu sein.

Black Widow alias Natasha Romanoff, die eher als Geheimagentin denn als Superheldin im klassischen Sinne verstanden werden kann,² wurde »initially introduced as eye candy for Tony Stark, became a failed love interest for Bruce Banner and then held her own as the only female Avenger for some time«, über die Jahre habe Black Widow jedoch die »stereotypical sexist connotations« abgestreift, »to become a hero everyone can look up to«.³ In Ihrer Repräsentationsanalyse der Black Widow-Auftritte im MCU von IRON MAN 2 (2010) bis CIVIL WAR (2016) stellen Madelaine Gerard und Mark Poepsel fest, Natasha Romanoff werde »ultimately not liberated. She is characterized in ways that uphold male dominant social structures«.⁴ Kann dies in eingeschränktem Maße auch über ihren Leinwandtod in AVENGERS: ENDGAME behauptet werden – in der viel kritisierten Szene

1 Beide Scott Mendelson, *Marvel's Black Widow is too little, too late*, in: *Forbes*, 29. Juni 2021, forbes.com.

2 O'Sullivan, *Marvel Cinematic Universe*, S. 47.

3 Alle Lauren Rouse, *Marvel Studios Is Making Effort To Not Objectify Women, Says Producer*, in: *The Direct*, 3. Juli 2021, thedirect.com.

4 Madelaine Gerard, Mark Poepsel, *Black Widow: Female Representation in the Marvel Cinematic Universe*, in: *Polymath: An Interdisciplinary Arts and Sciences Journal* 8 (2019), S. 27–53.

opfert sie sich als alleinstehende, kinderlose Frau für den Familienvater Clint Barton – vollzieht ihr Phase 4 eröffnender Solofilm diesbezüglich eine radikale Trendwende.

Der Wunsch nach einem Solofilm für Scarlett Johanssons Figur artikuliert sich im Fandiskurs bereits sehr früh nach ihrem ersten Auftritt in *IRON MAN 2* und intensiviert sich nach ihrer deutlich größeren Rolle in *MARVEL'S THE AVENGERS*, »who came away stealing that movie«. ⁵ Über den Verlauf der Zeit deuten eine Reihe von Ereignissen immer wieder auf das Fortbestehen dieses Wunsches hin (bspw. der wiederkehrende Disput um lange Zeit nicht vorhandenes Black Widow-Merchandise), dieser findet vorerst jedoch keine Berücksichtigung. Bereits 2015, kurz nach dem Kinostart des *AVENGERS*-Sequels *AGE OF ULTRON* und der Ankündigung der bis 2019 erscheinenden Filme der »Phase 3«, musste sich Marvel Studios-Präsident Kevin Feige in Interviews mit der Presse wiederholt über den Status eines potentiellen *BLACK WIDOW*-Solofilms äußern, der zu diesem Zeitpunkt als »not on the schedule«, aber »on the table« gilt, also grundsätzlich nicht ausgeschlossen, aber in naher Zukunft nicht geplant. ⁶

Etwa zeitgleich wird die Nachfrage nach diesem Film auch außerhalb von Marvel Studios offenbar so deutlich, dass in den Jahren zwischen 2014 und 2020 gleich mehrere internationale Filmproduktionen daran arbeiten, den verlangten Pitch des »femme fatale spy action film« mit einem Surrogat zu erfüllen: *LUCY* (2014, Luc Besson) mit Johansson selbst, *ATOMIC BLONDE* (2017, David Leitch) mit Charlize Theron, sowie *RED SPARROW* (2018, Francis Lawrence) mit Jennifer Lawrence erstellen jeweils unterschiedliche Blaupausen dessen, was ein *BLACK WIDOW*-Standalonefilm sein bzw. wie er aussehen könnte. ⁷ Alle drei Filme erzählen unterschiedliche Geschichten, überschneiden sich jedoch in ihrem Emanzipationsnarrativen, weisen deutliche Ähnlichkeit in ihren Inszenierungsstrategien auf (z.B. in ihrem Fokus auf die viszerale Inszenierung von intensiven, sehr gewalttätigen Nahkampfsszenen) und besetzen jeweils eine Schauspielerin in der Hauptrolle, die zuvor in der Rolle einer »toughen Actionheldin« in den Kanon der Populärkultur eingegangen ist – Theron als Imperator Furiosa in *MAD MAX: FURY ROAD* (2015, George Miller), Lawrence als Katniss Eberdeen im mehrteiligen Young-Adult-Blockbuster-Franchise *THE HUNGER GAMES* (2012–2018).

In *BLACK WIDOW* laufen zahlreiche der im Verlauf der Analyse der *Infinity Saga* betrachteten Diskurse und geführten Diskussionen zusammen, die erneut das wechselseitige Zusammenspiel von Produktionsdiskursen, Ökonomie, Gender, Narration und Ästhetik, Repräsentation und Politik beleuchten, die in ihrer Summe ein hochkomplexes Spannungsfeld erzeugen. Als erster Film des MCU, der mit Cate Shortland einer Re-

5 Adam Chitwood, Black Widow Movie: Scarlett Johansson and Kevin Feige have discussed a series of films, in: *Collider*, 15. April 2015, collider.com.

6 Chitwood, Black Widow Movie.

7 Weiblich zentrierte Actionfilme sind seit den 1980er Jahren populär, mit *LA FEMME NIKITA* (1990, Luc Besson) überlappt das Subgenre erstmalig mit dem Paranoia-Thriller. Zahlreiche Nachahmerinnen, darunter das US-Remake *POINT OF NO RETURN* (1993, John Badham) folgen. Mit *HAYWIRE* (2011, Stephen Soderbergh) mit der professionellen Mixed Martial Arts-Kämpferin Gina Carano in der Hauptrolle erhält diese Genre-Variation eine neue ästhetische Blaupause, an dessen viszerale Inszenierung sich weiblich zentrierte Actionfilme bis in die Gegenwart orientieren; zuletzt z.B. *ANNA* (2019, Luc Besson), *THE RHYTHM SECTION* (2020, Reed Morano) oder *JOLT* (2021, Tanya Wexler), ebenso wie die bereits erwähnten *ATOMIC BLONDE* und *RED SPARROW*.

gisseurin übertragen wurde, zelebriert BLACK WIDOW weibliche Solidarität, privilegiert weibliche Exzellenz gegenüber männlicher Inkompetenz und lässt im letzten Akt das symbolische Patriarchat in Form des in den Wolken verborgenen Red Rooms brennend vom Himmel fallen.

Der Film beginnt mit US-amerikanischer Suburbia-Idylle des mittleren Westens im Jahr 1995 und zeigt Natasha Romanoff als junges Mädchen mit ihrer jüngeren Schwester Yelena, die nicht ihre leibliche Schwester ist. In einer Reminiszenz an Spionage-Thriller aus bzw. über die Zeit des Kalten Kriegs wie TELEFON (1977, Don Siegel), LITTLE NIKITA (1988, Richard Benjamin) oder THE AMERICANS (2013–2018, Joe Weisberg) sind die beiden Mädchen lediglich Tarnung einer sowjetrussischen Schläferzelle,⁸ bestehend aus der Wissenschaftlerin Melina Vostokoff (Rachel Weisz) und Alexei Shostakov (David Harbour). Letzter war vor seinem Geheimeinsatz in den USA als sowjetrussischer Gegenentwurf zu dem genetisch modifizierten Supersoldaten Captain America namens Red Guardian für den KGB aktiv. Die vierköpfige Zwangsgemeinschaft wurde nach abgeschlossener Mission enttarnt, muss noch am selben Abend ihre Existenz in Ohio hinter sich lassen und nach Kuba fliehen. Dort angekommen wird die Scheinfamilie umgehend aufgelöst, Natasha und Yelena werden gegen ihren Willen von dem Oligarchen und ehemaligen sowjetrussischen General Dreykov (Ray Winstone) in das ›Ausbildungszentrum‹ bzw. Umerziehungslager Red Room Academy verfrachtet – buchstäblich, in einem Frachtcontainer.

MTV, Grunge und die infiltrierte Montage

Die anschließende Vorspannsequenz zeigt in einer komprimierten Montage die Verfrachtung der Mädchen in die Red Room Academy, »an organization that experiments on young girls and brainwashes them into assassins«,⁹ und ihre dort über den Verlauf ihrer Jugend absolvierten Ausbildungen zu hochprofessionalisierten Spioninnen und Auftragsmörderinnen. Die Bilder der entführten Mädchen und jungen Frauen im Frachtcontainer wecken nicht zufällig die Assoziation mit organisiertem Menschenhandel und Zwangsprostitution. Nicht zuletzt aufgrund dieser Vorspannsequenz bezeichnete Rebecca Fontana von der Non-Profit-Organisation The Borgen Project den Film als »groundbreaking«:

According to the United Nations Office on Drugs and Crime (UNODC), one in three females who are trafficking victims globally are children. The production team behind »Black Widow« was keenly aware of this statistic [...]. [Regisseurin Cate] Shortland

8 In *Russians Among Us: Sleeper Cells, Ghost Stories, and the Hunt for Putin's Spies* geht der ehemalige BBC-Sicherheitskorrespondent Gordon Corera der Geschichte von ›deep spies‹ nach dem Ende des Kalten Kriegs nach. Dort berichtet er u.a., dass noch im Jahr 2010 eine Gruppe russischer ›deep cover sleeper agents‹ in den USA verhaftet wurde; vgl. Gordon Corera, *Russians Among Us: Sleeper Cells, Ghost Stories, and the Hunt for Putin's Spies*, New York: William Morrow 2020.

9 Brian Truitt, »We could not have made this movie 10 years ago«: How ›Black Widow‹ got real about trauma and abuse, *USA Today*, 13. Juli 2021, eu.usatoday.com.

wanted to »intersect [Marvel] with reality,« as the trafficking that defines Natasha Romanoff is based on real events that happen to thousands of young girls every year.¹⁰

Laut einer Studie der International Labor Organization (ILO) waren im Jahr 2016 geschätzt über 40 Millionen Menschen in moderner Sklaverei (inklusive Zwangsehen und Zwangsarbeit) gefangen, etwa ein Viertel davon Kinder.¹¹ 71 Prozent der Betroffenen sind weiblich, »accounting for 99% of victims in the commercial sex industry, and 58% in other sectors«. ¹² Auch wenn *BLACK WIDOW* ein Licht auf die Tatsache des organisierten Menschenhandels wirft, wird diese hier exklusiv mit dem russischen Oligarchen Dreykov in Verbindung gebracht, um diesen als überlebensgroßen Villain zu charakterisieren – ähnlich wie Thanos, der seine ›Töchter‹ Gamora und Nebula entführt hat.

Russia, the location of the Red Room, comprises human trafficking for the purpose of labor and sex. This fact is on display in the film as there are numerous references to Russian culture and constant use of the Russian language throughout,¹³

schreibt Fontana und unterstreicht damit die vom Film suggerierte Tendenz, Menschenhandel als ein außerhalb der demokratischen Ordnung ›des Westens‹ situiertes Problem zu fassen. Die ILO weist jedoch ausdrücklich darauf hin, dass »[m]odern slavery« ein Problem ist, das »every region of the world« betrifft.¹⁴ So waren 2016 in Europa geschätzt 3,6 von 1.000 Menschen in Sklaverei gefangen, in den Amerikas ca. 1,3/1.000; von letzteren Regionen liegen jedoch kaum Daten vor.¹⁵

Die größtenteils gelblich ausgeleuchtete Nachtszene der Verfrachtung ist in dynamischen Kameraeinstellungen realisiert, die das Geschehen aus einer Perspektive auf Augenhöhe mit den Kindern abbildet. Im Hintergrund beginnt Alexeis und Melinas Vorgesetzter Dreykov mit der Selektion, während der Natasha und Yelena getrennt werden. Nachdem ihre Hände in einer Großaufnahme einander loslassen, beginnen kurze Inserts, die narrative Einheit zu stören.

Die Montage beginnt, zwischen der Entführung Natashas in den Red Room in der diegetischen Gegenwart und einer Vergangenheit hin und her zu springen. Die Vergangenheit präsentiert sich in der Ästhetik eines Familienheimvideos, grob aufgelöst, farbentsättigt und mit digitalen Artefakten wie Interlace-Streifen versehen. In kurzen, rasch aufeinanderfolgenden Einstellungen wird hier jedoch nicht Familienleben

10 Rebecca Fontana, *Marvel's Black Widow sheds light on human trafficking*, in: *The Borgen Project*, o.J. [2021], borgenproject.org.

11 Vgl. International Labour Office, *Global estimates of modern slavery: Forced labour and forced marriage*, Genf: International Labour Office 2017, S. 9. Ein Bericht des United Nations Office on Drugs and Crime (UNODC) aus dem Jahr 2020 geht sogar von einem Drittel Kinder aus; vgl. United Nations Office on Drugs and Crime, *Global Report on Trafficking in Persons 2020*, New York: United Nations, S. 79.

12 International Labour Office, *Global estimates of modern slavery*, S. 10.

13 Fontana, *Marvel's Black Widow*

14 International Labour Office, *Global estimates of modern slavery*, S. 10.

15 Vgl. ebd.

dokumentiert, sondern dessen Simulation, Erprobung und Einübung. In einem kargen, fensterlosen, untapezierten Raum mit grauen Zementwänden, möbliert mit der Grundausrüstung der US-amerikanischen Nuklearfamilie – Esstisch, Sofa mit Wohnzimmertisch, Weihnachtsbaum – werden Natasha und Yelena, noch deutlich jünger als in der Ohio-Sequenz, in den Gepflogenheiten des US-amerikanischen Familienlebens trainiert. In schlichten Kleidern sitzen die beiden Mädchen unter einem geschmückten Weihnachtsbaum und packen leere Geschenkkartons aus, werden zum Motiv für die gestellten Familienfotos, der gleichzeitigen medialen Produktion und Authentifizierung der »Schläferzelle« als *All-American Family*.¹⁶ Die Heimvideobilder wechseln sich ab mit Bildern der Gegenwart, wir sehen wieder Dreykov zwischen den russisch sprechenden Soldaten mit maskierten Gesichtern. Er berührt Natashas Wangen mit beiden Händen. In einer Detailaufnahme verschwindet ihr Gesicht vollständig hinter seiner Hand, deren kleiner Finger von einem auffälligen goldenen Siegelring geschmückt wird, am Handgelenk die dazu passende Designeruhr – männlich codierte Statussymbole, Insignien patriarchaler Macht. Aus top-down-Perspektive folgt die Kamera Dreykovs schwarzer Limousine durch die Nacht, ein Schwenk über das nächtliche Panorama eines Industriegebiets löst das Bild auf.

Abb. 35: Einübung US-amerikanischer Kultur



Quelle: Stills aus BLACK WIDOW (2021). Blu-ray, Walt Disney Studios Home Entertainment, 2021.

Die Montage wechselt nun vom Modus der Parallelmontage zweier Zeitebenen in eine fragmentiertere, assoziativere Form, in der unterschiedliche Bildtypen – augmentierte Satellitenbilder mit computergenerierten Bildelementen, Nachrichtenbilder vom brennenden North Institute, mehr Videoaufnahmen des simulierten Familienfests, verschiedene amerikanische Cartoons – gleichberechtigt nebeneinander stehen und die Umerziehung der entführten Mädchen und deren Ausbildung zu sogenannten *Black Widows* illustrieren. Mädchen sitzen in Reihen vor Monitoren, trinken Schulmilch und schauen US-amerikanisches Fernsehen (Abb. 35). Die Bilder der Indoktrination mithilfe audiovisueller Medien sind bekannt aus Paranoia-Thrillern wie *THE PARALLAX VIEW* (1974, Alan J. Pakula), ebenso wie aus *A CLOCKWORK ORANGE* (1969, Stanley Kubrik), wo Filmbilder zur Rekonditionierung des kriminellen Alex (Roddy McDowell) eingesetzt

16 In ihrer Auseinandersetzung mit dem Stellenwert von Familienfotos für die Mediatisierung von »family memory and thus family ideology«, stellt Marianne Hirsch fest, dass Familienfotografie sich in eine heterogene Tradition familiärer Repräsentation einschreibt, diese Tradition aber gleichzeitig auch formt; vgl. Marianne Hirsch, *Family Frames. Photography, Narrative, and Postmemory*. Boston: Harvard University Press 1997, hier S. 12.

werden. Anders als die dort mithilfe überwältigender Bilderfluten psychologisch manipulierten Protagonisten sind es jedoch nicht die jungen Widows vor den Fernsehern, sondern ebenso das Filmpublikum, das den rasch aufblitzenden, sich aneinanderreihenden Bildern ausgesetzt ist. Ganz ähnlich wie es Henry Taylor für *DR. MABUSE, DER SPIELER* (1922, Fritz Lang) beschreibt, spielt sich die hypnotische Beeinflussung nicht nur diegetisch ab, »sondern über die Diegese hinaus [ist] es der filmische Diskurs selbst [...], der auch den Zuschauer im Sinne gesteigerter Immersion zu »hypnotisieren« trachtet«. ¹⁷

Abb. 36: Ornamentale Mädchenmassen: Vorspannsequenz von *BLACK WIDOW*



Quelle: Stills aus *BLACK WIDOW* (2021). Blu-ray, Walt Disney Studios Home Entertainment, 2021.

Weitere Bilder von jungen Mädchen bei der Handarbeit, im Ballettunterricht, aber auch beim Waffentraining, lassen die Red Room Academy an die sogenannten höheren Töchter Schulen des 19. Jahrhunderts erinnern,¹⁸ wie auch an die von Foucault beschriebenen »totale[n] und asketische[n] Institutionen«¹⁹ der Disziplinargesellschaft ganz allgemein. Jedoch ist der Red Room nicht Teil eines dezentralen Netzes von Machteffekten, alle Macht fokussiert sich stattdessen auf Dreykov, der die Mädchen technologisch seinem Willen unterwirft, jeden ihrer Schritte technologisch überwacht und sie jederzeit

17 Taylor, *Conspiracy!*, S. 37.

18 Vgl. Hermann Erkelenz, *Ueber weibliche Erziehung und die Organisation der höheren Töchter Schule*, Köln: Du Mont-Schauberg 1872; Margaret Kraul, Höhere Mädchenschulen, in: Christa Berg, Karl-Ernst Jeismann (Hg.), *Handbuch der deutschen Bildungsgeschichte. Band III 1870–1918*, München: C.H. Beck 1991, S. 279–301.

19 Michel Foucault, Überwachen und Strafen, in: ders., *Die Hauptwerke*, 701–1020, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2008, hier S. 935–962.

per Fernsteuerung töten kann. Die Gegenüberstellung der nackten Beine von Mädchen in Ballettkleidern und Cheerleaderröckchen mit den uniformierten Beinen von Soldaten weisen die vermeintliche »Töchterbildung« als militärischen Drill aus, die synchronisierten Bewegungen der Mädchen in mehreren Einstellungen – Ballett, Parade, Tanz um den Maibaum – erinnern gleichzeitig an die Tiller Girls, über die Siegfried Kracauer in *Das Ornament der Masse* schrieb, ihre Beine entsprächen den Händen in der Fabrik, der die Körperbilder in ihren ornamentalen Strukturen aber auch als ästhetische Bedingung für den Faschismus begreift.²⁰ Wie die Tiller Girls sind auch die Widows »keine einzelnen Mädchen mehr, sondern unauflösbare Mädchenkomplexe«,²¹ innerhalb derer sie völlig austauschbar werden (Abb. 36).

Eine andere Gleichsetzung vollzieht die Montage durch die Aneinanderreihung der Bilder von jungen Frauen auf OP-Tischen und Schweinen in einem Gehege. Scheint diese Bildfolge zuerst willkürlich, liegt ihnen eine Kausalität zugrunde, die sich in der Mitte des Films erschließt. Das verbindende Element der Bilder ist die von Melina an ihren Hausschweinen erforschte Technologie zur Gedankenkontrolle, mit der Dreykov Widows wie Yelena kontrolliert. In einem seiner ikonischsten Momente schneidet Ron Fricke experimenteller Dokumentarfilm *BARAKA* (1992) von einer überfüllten Legebatte auf einen Plattenbau und formuliert damit »a thematic visual critique of modernity, the industrial revolution and the subsequent dehumanisation of the population«.²² In vergleichbarer Weise produziert *BLACK WIDOW* durch den Match Cut vom Auge eines Schweins auf das eines Babys, gefolgt von den Bildern von jungen Frauen auf Operationstischen, einen visuellen Text über die Entmenschlichung der um ihren Subjektstatus beraubten Frauen (Abb. 37).

Dazwischen sind Nachrichtenbilder zu sehen, die einen weiteren Bedeutungshorizont eröffnen. Aus dem Off warnt die Stimme eines Nachrichtensprechers von »undercover spies in our communities, they took on false identities, even raised families«. Der Hintergrund dieser Nachrichtenmeldung einer russischen Infiltration der amerikanischen Kultur wird in den folgenden 80 Sekunden in mehreren thematischen Strängen entwickelt, in denen sich weitere Bildtypen vermischen – Fotografien, teilweise mit Markierungen versehen, Satellitenaufnahmen und Computergrafiken, Akten und Dokumente, Pressefotografien, Überwachungsbilder, ein Sammelsurium unterschiedlichen Materials aus dem visuellen Archiv einer Ästhetik von Geheimdienstarbeit und Überwachung, bekannt aus *Militainment*, *Securitainment*²³ und Spionage- bzw. Paranoia-Thriller.²⁴ Historiophotische Bilder von Dreykov neben internationalen

20 Vgl. Siegfried Kracauer, *Das Ornament der Masse*, in: ders., *Das Ornament der Masse*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1977, S. 50–63.

21 Kracauer, *Das Ornament der Masse*, S. 50.

22 Rebecca Ellis, *Baraka* (1992), in: *Little White Lies*. Truth & Movies, 13. Dezember 2012, lwlies.com. Fricke bedient sich mit dieser Form der Attraktionsmontage selbst bei Eisenstein, der in *STREIK* (Стачка, 1925) den Bildern der Ermordung Streikender Bilder eines Schlachthofs gegenüberstellt.

23 Vgl. Oliver Bidlo, Carina Jasmin Englert, Wenn Innere Sicherheit zur Unterhaltung wird – *Securitainment*. In: Oliver Bidlo, Carina Jasmin Englert, Jo Reichertz (Hg.), *Securitainment*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2011, S. 239–260.

24 Vgl. Taylor, *Conspiracy!*.

Spitzenpolitiker:innen im Stil der Bilder in *IRON MAN* (Abb. 38),²⁵ gemeinsam mit Aufnahmen der Widows an weltweiten Krisenschauplätzen, konstruieren mit hoher Effizienz das Narrativ des weitreichenden Einflusses des ehemaligen Generals mit den Verbindungen eines hochrangigen Nachrichtendienstoffiziers und den Ressourcen eines Oligarchen. Die Einstellungen werden gen Ende immer kürzer und reihen ihr diverses Material teilweise in Match Cuts entlang inhaltlicher Ähnlichkeit aneinander, um dann wieder zu einem der parallel entwickelten Stränge zu springen.

Abb. 37: Entmenschlichung durch Match Cut: Vorspannsequenz von *BLACK WIDOW*



Quelle: Stills aus *BLACK WIDOW* (2021). Blu-ray, Walt Disney Studios Home Entertainment, 2021.

Abb. 38: Dreykov mit Boris Jelzin (links) und Bill Clinton (rechts) im Vorspann von *BLACK WIDOW*.



Quelle: Stills aus *BLACK WIDOW* (2021). Blu-ray, Walt Disney Studios Home Entertainment, 2021.

Die Kombination von Montageformen greift den inhaltlichen Topos einer russischen Subversion amerikanischer Kultur auf und reproduziert ihn auf formalästhetischer Ebene. Sie folgt den Grundprinzipien der intellektuellen Montage, von Sergei M. Eisenstein als Vertreter des russischen Formalismus theoretisiert, und überführt diese zusehends in die postmoderne, fragmentierte und assoziative Montage, die seit den frühen 1980er Jahren mit der Ästhetik des 24-Stunden Musiksenders MTV identifiziert wird. Bei der intellektuellen Montage, so fasst es Alice Bienk zusammen, werden »Einstellungen mit hartem Schnitt verbunden. Es soll gerade nicht das Continuity-System [...] aufrechterhalten, sondern durch das explizite Neben- und Gegeneinander verschiedener Einstellungen der Zuschauer zum Nachdenken und Schlussfolgern angeregt werden: Aus dem Kontrast oder der Reihung von Bild A und Bild B ergibt sich die neue – intellektuell

25 Vgl. hierzu die Überlegungen zum Apogee-Film in Teil I.

vom Betrachter erschlossene – Bedeutung C.«²⁶ »Die Vorstellungskraft wird hier durch Montage stimuliert«, so Ulrich Kumher, »und kann zu neuen Einsichten und Erkenntnissen gelangen, die die gezeigten Filmbilder betreffen, aber auch über sie hinausgehen können.«²⁷ Diese von Eisenstein als politische Ästhetik konzipierte Form, die er selbst in Filmen wie *Октябрь* (ОКТОБЕР, 1927) einsetzt, trifft auf »MTV's favored visual effects – quick cuts, sharp editing, cutaways, flash dissolves, slow motion, double trick fade-aways going into colorization – [which] soon became common in both advertising and the movies«. ²⁸ *Das Lexikon der Filmbegriffe* versteht unter *MTV style editing* (»Montage im MTV-Stil«)

einen Montagestil, der in den Sendungen des Musikkanals MTV, insbesondere in den dort ausgestrahlten Musikvideos, anfangs der 1980er Jahre populär wurde. Er ist durch rasendschnelle Folgen von Schnitten (rapid editing, rapidly-cut shots), die ungemein beschleunigte Handlung, durch Folgen von Jump-Cuts, durch sehr schnelle Assoziationsmontagen (fast-edits) und durch einen schnellen und unmotivierten Wechsel der Kameraneigungen, -verkantungen und -höhen sowie durch verrissene Handkamera-Bilder charakterisiert. Vorformen des Stils finden sich in manchen surrealistischen Filmen, in Drogensequenzen (wie in *Easy Rider*, USA 1969, Dennis Hopper), manchen Tanzfilmen (wie *Flashdance*, USA 1983, Adrian Lyne) oder in Filmen wie *Natural Born Killers* (USA 1984 [sic], Oliver Stone), in denen der so modische Montage-Stil dazu genutzt wurde, assoziativ zusammengeschlossene Bildstrecken dazu zu nutzen, die Erzählung an die Geschichte der visuellen populären Kultur anzuschließen.²⁹

Die musikalische Untermalung der Vorspannsequenz, eine ätherische Coverversion des in 1991 in der ›heavy rotation‹ des Musiksenders platzierten Grunge-Rocksongs »Smells like Teen Spirit«, unterstreichen den Eindruck einer Musikvideoästhetik. »Smells like Teen Spirit«, ursprünglich veröffentlicht als Lead Single aus dem Multi-Platin-Album »Nevermind« von Nirvana, »is featured in the top 10 of most top song lists, was called an ›anthem for apathetic kids‹ of generation X, and has been credited with helping alternative rock enter the mainstream«. ³⁰ ›Grunge‹ bezeichnet eine Spielart des Alternative Rock, die in den späten 1980er Jahren entsteht und sich zu Beginn auf das in Seattle, Washington, ansässige Musiklabel Subpop konzentriert, bevor im Zuge des Erfolgs von »Nevermind« in der ersten Hälfte der 1990er Jahre auch Major Labels internationale Charts-erfolge mit Grunge-Bands verzeichnen konnten. In seiner expliziten Positionierung als Alternative zu der aggressiven maskulinen Theatralik des Heavy Metal kann Grunge als

26 Alice Bienk, *Filmsprache. Einführung in die interaktive Filmanalyse*, 4. Aufl., Marburg: Schüren 2014, S. 89.

27 Ulrich Kumher, *Cloud Atlas. Die intellektuelle Montage als Zugang zum Film und zu seinem Bildungspotenzial*, in: *medienimpulse*, Jg. 58, Nr. 3, 2020, S. 1–55.

28 Robert M. Collins, *Transforming America. Politics and Culture during the Reagan Years*. New York, Chichester; Columbia University Press 2007, S. 167.

29 Katja Bruns (KB), *MTV style editing*, in: *Das Lexikon der Filmbegriffe*, 13. Oktober 2012, filmlexikon.uni-kiel.de. Hier ist zu ergänzen, dass *NATURAL BORN KILLERS* aus dem Jahr 1994 stammt, also keine Vorform repräsentiert.

30 Jake Grogan, *Origins of a Song: 202 true inspirations behind the world's greatest lyrics*, New York: Simon & Schuster 2018, S. 25.

»a late 20th century version of Punk, lacking the ideological impetus or rather the simplicity of a ›no future‹ slogan« verstanden werden.³¹ Das von den überwiegend männlichen Musiker:innen an den Tag gelegte Desinteresse an musikalischer Virtuosität als Anti-These zum maskulinen ›guitar hero‹ »has grave consequences for the received image of the music in terms of gender representations«.³² »Nirvana was regarded as the antithesis of the hyperbolic, sexist, and masculinist spectacles of the ›Hair Metal‹ bands popular through the late 80s«,³³ beobachtete James Middleton. Deren Sänger, Gitarrist und Songschreiber Kurt

Cobain's boyish, even childlike appearance, with oversized sweaters and a sloppily cut blond mane; his affirmation of gay sex, and televised screen kiss with bassist Chris Novoselic [...] all negated the values of masculinist heterosexuality prevalent in much rock music in the period preceding Nirvana's emergence.³⁴

Auch wenn Grunge-Rocker wie Cobain, so fasst es Frank Lay zusammen,

were not explicitly presented as new kind of male rock persona, they have nonetheless come to impersonate the new type of male, torn angrily between hegemonic masculinity and the »new men« of the 1970s, and, most of all, the unreachable ideal man of the »post-feminist« era, incorporating all extremes, the macho and the softie, everything to the presumed »right« degree.³⁵

Die in *BLACK WIDOW* verwendete Coverversion des Songs, gesungen von der überwiegend im Bereich der *Production Music* für Film/TV tätigen Hawaiianischen Sängerin/Songschreiberin Malia J,³⁶ ersetzt die verzerrten Gitarren und das wuchtige Schlagzeug gegen ein gedämpftes Piano und melancholische Streicher, streift dem Song sämtliche noch vorhandenen Signifikanten männlicher Aggression ab und überführt ihn in eine reduzierte Klangästhetik, die wiederholt als »evocative«,³⁷ »haunting and emotive«³⁸ oder »dark, dramatic«³⁹ beschrieben wurde. Diese Coverversion eines ursprünglich von männlichen Musikern gespielten Songs durch eine weibliche Künstlerin ist keineswegs die einzige ihrer Art, ebenso wenig wie die Übertragung eines Rocksongs in eine im

31 Frank Lay, »Sometimes We Wonder Who the Real Men Are« – Masculinity and Contemporary Popular Music, in: Russell West, Frank Lay (Hg.), *Subverting Masculinity: Hegemonic and Alternative Versions of Masculinity in Contemporary Culture*, Amsterdam: Editions Rodopi B.V. 2000, S. 222–246, hier S. 234.

32 Lay, »Sometimes We Wonder Who the Real Men Are«, S. 234.

33 James Middleton zit. nach Lay, »Sometimes We Wonder Who the Real Men Are«, S. 234.

34 Ebd.

35 Lay, »Sometimes We Wonder Who the Real Men Are«, S. 235.

36 Vgl. Paul Brown, Meet Malia J – the Voice Behind Black Widow's Evocative ›Smells Like Teen Spirit‹ Cover, in: *Wall of Sound*, 19. Juli 2021, wallsofsoundau.com.

37 Brown, Meet Malia J.

38 Kayti Burt, Why Black Widow's Smells Like Teen Spirit Cover Works, in: *Den of Geek*, 9. Juli 2021, denofgeek.com.

39 Emily Carter, Marvel's Black Widow opens with »dark, dramatic« cover of Nirvana's Smells Like Teen Spirit, in: *Kerrang!*, 1. Juli 2021, kerrang.com.

weitesten Sine ›ätherische‹ Klangästhetik eine Neuheit darstellt. Vor dem Hintergrund der Privilegierung der weiblichen Perspektive in BLACK WIDOW kündigt sich hier jedoch bereits die von der Filmnarration fortgeschriebene Emanzipationsbewegung an, die eine weitere kritische Evaluation von Männlichkeitsentwürfen inklusive der Verwerfung von Vaterfiguren beinhaltet.

Grausame Väter, nutzlose Väter

Vaterfiguren in BLACK WIDOW sind entweder grausame, misogynen Patriarchen (Dreykov) oder abwesend und nutzlos (Alexei). Kann letzterer in der den Film eröffnenden Flucht aus Ohio zumindest noch eine unterstützende Funktion erfolgreich erfüllen – in bester Manier eines Actionhelden liegt er auf der Tragfläche eines startenden Flugzeugs und setzt mit seinem Gewehr die anrückenden Behörden außer Gefecht, damit Melina bzw. Natascha das Flugzeug abheben lassen können –, kann er seine ›Töchter‹ nicht vor Dreykov beschützen, legt im Gulag so viel Gewicht zu, dass er kaum noch in sein Red Guardian-Kostüm passt, erteilt nutzlose Ratschläge, wird von den Frauen nicht in die Planung mit einbezogen und muss in Kampfsituationen regelmäßig unterstützt oder gerettet werden. Dialoge mit Natascha und Yelena kennzeichnen ihn als rührseligen, egozentrischen Nostalgiker. Seine ehemalige Schein-Ehefrau Melina hat eins ihrer Hausschweine nach ihm benannt – das, an dem sie Experimente zur Gedankenkontrolle durchführt. Seine unbeholfenen Versuche, emotionale Nähe zu den ›Töchtern‹ herzustellen, scheitern im Ansatz, das gemeinsame ›Familienessen‹ nach der Wiedervereinigung auf Melinas Farm eskaliert in kürzester Zeit und es kommt zum Streit. Als Yelena ihn nach der Befreiung aus dem Gulag zur Begrüßung ins Gesicht schlägt, schiebt er dies auf ihren Menstruationszyklus. Ihre Antwort auf die sexistische Reaktion ist eine detaillierte Schilderung ihrer Zwangshysterektomie im Red Room, aufgrund derer sie nicht mehr menstruiert.

Wird der non-normative Körper von Thor am Ende von ENDGAME narrativ legitimiert (obwohl nach seiner Gewichtszunahme äußerlich nicht mehr der *Hard Body*, ist Thor nach wie vor *Gott des Donners*), ist und bleibt Alexei in seinem nahezu aus den Nähten platzenden Red Guardian-Kostüm bis zum Ende des Films eine buchstäbliche Witzfigur.⁴⁰ Nichts verdeutlicht dies so sehr wie die Anekdote, mit der Alexei Yelena den Zusammenhalt zwischen Vätern und ihren Kindern verdeutlichen will. In Alexis Rhetorik ist das Nützlichste, was Väter für ihre Kinder tun können, sie in der Kälte mit ihrem Urin vor Erfrierungen zu schützen.⁴¹

40 Die Konnotation Alexeis mit einer Zirkusfigur ist bereits im Kostümbild angelegt. Der Helm des an altmodische Comics angelehnten Red Guardian-Kostüms, so Kostümbildnerin Jany Temime, sei inspiriert von »those guys who are shot out of cannons at the circus«. Zit. nach Jazz Tangcay, How Scarlett Johansson's ›Black Widow‹ Costumes Were Custom-Designed for Comfort, in: *Variety*, 10. Juli 2021, variety.com.

41 Kurz bevor die Mädchen auf Kuba getrennt werden, gibt er ihnen den einzigen Ratschlag, den sie, wenn auch erst im letzten Akt, beherzigen werden: aufeinander aufzupassen. Mit der ›Machtübernahme‹ über den Familienzusammenhang durch den Patriarchen Dreykov und die zwangsweise

Wo Alexei trotz seiner Reduktion auf Comic Relief einen Rest von Liebenswürdigkeit suggeriert, erscheint Dreykov als amplifizierte Version eines klassischen Bond-Villains, in dem sich die bereits in *IRON MAN 2* prominenten, anti-russischen Ressentiments des MCU ein weiteres Mal sehr offen zeigen. Der »Bond-Bösewicht«, so schrieb Umberto Eco schon 1964,

stammt aus einem ethnischen Raum, der von Mitteleuropa bis zu den slawischen Ländern und zum Mittelmeerbecken reicht [...] er ist asexuell oder homosexuell, jedenfalls sexuell nicht »normal«. Mit außergewöhnlichen erfinderischen und organisatorischen Fähigkeiten begabt, hat er starke eigene Initiative entfaltet, die ihm erlaubt, erheblichen Reichtum zu häufen, und dank derer er für Rußland tätig ist.⁴²

Mithilfe seines Umerziehungslagers hat der Menschenhändler und ehemalige General des sowjetischen Militärs ein weltumspannendes Netzwerk errichtet, innerhalb dessen er die *Black Widows* zur Spionage, Sabotage, für Mordanschläge und zur Kontrolle von Staatsoberhäuptern instrumentalisiert. Die von ihm entführten jungen Frauen, so heißt es, seien für ihn »just things. Weapons with no face that he can just throw away«, er selbst bezeichnet Mädchen als »the only natural resource that the world has too much of«. In *Down Girl* warnt Kate Manne davor, Misogynie im Sinne eines »bad apple« picture als individuelles Phänomen zu unterschätzen und weist auf die strukturelle Dimension patriarchaler Kontrolle bzw. gesellschaftlicher Unterdrückung von Frauen hin. Diese Fokussierung auf soziale Mechanismen bedeute jedoch keineswegs, dass das Individuum folgerichtig entschuldigt sei, denn »misogynists are just as misogyny does, roughly speaking«:⁴³

That is, misogynists may simply be people who are consistent overachievers in contributing to misogynist social environments [...] Alternatively, misogynists may be people who have been heavily influenced in their beliefs, desires, actions, values, allegiances, expectations, rhetoric, and so on, by a misogynist social atmosphere.⁴⁴

Dreykov repräsentiert beide Alternativen personifizierter Misogynie, ebenso wie er als patriarchales Oberhaupt des Red Room die systemische, strukturelle Dimension von Misogynie verkörpert. Seine über den Wolken schwebende Kommandozentrale, deren ebenso opulentes wie futuristisches Setdesign sich sichtbar an der »Ästhetik der Herrschaft« geheimer Festungen nahezu sämtlicher Bond-Villains orientiert,⁴⁵ dient keinem anderen Zweck als der systematischen Unterwerfung, Disziplinierung und Kontrolle weiblicher Körper zum eigenen Machterhalt, für den ihm sämtliche, als noch

Trennung der Mädchen endet auch Alexis Status als (zumindest von Yelena) bewunderter Vaterfigur.

42 Umberto Eco, Die erzählerischen Strukturen im Werk Ian Flemings, in: ders. *Apokalyptiker und Integrierte*, S. 273–312, hier S. 281–282.

43 Manne, *Down Girl*, S. 74.

44 Ebd.

45 Zur filmarchitektonischen Ästhetik der Herrschaft vgl. Petra Kissling-Koch, *Macht(t)räume. Der Production Designer Ken Adam und die James-Bond-Filme*, Berlin: Bertz+Fischer 2012.

so unethisch zu bewertende Mittel Recht sind. Eines davon sind verschieden ausgereifte Technologien zur Gedankenkontrolle, mit denen er die Frauen um ihren freien Willen und ihre Entscheidungsfähigkeit, kurz: ihren Subjektstatus bringt. Die Machtausübung durch Gedankenkontrolle, ebenso wie die an den jungen Frauen routinemäßig durchgeführten Zwangshysterektomien, wird damit auch zu einer sehr offensichtlichen Metapher für sexuelle Gewalt.⁴⁶ Gleichzeitig kommentieren die Zwangshysterektomien, denen die Widows unterworfen werden, die Beschneidung reproduktiver Rechte von Frauen im Zuge der jüngsten Verschärfungen der Abtreibungsparagrafen in zahlreichen konservativ regierten Ländern, ebenso wie, vorwegnehmend, die ein Jahr nach Kinostart von BLACK WIDOW in den USA selbst mit der Aufhebung der als *Roe v. Wade* geläufigen Grundsatzentscheidung zum Abtreibungsrecht durch den überwiegend konservativ besetzten Obersten Gerichtshof im Juni 2022.

Der Plot von BLACK WIDOW dreht sich folglich darum, die sogenannten Widows aus der Kontrolle des misogynen Patriarchen Dreykov zu befreien. Während Yelena, die mithilfe einer Substanz namens ›Red Dust‹ aus der Gedankenkontrolle befreit wurde, zu Beginn des Films an der individuellen Befreiung einzelner Widows arbeitet, richten sich die gemeinsamen Bemühungen von Natascha, Yelena und Melina nach deren Wiedervereinigung gegen Dreykov und die Institution der Red Room Academy, und verlagern die Bekämpfung des Problems ›Patriarchat‹ auf die strukturelle Ebene. Im Red Room werden sie mit Dreykovs Widow-Armee konfrontiert, deren unterschiedliche ethnische Hintergründe einen grundsätzlichen Willen zu diverserer Leinwandrepräsentation signalisieren, ebenso wie sie ein Verständnis von intersektionalem Feminismus suggerieren, der die besondere strukturelle Benachteiligung von Women of Color berücksichtigt. Dieses Verständnis ist jedoch ein sehr oberflächliches, denn der Red Room operiert als Gleichmacher, der intersektionale Diskriminierungen wieder außer Kraft setzt: hier sind sie alle gleich, weil sie alle gleich betroffen sind. Am Ende sind es drei weiße Frauen, die sie retten, und deren Kommando sie sich unterordnen. Natasha, Yelena und Melina repräsentieren im Diskurs des Films, wenn man es so will, hegemoniale Weiblichkeit, die lediglich in ihrem Weiß-sein begründet zu sein scheint. Die Konfrontation mit den Widows führt anfänglich zu körperlichen Auseinandersetzungen in präzise choreografierten Kampfszenen. Gewalt mit dem Selbstzweck ihrer filmischen Inszenierung nimmt auch in BLACK WIDOW viel Raum (bzw. Spielzeit) ein. Anders als es in den Marvel-Filmen zuvor üblicherweise der Fall war, geht es hier jedoch nicht darum, die Feind:innen vernichtend zu schlagen, sondern in einem Akt weiblicher Solidarität zu retten. Physische Gewalt ist in diesem Kontext weniger der Ausdruck von bzw. ein Mittel zur Herstellung von Dominanz, als ein notwendiges Übel zur Herstellung und Sicherung einer gewaltfreien Zukunft. Dies macht der Film besonders deutlich im Umgang mit der Figur Taskmaster.

46 Vgl. hierzu die kritische Rezeption der für Netflix produzierten Marvel-Serie JESSICA JONES, in der die mentale Kontrolle weiblicher Figuren durch den Villain Kilgrave ein zentrales Thema ist und hier wesentlich deutlicher sexuelle Gewalt impliziert. Alyssa Rosenberg, ›Jessica Jones‹ and the way we talk about consent and sexual assault, in: *The Washington Post*, 20. November 2015, washingtonpost.com. Zur Gedankenkontrolle als Trope des Kinos des Kalten Krieges vgl. das Kapitel zu CAPTAIN AMERICA: CIVIL WAR ab S. 132.

»Smile!« – Taskmaster und sexualisierte Gewalt

In den Marvel Comics verbirgt sich hinter dem Namen Taskmaster der mit sogenannten ›fotografischen Reflexen‹ ausgestattete Söldner Anthony Masters, der die Fähigkeit besitzt, »to replicate the physical skills, be it combat or athletic, of anyone he observes«. ⁴⁷ In *BLACK WIDOW* verbirgt sich hinter der das komplette Gesicht bedeckenden Totenkopfmaske die Tochter des Generals, Antonia Dreykov (Olga Kurylenko). Diese wurde als Kind bei einem von Romanoff verübten Mordanschlag schwer verwundet und im Zuge rekonstruktiver Operationen mit einem Mikrochip bestückt, der sowohl ihre fotografischen Reflexe ermöglicht als sie auch unter die vollständige Kontrolle ihres Vaters stellt. Im Sinne des Lacan'schen »Namen des Vaters« ist der Name Dreykov hier sehr wörtlich als die Inkarnation des göttlichen Gesetzes zu verstehen, das keinen Widerstand zulässt. Während Masters in den Comics über Subjektivität und Handlungsmacht verfügt, ist Antonias Taskmaster ein Objekt, das seine Einsatzprotokolle über einen in den Hinterkopf eingesteckten mobilen Datenträger aufgespielt bekommt. Als wäre die sexualisierte Dimension des Vorgangs nicht offensichtlich genug, tritt die namenlos bleibende Widow – eine Schwarze Frau – während des Eingriffs um Antonia herum, zeichnet mit ihren Fingerspitzen ein Lächeln auf deren starre Totenkopfmaske und flüstert »Smile!« (Abb. 39).

Die üblicherweise von Männern an ihnen bekannte ebenso wie unbekannt weiblich gelesene Personen gerichtete Aufforderung, ›doch mal zu lächeln‹, gilt als eine der verbreitetsten Formen sexistischer Belästigungen im Alltag. ⁴⁸ »The common demand men make when they ask pretty girls to smile is a reinforcement of male entitlement and the position of women as objects, their role to please men«, ⁴⁹ so Verity Trott. Die Aufforderung zu lächeln »is often dismissed by broader society as being harmless, as an isolated act«, ⁵⁰ Trott versteht darunter jedoch einen Akt der Kontrolle, eingebunden in Machtstrukturen und konstitutiv für *rape culture*. ⁵¹

47 O.A., Anthony Masters (Earth-616), in: *Marvel Database*, o.J., marvel.fandom.com.

48 Rosa Inocencio Smith hat dazu eine Artikelserie in *The Atlantic* mit dem Titel »The Sexism of Telling Women to Smile« verfasst, in der sie in späteren Artikeln darauf eingeht, dass auch Männer solchem Verhalten ausgesetzt sind, wenn die im Spiel befindlichen Machtdynamiken es zulassen, jedoch in statistisch deutlich geringerer Anzahl als Frauen; Rosa Inocencio Smith, *The Sexism of Telling Women to Smile*, in: *The Atlantic*, 4. Oktober 2016, theatlantic.com.

49 Verity Trott, »Let's start with a smile«. *Rape Culture in Marvel's Jessica Jones*, in: Wendy Haslem, Elizabeth MacFarlane, Sarah Richardson (Hg.), *Superhero Bodies. Identity, Materiality, Transformation*, New York: Routledge 2018, S. 47–58, hier S. 57.

50 Ebd.

51 »[R]ape culture« refers to a society in which the act of rape has become normalised and is supported structurally by the institutionalisation of patriarchal values as well as the toxic and rigid notions of masculinity and femininity that frame men as aggressive and macho compared to women who are weak, vulnerable, and nurturers«; Trott, »Let's start with a smile«, S. 48. Für eine weiterführende Analyse von Jessica Jones vgl. Juliane Blank, Aktualisierung der Superheld*innen-Identität. *Marvel's Jessica Jones aus der Perspektive der Adaptionsforschung*, in: Marco Agnetta, Markus Schleich (Hg.) *Folge um Folge. Multiple Perspektiven auf die Fernsehserie*, Hildesheim: Universitätsverlag Hildesheim 2020, S. 129–146, hier S. 138–141.

Abb. 39: »Smile!«: Programmierung als Metapher für sexualisierte Gewalt



Quelle: Stills aus BLACK WIDOW (2021). Blu-ray, Walt Disney Studios Home Entertainment, 2021.

Bevor der Film im letzten Akt Dreykovs Tochter hinter der Maske enthüllt, wird Taskmaster hier bereits als weiblich gelesene Figur in einem sexistischen, misogynen System positioniert, die Programmierung via Penetration mit der Aufforderung zu lächeln als sexueller Übergriff gerahmt. Dass der comicaffine Teil des Publikums hinter der Maske eine männliche Figur erwartet, die von einer Frau zu lächeln aufgefordert wird, beinhaltet nur scheinbar eine ironische Umkehrung sexistischer Machtordnung. Vielmehr deutet der von einer Frau an einer Frau begangene Übergriff auf das mitunter komplizenhafte Verhältnis, in dem auch Frauen zum Erhalt patriarchaler bzw. misogynen Strukturen beitragen, so die zentrale These von Simone de Beauvoir in *Le Deuxième Sexe* (dt.: *Das andere Geschlecht. Sitte und Sexus der Frau*, [1949]1992).⁵² »Beauvoir hält die Frau generell für mitverantwortlich für ihre Situation«, schreibt Margarete Stokowski anlässlich des 70. Jubiläums der Erstveröffentlichung des »Standardwerk[s] der feministischen Philosophie« – »eine Ambivalenz, die nicht nur eine Befreiung vom Unterdrücker erfordert, sondern auch eine Trennung von der eigenen, erlernten Passivität.«⁵³ Im Fall von Anto-

52 Vgl. Simone de Beauvoir, *Das andere Geschlecht. Sitte und Sexus der Frau*, Reinbek: Rowohlt 1992. In diesem Zusammenhang untersucht beispielsweise Kate Manne die komplizenhafte Ignoranz weißer Feministinnen gegenüber der »distinctive intersection of misogyny and anti-black racism«, die sie in Anlehnung an Moya Bailey als »misogynoir« bezeichnet. Manne, *Down Girl*, S. 23, vgl. S. 214–216.

53 Alle: Margarete Stokowski, Das Ewigweibliche endlich fallen lassen. Was sagt uns »Das andere Geschlecht« heute?, in: *Aus Politik und Zeitgeschehen. »Das andere Geschlecht«*, 69. Jahrgang, 51/2019, S. 4–9.

nia/Taskmaster und den Widows ist diese Passivität jedoch nicht erlernt, sondern technologisch oktroyiert.

BLACK WIDOW als feminist Bond

Dass Taskmaster anders als in den Comics eine weibliche Figur ist, setzt der Film erst sehr spät als Plotwende ein.⁵⁴ Bis dahin erscheint die Figur, die in ihren Kampfszenen nacheinander die charakteristischen Bewegungsabläufe *sämtlicher* Avengers reproduziert, als ein weiterer Bezugspunkt, mit dem BLACK WIDOW sich als Rezeption der BOND-Franchise ausweist. Kann Dreykov als archetypischer Bond-Villain der Ära des Kalten Kriegs verstanden werden, erscheint Antonia/Taskmaster, deren äußeres Erscheinungsbild im Kostüm ihre Geschlechtsidentität verdeckt (buchstäblich unleserlich macht), in der Rolle des (bei Bond in der Regel männlichen) Handlungers. So erinnert insbesondere der Kampf zwischen Romanoff und Taskmaster im freien Fall (im Finale des Films) an eine vergleichbare Konfrontation zwischen James Bond (Roger Moore) und Jaws (Richard Kiel, dem einzigen wiederkehrenden Henchman der BOND-Reihe) im Prolog von MOONRAKER (1979, Lewis Gilbert)⁵⁵ – ein Film, den sich Romanoff im ersten Akt von BLACK WIDOW in ihrem geheimen Unterschlupf auf ihrem Laptop anschaut und den sie ohne hinzusehen mitsprechen kann.

Romanoffs unterstellte Vorliebe für das in jüngerer Zeit aufgrund des Sexismus insbesondere der früheren Filme vermehrt kritisch diskutierte Franchise kann als *guilty pleasure* registriert werden, muss es aber nicht. So lobt beispielsweise Stefani Brusberg-Kiermeier gerade MOONRAKER für seine unabhängigen, gleichberechtigten Frauenfiguren.⁵⁶ In ihrer Taxonomie der sogenannten Bond-Girls unterscheidet Lisa Funnell zwischen English Partner, American Side-Kick und American Action Hero Bond Girl.⁵⁷ Zu den Kennzeichen der English Partners gehören die »fashion-forward ›clothes of action‹ which offer practical mobility during fight sequences«,⁵⁸ figurbetonte jumpsuits in Anlehnung an die Kostümierung von Diana Rigg in der britischen TV-Serie *The Avengers* (1962–1969). American Side-Kicks sind regelmäßig Regierungsagentinnen in unterstützender Funktion, die Mitte der 1990er Jahre vom American Action Hero Bond Girl abgelöst werden, »a bona fide action protagonist who, in addition to being a physical and intellectual match to Bond, is presented as a sexually equal and thus heroically comparable character«. ⁵⁹ Natasha Romanoff deckt das gesamte Entwicklungsspektrum ab.

54 Der Film bleibt dahingehend bewusst ambivalent, als dass hier im Zusammenhang mit Taskmaster nicht von einer Person, sondern von einem Protokoll die Rede ist, das aktiviert wird.

55 Richard Kiel war bereits zwei Jahre zuvor in *THE SPY WHO LOVED ME* (1977, Lewis Gilbert) in derselben Rolle zu sehen, in der deutschen Fassung des Films unter dem Namen »Beißer«.

56 Vgl. Stefani Brusberg-Kiermeier, Stabilität und Wandel am Beispiel von James Bonds selbstverschuldeter Mündigkeit, in: Stefani Brusberg-Kiermeier, Werner Greve (Hg.), *Die Evolution des James Bond: Stabilität und Wandel*, Göttingen: Vandenhoeck u. Ruprecht 2014, 77–95.

57 Lisa Funnell, »I Know Where You Keep Your Gun«: Daniel Craig as the Bond–Bond Girl Hybrid in *Casino Royale*, in: *The Journal of Popular Culture*, Vol. 44, No. 3, 2011, S. 455–472, hier S. 464–467.

58 Funnell, Bond–Bond Girl Hybrid, S. 465.

59 Ebd.

Sie wird in IRON MAN 2 als fetischisiertes Objekt des Blicks im engen Latex-Jumpsuit mit hohen Absätzen in das MCU eingeführt, übernimmt für einige Filme unterstützende Funktionen, bis sie mit ihrem Solofilm schließlich Funnells Definition des deutlich autonomen American Action Hero Bond Girl erfüllt. Aus dieser Perspektive kann die Figur Natasha Romanoff auch als ›Bond-Bond Girl Hybrid‹ verstanden werden: als das Bond Girl *als Bond* ebenso wie als Bond Girl *ohne Bond*. Dieser Übergang ist nicht lediglich eine Frage dessen, wie die Figur narrativ eingesetzt wird und wie viel Screentime sie erhält, er reicht bis in die Mise-en-Scène hinein. Dazu gehören Kostüme, die nicht länger auf »over-sexualized appearances« weiblicher Figuren zielen,⁶⁰ sondern »custom-designed for comfort«⁶¹ wurden. »I think that was the difference with the other [MCU] films, that it was dressing the character and not the woman«,⁶² erklärte die Kostümdesignerin des Films Jany Temime in *Entertainment Weekly*. Statt wie in den vorangegangenen Filmen auf hohen Absätzen, »Natasha and her long-lost Russian assassin faux-sister, Yelena [...], spend all of Black Widow running around in flat-soled combat boots, not a wedge or high heel to be found.«⁶³ Ebenso ist Johanssons Kampfanzug auf Neoprenbasis zwar figurbetont geschneidert, jedoch nicht länger »revealing«⁶⁴ wie in vorherigen Filmen. Yelenas »utilitarian-looking [...] military sort of white suit«⁶⁵ ist »baggy«,⁶⁶ also sehr weit geschnitten, ihre Haare trägt sie in eng geflochtenen Boxer Braids. Dazu trägt sie eine Funktionsweste mit vielen Taschen, die auch diegetisch zu einem Symbol ihrer Emanzipation wird: es ist das erste Kleidungsstück, so berichtet sie Natasha, dass sie sich nach der Befreiung aus ihrem mentalen Gefängnis für sich selbst gekauft hat.⁶⁷

Diese Positionierung von Black Widow als ›Bond-Bond Girl Hybrid‹ bzw. ›weiblicher Bond‹ fällt in eine Zeit, in der anlässlich des Rückzugs von Schauspieler Daniel Craig aus der JAMES BOND 007-Franchise eine teils hitzige Debatte darüber geführt wird, ob Bond auch zukünftigen Leinwandinterpretationen über »that great unspoken British value«⁶⁸ *whiteness* zu verfügen habe oder die Rolle an einen Schwarzen Schauspieler gehen sollte. Mark Schmitt stellt fest, dass Kommentator:innen in dieser Debatte stets auf eine

60 Vgl. Sydney Bucksbaum, Hair ties and no heels: The evolution of female superhero costumes is finally here, in: *Entertainment Weekly*, 16. Juli 2021, ew.com.

61 Tangcay, Scarlett Johansson's ›Black Widow‹ Costumes.

62 Bucksbaum, Hair ties and no heels.

63 Ebd.

64 Ebd.

65 Jany Temime zit. nach ebd.

66 Bucksbaum, Hair ties and no heels.

67 In die Kleidung vernähte Taschen haben eine Gendergeschichte. Das Fehlen von Taschen (bzw. zu kleine Taschen) in Frauenkleidung hat zwei Dimensionen, die in patriarchalen Gesellschaftsstrukturen begründet liegen, so die Modesoziologin Melanie Haller: der Anspruch auf eine ästhetisch geformte Silhouette, sowie eine Einschränkung des Aktionsradius, der auf die häusliche Sphäre beschränkt bleiben soll. Vgl. Matthias Finger, Modekritik – Die Taschengeschichte ist eine Gendergeschichte, in: *Deutschlandfunk Kultur*, 14.08.2021, deutschlandfunkkultur.de.

68 Stuart Hall, Whose heritage? Un-settling ›The Heritage‹, re-imagining the post-nation, Vortrag vom 1. November 1999, in: *Reading the periphery*, 01. November 1999, readingtheperiphery.org.

»certain kind of cultural ›authenticity‹ that is at stake in the casting debate«⁶⁹ zurückkommen. Eine Kernkonstituente der Figur sei demnach ihre

»English-Englishness«, i.e. an Anglo-centric idea of the character, [which] might not explicitly refer to racial features, but by conspicuous omission, it becomes clear that, clearly, a black actor is not considered to be the ideal embodiment of this ›English–English‹ identity«.⁷⁰

Diese Debatte verschiebt sich auf die Frage der Geschlechtsidentität, als die britische Schauspielerin Gillian Anderson, bekannt aus der langlebigen TV-Serie *THE X-FILES* (1993–2018, Chris Carter), mit einem Twitter-Post als *Jane Bond* vorstellig wird.⁷¹ Auch hier regt sich schnell Widerstand. »James Bond is a tired, clichéd, ridiculous character«, so Adam Epstein in *Quartz*, ›Jane Bond‹ sei jedoch eine dumme Idee:

What would it say about the movie industry if it were to force an actress to play some female version of Bond, rather than develop a new and more interesting character? The traditionally macho tenets of the character—douchiness, chauvinism, unbridled arrogance to the point of stupidity—could conceivably be adapted to better fit a female. But that seems like a needless exercise, and one that’s far less imaginative than creating a new bad-ass action heroine that isn’t bogged down by the same tropes that have arguably turned Bond into a parody of itself.⁷²

Alexander Kruse lehnt den Gedanken nicht ab, gibt in der *Zeit* jedoch zu bedenken, dass für einen ›weiblicher Bond‹ mehr nötig sei, als lediglich eine weiblich besetzte Hauptfigur: »Würde nun eine Jane Bond die fast 55 Jahre alte Filmserie fortführen, müssten sich die Macher auch mit dem Sexismus und den versteinerten Rollenbildern ihrer Vorgänger auseinandersetzen«. Allgemeiner gesprochen reicht die Umbesetzung der Figur, die mit spezifischen Ideen von Männlichkeit und *Whiteness* verknüpft ist, alleine nicht aus – diese muss (mindestens) auch narrativ reflektiert werden.⁷³

69 Mark Schmitt, What do cultural figurations know about global whiteness?, in: Shona Hunter, Christi van der Westhuizen (Hg.), *Routledge Handbook of Critical Studies in Whiteness*, London/New York: Routledge 2022, S. 66–76, hier S. 71.

70 Schmitt, *Global whiteness*, S. 71.

71 Gillian Anderson, »It’s Bond. Jane Bond. Thanks for all the votes! (And sorry, don’t know who made poster but I love it!) #NextBond«, in: @GillianA / Twitter, 22. Mai 2016, twitter.com, <https://twitter.com/GillianA/status/734145694055976960>.

72 Adam Epstein, »Jane Bond« is a dumb idea—Hollywood should just write better roles for women, in: *Quartz*, 25. Mai 2016, qz.com.

73 Es sei angemerkt, dass die Debatte im Vorfeld des Kinostarts des 25. Bond-Films *NO TIME TO DIE* wieder aufflammt, jedoch weiterhin nach einem strikt binären entweder/oder-Prinzip geführt wird. Für die Nachfolge diskutiert werden entweder Schwarze Schauspieler bzw. Men of Color oder weiße Schauspielerinnen. Women of Color bzw. trans/non-binäre Schauspieler:innen sind aus diesem Diskurs ausgeschlossen. *NO TIME TO DIE* kommentiert diese Debatte: hier hat nach Bonds Eintritt in den Ruhestand im vorherigen Film die Schwarze Secret Service-Agentin Nomi (Lashana Lynch) seine Dienstnummer 007 erhalten, ohne die Titelrolle zu übernehmen. »Der Aufschrei erboster Traditionalisten und Trolle«, so Jörg Thomann in der *FAZ*, »die einen Anschlag linksgrün-feministischer Terroristen auf ein Kino-Heiligtum witterten, erschütterte die sozialen Medien«;

BLACK WIDOW kann in dieser Hinsicht ebenso als Intervention in diesen Diskurs verstanden werden, wie wenige Jahre zuvor BLACK PANTHER, dessen Sequenz in Busan, Südkorea, als BOND-Hommage konzipiert wurde und auch leicht als solche zu lesen ist.⁷⁴ Mit der Sequenz, in der T'Challa (Chadwick Boseman) und seine Mitstreiterinnen Okoye (Danai Gurira) und Nakia (Lupita Nyong'o) in einem Kasino einen Waffenhandel verhindern wollen, ruft Regisseur Coogler die typischen Signifikanten und Tropen der BOND-Filmfranchise auf: die Exotisierung der Kulisse, den schwarzen Smoking und die luxuriösen Kleider der Frauen, opulente Mise-en-Scène, der nahtlose Übergang in eine Actionsequenz – hier erst eine Kampfszene im Kasino, gefolgt von einer aufwändig inszenierten Verfolgungsjagd durch die nächtlichen Straßen der neonbeleuchteten südkoreanischen Metropole in einem hochtechnisierten, waffenfähigen Sportwagen.⁷⁵ Auch wenn die BOND-Hommage in BLACK PANTHER sicherlich mit einem distanzierten Augenzwinkern zu lesen ist, enthält sie jedoch ein Argument, dass dem von Kruse nicht unähnlich ist: Es gelingt Coogler, Bond ästhetisch wiederaufzuführen, ohne die Implikationen von *Englishness* und *Whiteness* fortzuschreiben. Was Kruse für die Umbesetzung der Rolle mit einer weiblichen Darstellerin konstatiert, nämlich die notwendige Auseinandersetzung mit Sexismus und versteinerten Rollenbildern, gilt ebenso für *Englishness* und *Whiteness* – ein Schwarzer Bond, dessen Situiertheit von der Narration nicht thematisiert wird, riskiert sich in leeren Gesten visueller Repräsentation zu verlieren, die Kristen J. Warner als »Plastic Representation« bezeichnet.⁷⁶ Darunter versteht sie ein produktionsökonomisches Phänomen an den »intersections of representation and employment for black actors«,⁷⁷ an denen Schwarze Schauspieler:innen als »white characters metaphorically dipped in chocolate on screen«⁷⁸ zu sehen seien. Plastic Representation bedeute damit zwar Arbeitsplätze für Schwarze Schauspieler:innen und People of Color, jedoch um den Preis leerer Repräsentation.⁷⁹ BLACK PANTHER will dieses Problem der drohenden Plastic Representation eines Schwarzen James Bond nicht von BOND ausgehend gedacht lösen, weist aber aus umgekehrter Richtung auf die Existenz des Problems hin. BLACK PANTHER imaginiert T'Challa in diesem Sinne nicht *als* Bond, sondern setzt ihn *an dessen Stelle*, in einem Kontext, in dem er nicht als Schwarzer »English-Englishness« repräsentiert,⁸⁰ sondern als König der hochtechnisierten, afrofuturistischen Na-

vgl. Jörg Thomann, »Ich will die Leute herausfordern«, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 3. Oktober 2021, faz.net.

74 Vgl. McSweeney, *Black Panther*, S.73.

75 Korean Portal berichtet von über 150 Fahrzeugen und einer mehrere hundert Personen starke Crew, die für die Szene zum Einsatz gekommen seien; vgl. Jessica Rapair, Black Panther Director Explains Why Busan is The Setting of the Movie's Car Chase, in: *Korean Portal*, 5. März 2018, en.koreanportal.com.

76 Kristen J. Warner, Plastic Representation, in: *Film Quarterly* Winter 2017, Volume 71, Number 2, filmquarterly.org.

77 Ebd.

78 Ebd.

79 Vgl. ebd.

80 Zu James Bonds *universal whiteness* vgl. Mark Schmitt, What do cultural figurations know, S. 70–73.

tion Wakanda den »mobilen Signifikanten«⁸¹ James Bond performativ hervorbringt, *on his own terms*.

BLACK WIDOW vollzieht eine ähnliche Bewegung, insofern hier nicht lediglich ein generisches BOND-Narrativ mit einer weiblichen Hauptfigur im narrativen Fokus wieder aufgeführt wird, sondern diese Reinterpretation Narration und Ästhetik des Films informiert und prägt. Präziser kann BLACK WIDOW als feministische Rezeption der BOND-Franchise verstanden werden, die narrative Strukturen und Ästhetik der Filmserie in eine Story adaptiert, in der Themen wie weibliche Solidarität, reproduktive Rechte, *rape culture* und die gemeinsame Emanzipation von patriarchaler Unterdrückung im Zentrum stehen.

Narrative Abkürzungen: THE HANDMAID'S TALE

Die Gleichsetzung von der Red Room Academy und Dreykov, dem räumlichen und dem personifizierten Machtzentrum des Patriarchats, mit dem KGB und der mit dem Ende des Kalten Krieges zerfallenen Sowjetunion markieren beide wechselseitig Repräsentationen zu überwindender Ideologien. So wie der Kommunismus aus einer solchen, westlich geprägten Perspektive als gescheitert und überwunden gilt, gilt dies auch für das Patriarchat und seine Strukturen, dessen explosive Selbstzerstörung von den solidarisierten Frauen eingeleitet wird. Trotz dieser beeindruckend plakativen Geste ist es nicht so, dass BLACK WIDOW Männlichkeit *per se* als überholt abschreibt. Dies wird sehr deutlich in der Gegenüberstellung der beiden ›westlich‹ codierten Männer, General Ross (William Hurt) und Mason (O-T Fagbenle). Ross versucht in der Eröffnungsszene, die flüchtige Romanoff mit Hilfe einer Spezialeinheit in den USA dingfest zu machen, diese ist jedoch längst auf einer Fähre in Richtung Norwegen. Ross, selbst Vater einer erwachsenen Tochter,⁸² erfüllt hier (abseits einer Grundfunktion als expositorischer Stichwortgeber) nur noch die Funktion, durch sein Scheitern Romanoffs Überlegenheit zu demonstrieren. Seine militärische Befehlsgewalt spiegelt zwar die von Dreykov, doch in der Konsequenz ist er so nutzlos wie Alexei.

Ganz anders verhält es sich jedoch mit Mason, der Romanoff den Film über mit dem Zugang zu sicheren Häusern und diversen Fluggerätschaften unterstützt. Mason, gespielt von dem in London als Olatunde Olateju Olaolorun Fagbenle geborenen Sohn eines Yoruba-Nigerianers und einer Britin, repräsentiert die diegetische Realität gewordene post-patriarchale Utopie auf dem Weg der narrativen Abkürzung über Persona und Rollenbiografie. Die Karriere des Schauspielers, Autors und Regisseurs beginnt Mitte der 2000er Jahre mit einigen Produktionen für das britische Fernsehen, bevor er mit seiner Rolle in der mit zahlreichen Preisen ausgezeichneten Serienadaption THE HANDMAID'S

81 Bennett und Woollacotts Verständnis des Phänomens James Bond als ›mobile signifier‹ bildet die Grundlage auf der »scholars may observe and address shifts that have occurred in British and international cultural politics«; Ian Kinane, James Bond Studies: Evolutions of a Critical Field, in: *The International Journal of James Bond Studies*, No. 1 (May 2017), S. 1–11, hier S. 3–4.

82 Vgl. THE INCREDIBLE HULK (2008).

TALE (2017–, Hulu) auf Basis von Margaret Atwoods dystopischem Roman international bekannt wurde.⁸³ Die für die Streamingplattform Hulu produzierte Serie imaginiert eine »dystopian future where the US has been taken over by a totalitarian patriarchy, and fertile women – or ›handmaids‹ – are put into childbearing slavery«. ⁸⁴ Während Luke Bankole (Fagbenle) die Flucht nach Kanada gelingt, wird seine Frau June Osborne (Elisabeth Moss) in einer den Drills im Red Room nicht unähnlichen Prozedur im ähnlich benannten Red Centre auf die Pflichten einer sogenannten Magd vorbereitet und an ein kinderloses Ehepaar überstellt. Der Ikonografie der Serie, in der die Mägde in uniformierende rote Gewänder gehüllt sind und ihr Blick von weißen Hauben eingeschränkt wird, wandert schnell aus dem Fernsehen auf die Straßen.⁸⁵ »In the era of Trump«, so Gabriel Tate in *The Guardian*, »the donning of scarlet cloak and bonnet among pro-choice campaigners in the US has been adopted by protesters worldwide, while the show's setting, Gilead, has become shorthand for any patriarchal regime.«⁸⁶

Luke Bankole, der über drei Serienstaffeln hinweg unermüdlich versucht, seine Frau aus der sexuellen Sklaverei zu befreien, ist im Diskurs der Serie als Antithese und Gegenpol zu den sexistischen/misogynen Strukturen und den toxischen Maskulinitäten des totalitären, protestantisch-fundamentalistischen Patriarchats Gilead positioniert – ein feministischer Verbündeter, der eine non-toxische Männlichkeit repräsentiert. Als Man of Color im von *white supremacy* strukturierten System Gileads selbst verfolgt, wird er in Rückblenden auf die Zeit vor dem Umsturz der USA als liebevoller Ehemann und Vater gezeigt, der in Kanada als Sozialarbeiter geflüchtete Frauen betreut. In vergleichbarer Weise wie COBRA auf MAGNUM FORCE als Paratext bzw. narrative Abkürzung zugreift und wie Tony Stark von der Persona Robert Downey Jr. angetrieben wird, erscheint Romanoffs Verbündeter Mason, der selbst ohne Hintergrundgeschichte bleibt, als ein Doppelgänger von Luke Bankole. Aus dieser Perspektive lässt sich argumentieren, dass BLACK WIDOW durch das Casting von O-T Fagbenle als Mason seine Rolle in THE HANDMAID'S TALE als Paratext aktiviert, und auf diesem Wege die Exposition der Figur abkürzt: wir blicken durch Mason auf »the gentle, measured Luke«, ⁸⁷ den treusorgenden feministischen Verbündeten. Dies geht aufgrund der äußerlichen Ähnlichkeit beider Rollen auf, aber auch aufgrund der Schauspielführung (als Teil der Mise-en-Scène), die Fagbenle beide Figuren mit derselben entspannten Zurückhaltung verkörpern lässt, von der keinerlei Aggression ausgeht.

83 Hier sei der Vollständigkeit halber angemerkt, dass Margaret Atwood, nach entsprechenden öffentlichen Äußerungen, inzwischen dem Spektrum der *trans-exclusionary radical feminists* zuzuordnen ist, die in der steigenden Akzeptanz für Transgender-Identitäten eine »Bedrohung« für Cisfrauen sehen; ein Diskurs, der regelmäßig von konservativ-rechten Kräften gefördert und instrumentalisiert wird, um der LGBTQIA+-Community im Allgemeinen und Transmenschen im Besonderen zu schaden.

84 Gabriel Tate, To the Maxxx: The Handmaid's Tale star O-T Fagbenle on his gloriously daft new comedy, in: *The Guardian*, 24. März 2020, theguardian.com.

85 Zu den von der Ikonografie der Serie inspirierten Protesten vgl. Sylvia Mieszkowski, Jenseits von Atwood: gruselige Echos oder die ›Magd‹ als ikonische Figuration (geschlechter-)politischen Widerstands, in: *GENDER – Zeitschrift für Geschlecht, Kultur und Gesellschaft*, Heft 2–2020, S. 93–113.

86 Tate, To the Maxxx.

87 Ebd.

Abb. 40: O-T Fagbenle in Luke Bankole in *The Handmaid's Tale* (oben) und als Mason in *Black Widow* (unten)



Quelle: Still aus *THE HANDMAID'S TALE*, Staffel 2, Episode 1, »June« (2018). Blu-ray, 20th Century Fox Home Entertainment; Still aus *BLACK WIDOW* (2021). Blu-ray, Walt Disney Studios Home Entertainment, 2021.

Die von dem Schauspieler selbst geschriebene TV-Serie *MAXXX* (2020), in der er auch die Hauptrolle spielt, wurde als eine Auseinandersetzung mit toxischer Männlichkeit verstanden, in der Fagbenle seinem in *THE HANDMAID'S TALE* entwickelten Charakter entgegenspielt. Es ging ihm dabei darum, so erklärte er gegenüber dem *Guardian*, »to see a man out of time«, ⁸⁸ der seine Personifizierung von Maskulinität mit den Erwartungen einer modernen Welt zu vereinbaren versucht. Mason hat diesen Prozess bereits erfolgreich absolviert und erscheint im Männlichkeitsdiskurs von *BLACK WIDOW* als einziger Hoffnungsschimmer, jedoch nicht ohne symbolische Hintertür. Der sichtbare Altersunterschied zu der patriarchalen Baby Boomer-Maskulinität Ross markiert Mason als Metonymie für eine ganze Generation feministischer ›neuer Männer‹, die sich von patriarchalen Strukturen freigemacht haben. Im Sinne der postfeministischen Behauptung der 1980/90er Jahre, dass die feministischen Kämpfe gewonnen seien, wird Luke zum Symbol einer post-patriarchalen Utopie des Westens, die als *bereits Realität geworden* gesetzt wird. Wie die Sowjetunion, mit der es permanent gleichgesetzt wird, ist das Patriarchat in der modernen westlichen Demokratie, die *BLACK WIDOW* als ideologischen Standard

88 O-T Fagbenle zit. nach ebd.

voraussetzt, obsolet geworden. Es ist nur noch eine Frage der Zeit, bis die letzten Exemplare wie Ross, dessen schwindende Gesundheit von Romanoff nicht ohne Spott angemerkt wird, ausgestorben sind.

Die ökonomische Realität der post-patriarchalen Utopie

Um zu sehen, dass die Realität von der in BLACK WIDOW entworfenen post-patriarchalen Utopie noch weit entfernt ist, genügt indes der Blick auf die Produktion des Films sowie dessen Vertrieb. So geriet der Film bereits drei Jahre vor Kinostart in die Schlagzeilen, nachdem die argentinische Filmemacherin Lucretia Martel in *IndieWire* über ihr Treffen mit Marvel Studios berichtete. Bei diesem wurde ihr die Regie für BLACK WIDOW angeboten, jedoch ausschließlich die narrativen Szenen, während die zahlreichen Actionsequenzen – wie für Marvel, aber auch zahlreiche andere Großproduktionen üblich – von einem männlichen Second Unit-Regisseur übernommen werden sollten. »Companies are interested in female filmmakers but they still think action scenes are for male directors«, erklärte Martel, die das Angebot ablehnte. So zeichnet Cate Shortland als Regisseurin für BLACK WIDOW verantwortlich, die Actionszenen wurden jedoch von Stuntman und Second Unit Director Darrin Prescott inszeniert – seine vierte Produktion für Marvel.

Zu einem deutlich größeren Eklat kam es nach der Veröffentlichung des Films, der einen Tag nach dem globalen Kinostart im Streamingdienst Disney+ als Premiumangebot zur Verfügung gestellt wurde. Dieser sogenannte *Day-and-date-release* stellte sich als gewinnbringend für den noch vergleichsweise jungen Streamingdienst heraus, aber auch als desaströs für die Kinoeinspielergebnisse. Nachdem die Filme der *Infinity Saga* seit 2018 auf dem weltweiten Markt regelmäßig die 800-Millionen US-Dollar-Marke überstiegen und nicht selten mehr als eine Milliarde eingespielt haben, blieb BLACK WIDOW aus einer Reihe von Gründen deutlich hinter den hohen Erwartungen zurück.⁸⁹ Laut *Box Office Mojo* spielte der Film in den USA lediglich \$183 Millionen US-Dollar ein, dazu kommen \$196 Millionen für den Rest der Welt (232 Tage, 4.275 Leinwände).⁹⁰ Hauptdarstellerin Johansson reichte daraufhin beim Los Angeles Superior Court Klage ein. Laut Anklageschrift sei Johansson am Kinoumsatz des Films beteiligt gewesen, den die Walt Disney Corporation durch den Einsatz des Films in seinem Streamingdienst entschieden kompromittiert habe. So heißt es dort weiter:

Why would Disney forgo hundreds of millions of dollars in box office receipts by releasing the Picture in theatres at a time when it knew the theatrical market was ›weak,‹

89 So startete der Film zu einer Zeit, in der Kinos aufgrund der COVID-19-Pandemie unter starken Regulierungen standen und Zuschauer:innen generell ausgeblieben sind. Hinzu kommen Verluste durch die Verteilung illegaler Kopien im Netz, die durch die zeitgleiche Veröffentlichung des Films als Premiumangebot (für 30 US-Dollar) im Streamingdienst Disney+ begünstigt wurde. Die durch mindestens 20 Millionen Downloads der illegalen Kopien entstandenen Verluste werden auf 600 Millionen Dollar geschätzt. Vgl. Richard Fink, *Black Widow Reportedly Lost \$600 Million Due to Piracy*, in: *Screenrant*, 3. Januar 2022, [screenrant.com](https://www.screenrant.com).

90 *Black Widow*, in: *Box Office Mojo*, o.J., [boxofficemojo.com](https://www.boxofficemojo.com).

rather than waiting a few months for that market to recover? [...] On information and belief, the decision to do so was made at least in part because Disney saw the opportunity to promote its flagship subscription service using the Picture and Ms. Johansson, thereby attracting new paying monthly subscribers, retaining existing ones, and establishing Disney+ as a must-have service in an increasingly competitive marketplace.⁹¹

»[B]y steering audiences to Disney+«, so berichtet *The Hollywood Reporter*,

the media conglomerate wanted to grow its subscriber base and boost its stock price. Yet that was at the expense of Johansson, whose compensation would »largely be based on box office receipts,« according to the lawsuit, while she »extracted a promise from Marvel that the release« of *Black Widow* would be a theatrical release.⁹²

Die Walt Disney Corporation ließ daraufhin ein »biting statement« veröffentlichen, »in which it said that the litigation showed a ›callous disregard‹ to the Covid-19 pandemic and even revealed that she has so far received \$20 million from the project«. ⁹³ Insbesondere die Offenlegung der gezahlten Gage wurde als unübliche, unprofessionelle Indiskretion empfunden. Die Organisationen Women in Film, ReFrame und Time's Up bezeichneten Disneys Statement daraufhin in einer gemeinsamen Stellungnahme als »gendered character attack«:

While we take no position on the business issues in the litigation between Scarlett Johansson and the Walt Disney Company, we stand firmly against Disney's recent statement which attempts to characterize Johansson as insensitive or selfish for defending her contractual business rights. This gendered character attack has no place in a business dispute and contributes to an environment in which women and girls are perceived as less able than men to protect their own interests without facing ad hominem criticism.⁹⁴

Ende September 2021 kam es in dem Prozess, der als richtungsweisend für ein Hollywood im Zeitalter vermehrter *Day-and-date-releases* betrachtet wurde, zu einer außergerichtlichen Einigung und der Versöhnung beider Parteien, die weitere gemeinsame Filme ankündigten.⁹⁵

Ob die monetäre Transaktion hier bereits als Medium der post-patriarchalen Utopie jenseits der Leinwand zu verstehen ist, oder lediglich auf das größere Problem der Gen-

91 Zit. nach Kim Masters, Tatiana Siegel, Scarlett Johansson, Disney Settle Explosive ›Black Widow‹ Law-suit, in: *The Hollywood Reporter*, 30. September 2021, hollywoodreporter.com. Eine Kopie der Anklageschrift ist unter https://deadline.com/wp-content/uploads/2021/07/Complaint_Black-Widow-1-WM.pdf einsehbar.

92 Masters/Siegel, ›Black Widow‹ Lawsuit.

93 Ted Johnson, Anthony D'Alessando, Disney Strikes Back Over Scarlett Johansson's ›Black Widow‹ Lawsuit, Reveals Her \$20 Million Payday – Update, in: *Deadline*, 29. Juli 2021, deadline.com.

94 Zit. nach Kylie Cheung, Women's groups call out Disney's »gendered« attack on Scarlett Johansson after »Black Widow« lawsuit, in: *Salon*, 2. August 2021, salon.com; der betreffende Tweet ist im Original zu lesen unter <https://twitter.com/WomenInFilm/status/1421242065980067840>.

95 Masters/Siegel, ›Black Widow‹ Lawsuit.

der Pay Gap in Hollywood hinweist, die Johansson für sich persönlich erfolgreich überbrückt hat, ohne die dahinterliegende, sexistische Struktur anzugreifen, kann und soll an dieser Stelle nicht entschieden werden. Es zeigt sich jedoch an diesem und auch an Martels Beispiel, dass die post-patriarchale Utopie des *Marvel Cinematic Universe* bislang nur eine Leinwandfantasie ist, die möglicherweise strukturell vergleichbar ist mit der von Jeffrey Brown für das (männlich zentrierte) Superheldengenre festgestellten männlichen Machtfantasie, nur dass in deren Fokus nicht mehr allein weiße cis Männer stehen. Zwischen der post-patriarchalen Welt dieser Leinwandfantasie und der Kultur, die diese hervorbringt, besteht jedoch eine Kluft, die derzeit noch in Babyschritten überbrückt wird.

Ausblick: Was ist der Superheld:innenfilm?

Das Kino (und Fernsehen) um Live Action Superheld:innen ist inklusiver geworden als es dies noch vor zehn Jahren, der Zeit der Avengers als ›Gruppenbild mit Dame‹, der Fall war. Die Abbildungen, mit denen das MCU im Katalog der Streamingplattform Disney+ beworben wird, sprechen dies in ihrer Sprache deutlich aus. Unmittelbar nach dem Start der Plattform in Deutschland im März 2020 bilden die farbentsättigten Portraits der cis-männlich-weißen Avengers das Zentrum und nehmen den meisten Raum ein, das einzige weibliche Mitglied und der einzige Schwarze – Black Widow und Nick Fury – sind in der Anordnung buchstäblich marginalisiert, an die Ränder gedrängt. Die Bannergrafik wurde kurz nach Beginn der vierten Phase durch ein neues Motiv ersetzt, das die vielfältige Repräsentation im ›neuen MCU‹ in den Fokus rückt. Im Zentrum der deutlich farbenfroheren Abbildung steht der neue, Schwarze Captain America Sam Wilson, mit Shang-Chi (Simu Liu) und Shuri stehen zwei People of Color im Vordergrund. Registriert man den in zahlreichen Varianten existierenden Loki als genderfluid, ist das Genderverhältnis der übrigen Figuren paritätisch. Von den Gründungsmitgliedern der Avengers ist nur noch Thor im Bild, dieses Mal steht er ganz am Rand. Diversere Repräsentation auf der Leinwand bzw. dem Bildschirm ist aber nicht der einzige Unterschied zwischen den Filmen der 2000er und der frühen 2020er Jahre, diese finden sich auf inhaltlicher, ästhetischer und struktureller Ebene. In diesem Sinne geht es bei dem Unterschied zwischen ›Superheldenfilm‹ und ›Superheld:innenfilm‹ tatsächlich um mehr als Sichtbarmachung durch inklusive Sprachpraxis, es handelt sich hierbei um unterschiedliche Entwicklungsstufen des Genres (Abb. 41).

Genrebegriffe dienten ursprünglich der Kommunikation der Filmstudios mit ihrem Zielpublikum, indem Sie auf konventionalisierte Strukturen, Standardsituationen und weitere zu erwartende Charakteristika eines Medientexts hinweisen. Die deutschsprachige Genretheorie tendiert auch deshalb inzwischen dahin, Genre als Diskurs zu verstehen.¹ Essenzialisierende Genredefinitionen sehen sich dementsprechend häufig der Kritik ausgesetzt. So weist Andreas Rauscher bereits während der ersten Phase des

1 Vgl. Marcus Stiglegger, Genrediskurs, in: ders. (Hg.), *Handbuch Filmgenre. Geschichte – Ästhetik – Theorie*, Wiesbaden: Springer VS 2020, S. 3–17.

MCU auf die mangelnde Flexibilität von Peter Coogans Definition des Superhelden-genres auf der Basis des ›Mission/Kräfte/Identität‹-Schemas hin.² 2018 macht Coogan eine entscheidende Ergänzung zu seiner nichtsdestoweniger einschlägig gewordenen Definition, in der er zwischen ›female Superhero‹ und ›Superheroine‹ unterscheidet. In dieser Unterscheidung denotiert ›female Superhero‹ eine weibliche Figur in einem weiterhin von maskulin konnotierten Konventionen (z.B. der *Heldenreise*) strukturierten Genre. Die ›Superheroine‹ hingegen ist antinormativ, »she challenges both the classical monomyth of the hero's journey and the American monomyth of the adventure cycle«.³

Abb. 41: Das MCU vor und nach seiner Diversifizierung: Top-Banner der MCU-Sektion auf der Streamingplattform Disney+ im Jahr 2020 (oben) und 2022 (unten).



Quelle: Screenshots Disney+.

Bei der Ergänzung des ›superhero genre‹ um das ›superheroine subgenre‹ ginge es nicht mehr um Macht und Verantwortung, sondern um Liebe und Integration, schwes-terliche Solidarität und »rites of order«.⁴ Mit der Abkehr des Plots von den Strukturen der Heldenreise und seiner Zentrierung um Heilung und Reintegration wendet sich bei-spielsweise *BLACK WIDOW* so sehr von den Konventionen des männlich zentrierten *Superhero Genre* ab, dass die Titelfigur des Films mit Coogan weniger als »female superhero« denn als »superheroine« zu verstehen ist.⁵

2 Vgl. Andreas Rauscher, *Avengers Assemblage. Genre Settings und Worldbuilding in den Marvel-Filmen*, in: *Rabbit Eye – Zeitschrift für Filmforschung*, Nr. 6, 2014, S. 68–83, bezogen auf Peter Coogan, *Die Definition des Superhelden*, in: Lukas Etter, Thomas Nehrlich, Joanna Nowotny (Hg.), *Reader Superhelden. Theorie – Geschichte – Medien*. Bielefeld: transcript 2018.

3 Peter Coogan, *Wonder Woman*, S. 5.

4 Ebd.

5 Ebd.

Coogans Unterscheidung entlang binärer Geschlechterdifferenz zieht bekannte Probleme nach sich, dennoch sind seine Beobachtungen über die von Wonder Woman angestoßene Expansion des *Superhero Genre* deswegen nicht grundsätzlich kompromittiert. Ich will diese zum Anlass nehmen, um einen kurzen Ausblick in Form einiger Thesen über den zeitgenössischen Superheld:innenfilm in Abgrenzung zum Superheldenfilm zu formulieren, in denen ich den in dieser Untersuchung streng auf das MCU gerichteten Blick ausweite. In diesen Thesen geht es mir nicht darum, auf einer essentialistischen Definition eines neuen Subgenre zu enden. Ich verstehe diese Thesen als Schnappschüsse, als Momentaufnahmen laufender Prozesse und Entwicklungen, die sich über den Verlauf der vierten Phase im *Marvel Cinematic Universe* beobachten lassen, aber auch in den zahlreichen nicht von Marvel Studios produzierten Filmen und Serien, die mit diesen gemeinsam das für die ersten zwei Jahrzehnte des 21. Jahrhunderts dominante Hollywood-Genre konstituieren. Der Blick über die Grenzen der Marvel-Franchise hinaus offenbart die Vielfalt, mit der die im MCU beobachteten Aspekte sich auch in Genreinträgen anderer Studios finden lassen. Der Umstand, dass »many of the live action storylines are adapted from comic books that appeared at different points in the genre's cycle in print, means that the films can occupy different genre phases simultaneously«,⁶ was auch bedeuten kann, dass die Fortschrittlichkeit bezüglich kultureller Repräsentation variiert. Es werden auch Widerstände deutlich, die erkennen lassen, dass die Erfüllung der Forderungen nach vielfältiger Repräsentation allein noch kein belastbares Geschäftsmodell bildet und das Genre nach wie vor politisch umkämpft bleibt.

1 Dezentralisierung des ›klassischen Superhelden‹

Der Begriff Superheld:innenfilm bezieht sich nicht allein auf Variabilität des Geschlechts der Titelfiguren, er ist gleichbedeutend mit der Dezentralisierung des ›klassischen Superhelden‹, der hier nicht mehr, wie im Superheldenfilm (bzw. Superheldengenie), den unmarkierten, unsichtbaren Standard im narrativen Fokus konstituiert. Diese Dezentralisierung weißer Cisheteromännlichkeit wird von den Filmen in Emanzipationsnarrativen thematisiert, wie z.B. in *CAPTAIN MARVEL* oder *BIRDS OF PREY (AND THE FANTABULOUS EMANCIPATION OF ONE HARLEY QUINN)* (2020, Cathy Yan). Sie umfasst auch die von Brown bereits für die Marvel Comics konstatierte Ersetzung von traditionell cisheteromännlich-weißen ›legacy heroes‹. So überreicht Steve Rogers nach seinem Eintritt in den Ruhestand in *AVENGERS: ENDGAME* seinen Schild an den Schwarzen Sam Wilson und überträgt ihm damit auch die Identität der Nationalikone Captain America. In *HAWKEYE* tritt die 22-jährige Kate Bishop die Nachfolge des gleichnamigen Avengers-Bogenschützen an, der als Folge seiner zahlreichen Kampfeinsätze inzwischen auf ein Hörgerät angewiesen ist. Nachdem Donnergott Thor in *AVENGERS: ENDGAME* die Thronherrschaft über New Asgard an eine queere Woman of Color abgetreten hat, wird in *THOR: LOVE AND THUNDER* (2022, Taika Waititi) seine ehemalige Love Interest, Jane Foster (Natalie Portman) von dessen phallischem Hammer Mjólnir als würdige Trägerin auserkoren und

6 Brown, *The Modern Superhero*, S. 7.

tritt an seine Stelle (wenn auch nur vorübergehend). Das Ende des Films zeigt den trinkenden, streitlustigen Donnergott als fürsorglichen, alleinerziehenden Vater einer Ziehtochter. *SHE-HULK: ATTORNEY AT LAW* erzählt die Geschichte der Cousine von Bruce Banner/Hulk, die sich als Anwältin täglich mit sexistischen Anfeindungen auseinandersetzen muss und daher, anders als ihr Cousin, ihre Wutausbrüche und die damit einhergehenden Kräfte von Beginn an zu kontrollieren weiß. *MOON KNIGHT* (2022, Doug Moench) setzt den narrativen Fokus auf ägyptische Mythologie, *Ms. MARVEL* perspektiviert muslimisches Familienleben in den USA. Cisheteromännlich-weiße Superhelden wie Spider-Man, Doctor Strange, Morbius oder Batman spielen in den Veröffentlichungsplänen der Studios nach wie vor auch finanziell eine Rolle, doch sie sind längst nicht mehr der Standard, vor dem ›Abweichungen‹ als solche registrieren. Beschreibt Coogan ›Superheroine‹ als dem Superheldengenre untergeordnet (›subgenre‹), hat sich dieses Verhältnis nun verschoben. Der um den klassischen Superhelden zentrierte *Superheldenfilm* ist gegenwärtig nicht mehr der Standard, sondern eine Alternative im Möglichkeitsraum des Superheld:innenfilms.

2 Die Grenzen der Zielgruppenexpansion

Von der Auswahl von *IRON MAN* als erster Marvel Studios-Eigenproduktion auf Grundlage von Fokusgruppenbefragungen unter männlichen Schulkindern⁷ über die folgenden Dispute um das Fehlen weiblicher Marvel-Charaktere in den die Filme begleitenden Merchandiseangeboten⁸ bis hin zu den unter dem Schlagwort des Kulturkampfes versammelten antifeministischen Ressentiments männlicher ›toxic geeks‹⁹ aus dem Alt-Right-Spektrum deutet einiges aus unterschiedlichen Richtungen darauf hin, dass es einmal eine Konzeptionierung von Marvel als Disneys Marke ›für die Jungs‹ gegeben hat,¹⁰ diese aber nicht eingelöst worden ist. So wurde bereits im Zuge des Überraschungserfolges von *GUARDIANS OF THE GALAXY* nicht nur entlang der Frage des verfügbaren Spielzeugs darauf hingewiesen, dass Marvel inzwischen auch bei weiblichen Personen eine durchaus beliebte Marke ist.¹¹ Filme wie *WONDER WOMAN* (2017, Patty Jenkins), *CAPTAIN MARVEL* oder *BIRDS OF PREY* haben dieses Marktsegment mit großem finanziellen Erfolg angesteuert und die von Victoria Alonso wiederholt angeprangerte These der Studio Exe-

7 Vgl. Fritz, *The Big Picture*, S. 63.

8 Vgl. Rebecca Pahle, GotG Fans With Money to Spend Ask #WheresGamora In The Official Merchandise, in: *The Mary Sue*, 7. August 2014, themarysue.com; Sam Meggs, Disappointed, But Not Surprised: Disney Excludes Black Widow From Avengers: Age of Ultron Merch, in: *The Mary Sue*, 21. April 2015, themarysue.com; Joanna Robinson, Why Is Scarlett Johansson Missing from the Avengers Merchandise?, in: *Vanity Fair*, 21. April 2015, vanityfair.com.

9 Salter/Blodgett, *Toxic Geek Masculinity*; vgl. Proctor/Kies, On toxic fan practices and the new culture wars.

10 Vgl. Annie N. Mouse, Invisible Women: Why Marvel's Gamora & Black Widow Were Missing From Merchandise, And What We Can Do About It, in: *The Mary Sue*, 7. April 2015, themarysue.com.

11 Bim Adewunmi, Why do women love Guardians of the Galaxy?, in: *The Guardian*, 5. August 2014, theguardian.com.

cutives, »a woman-led film will never open«,¹² falsifiziert. BLACK PANTHER und, wenn auch eingeschränkt durch die Bedingungen eines Kinostarts mitten in einer Pandemie, SHANG-CHI AND THE LEGEND OF THE TEN RINGS konnten dies für PoC-Ensembles wiederholen.¹³ Der Begriff des Superheld:innenfilms impliziert damit nicht nur einen von den Filmen selbst inhaltlich reflektierten soziokulturellen Wandel, sondern auch eine von diesem informierte und motivierte Marktexpansion. Das Phänomen des inklusiveren Superheld:innenfilms kann damit auch als ein direkter Effekt eines industrieweiten Vorstoßes in Richtung Diversität bezeichnet werden, der nicht nur auf Repräsentation im Content bezogen ist, sondern auch eine personalpolitische Dimension beinhaltet. Es ist eingebettet in eine transaktionale Begehrensökonomie, in der kulturelle Visibilität und diverse Repräsentation in direkter Korrelation mit einem Marktwert stehen.

Dies bedeutet jedoch keineswegs, dass diverse Repräsentation mit einem automatischen Kassenerfolg gleichzusetzen ist. So konnte DC Films zwar mit WONDER WOMAN einen für das Genre wegweisenden Box Office-Hit landen, konnte diesen Erfolg jedoch mit dem in der Pandemie zeitgleich in Kinos und auf HBO Max veröffentlichten Sequel WONDER WOMAN 1984 (2020, Patty Jenkins) nicht wiederholen. Kurz nach dem Merger von WarnerMedia und Discovery im April 2022 folgten personelle Umbesetzungen in der Führungsetage von Warner Bros. Pictures. Für viel Erstaunen sorgte eine der ersten Amtshandlungen, das bereits in der Postproduktion befindliche BATMAN-Spin-off BATGIRL von den Veröffentlichungslisten zu streichen. Obwohl der für ca. 80 Millionen US-Dollar für HBO Max produzierte Film, in dem mit Leslie Grace eine Woman of Color die Titelrolle spielt, im Vorfeld viel Aufmerksamkeit erhalten hat, schien es offenbar rentabler, die Produktion zu stoppen, den Film zu vernichten und die entstandenen Kosten steuerlich abzuschreiben.¹⁴

Eine noch größere Überraschung für DC Films, inzwischen in DC Studios umbenannt, dürfte der kommerzielle Flop des Dwayne »The Rock« Johnson-Starvehikels BLACK ADAM gewesen sein, dessen hochgesteckte Erwartungen auf ein ernüchterndes weltweites Gesamteinspielergebnis trafen. BLACK ADAM kann als ein gelungener Versuch betrachtet werden, die von Marvel und dem MCU etablierte narrative und ästhetische Formel möglichst originalgetreu zu appropriieren und sich nach dem Vorbild von BLACK PANTHER zu neokolonialen Politiken im Nahen Osten und Nordafrika zu positionieren. Am Ende des Tages konnte jedoch nicht einmal die angedeutete (und kurz darauf wieder revidierte) Rückkehr von Henry Cavill als Superman in der Post-Credit-Szene des Films das Publikum zum Ticketkauf bewegen. Der seit 2014 in Entwicklung befindliche und für ein geschätztes Budget zwischen 190 und 260 Millionen US-Dollar (vor Marketingkosten) produzierte Film setzte weltweit nur 393 Millionen

12 Tartaglione, Marvel's Victoria Alonso Debuts ›What If...?‹.

13 Mit einem weltweiten Einspielergebnis von 432 Millionen US-Dollar blieb SHANG-CHI zwar deutlich unter dem durchschnittlichen Einspielergebnis der Phase 3-Filme, nichtsdestoweniger war der Film für kurze Zeit »the highest-grossing movie of the COVID era in North America«; Tyler Aquilina, Shang-Chi passes Black Widow to become highest-grossing movie since the pandemic began, in: *Entertainment Weekly*, 25. September 2021, ew.com.

14 Vgl. Aaron Couch, Behind the Cancellation of ›Batgirl‹, in: *The Hollywood Reporter*, 3. August 2022, hollywoodreporter.com.

US-Dollar um.¹⁵ Im November 2022 wurde mit James Gunn und Peter Safran eine neue Geschäftsführung für DC Studios eingesetzt, mit dem Auftrag, einen Zehn-Jahres-Plan für ein DC Universe nach dem Vorbild des MCU zu entwerfen. Diesem fiel zuerst der von Patty Jenkins entwickelte dritte *WONDER WOMAN*-Film zum Opfer.¹⁶

All diese Beispiel in ihrem Gelingen und Scheitern auf den Faktor Diversität als Zünglein an der Waage herunterzuberechnen, lässt eine Reihe von weiteren möglichen Faktoren (wie z.B. die immer wieder beschworene *superhero fatigue*, Marktübersättigung, mediale Konkurrenz um Bildschirmzeit, sinkende Kinoumsätze im Allgemeinen) außer Acht. Sicher festhalten lässt sich, dass Superheld:innenfilme der Gegenwart ein deutlich heterogeneres Publikum adressieren als es zur Zeit der Fokusgruppenbefragungen der Fall war, die zur Produktion von *IRON MAN* geführt haben. Die im Vergleich zu Phase 3 sichtbar gesunkenen Ticketumsätze der Phase 4-Filme können aber möglicherweise als ein Hinweis darauf verstanden werden, dass die Diversifizierung der Filme (und Serien) einen Verlust an universeller Zugkraft nach sich gezogen hat. Bereits 2012 weist Andreas Rauscher auf die »ästhetische Patchwork-Struktur«¹⁷ hin, mit der das Superheldengenre verschiedene Genre-Settings integriert, und entwirft dafür die Analogie des Freizeitparks. In diesem stehen thematisch heterogene Fahrgeschäfte und Attraktionen gleichberechtigt nebeneinander, so wie die einzelnen Mitglieder der Avengers mit unterschiedlichen Genrekonventionen assoziiert sind.¹⁸ Etwas mehr als zehn Jahre nach Erscheinen seines Artikels ist dieser Freizeitpark, um in Rauschers Analogie zu bleiben, auf eine solche Größe angewachsen, dass seine Besucher:innen sehr genau selektieren, in welche Fahrgeschäften sie ihr Engagement investieren wollen. Mit der Diversifizierung der Filme und Serien hat sich, so könnte eine These lauten, das Publikum der Filme möglicherweise in Summe vergrößert, aber statt einer Konsolidierung ist eine Ausdifferenzierung zu beobachten. Das Publikum wird wählerischer.

3 Performative Gender-/Sexualitätspolitiken

Die Inszenierung von Tony Stark als hypermaskuline James Bond-Fantasie in *IRON MAN* legt den Grundstein zu einer Konstruktion des MCU als idealtypisch heteronormativ, inklusive der hierzu gehörigen Ausschlüsse – hier in Form eines gleichzeitig homo- und transphoben Witzes, mit dem Stark Colonel Rhodes bloßzustellen versucht. Bis zu Regisseur Joe Russos Cameoauftritt als namenloser homosexueller Teilnehmer einer Selbsthilfegruppe in *AVENGERS: ENDGAME* ist Homosexualität im MCU ohne Repräsentation. Sexuelles Begehren außerhalb der Heteronorm verlagert sich in die Rezeptionspraxis des *queer reading*, wurde aber lange Zeit nicht aktualisiert, weswegen sich Marvel Studios insbesondere, aber nicht nur, bezüglich der intimen Freundschaft zwischen Steve Rogers

15 Vgl. Rebecca Rubin, Box Office Bust: »Black Adam« Faces Theatrical Losses, in: *Variety*, 5. Dezember 2022, variety.com.

16 Vgl. Mark Hughes, James Gunn, Peter Safran Named As New Heads Of DC Studios, in: *Forbes*, 25. Oktober 2022, forbes.com.

17 Rauscher, *Avengers Assemblage*, S. 77.

18 Vgl. ebd.

und Bucky Barnes im CAPTAIN AMERICA-Franchise wiederholt dem Vorwurf des Queerbaiting ausgesetzt sah.¹⁹ Während die Marvel Comics bereits seit den frühen 1990er Jahren LGBTQIA+-Charaktere in ihr Comic-Universum integrieren,²⁰ hängen die Filme des MCU diesbezüglich hinterher, insofern, so wird häufig bemerkt, Sexualität in ihnen ganz allgemein keine Rolle spiele:²¹ »Everyone is beautiful and no one is horny«. ²² Ein gewisses Maß an Sexlosigkeit wird als grundsätzlich für das Genre des (männlichen) Superhelden betrachtet und lässt sich bis auf wenige Ausnahmen auch in den jüngeren Produktionen feststellen, die sich explizit an ein erwachsenes Publikum richten.²³ Mit Phase 4 scheint Marvel Studios den Vorsprung des Comicverlags bezüglich inklusiverer Repräsentation von sexueller Identität im Schnelldurchgang nachholen zu wollen. So sorgte ETERNALS mit einer gleichgeschlechtlichen onscreen-Beziehung zweier Men of Color (gespielt von Brian Tyree Henry und Haaz Sleiman) sowie der ersten (heterosexuellen), wenn auch immer noch vergleichsweise kurzen Sexszene im MCU für vorausseilende Schlagzeilen²⁴ und wurde in einigen Golfstaaten aufgrund deren restriktiver Gesetzgebung nicht gezeigt.²⁵ Obwohl Disney lange dafür bekannt war, Schnittauflagen für konservative Märkte ohne nennenswerten Widerstand zu erfüllen, weigerte sich der Konzern dieses Mal, die angemahnten Repräsentationen mann-männlichen Zusammenlebens zu entfernen. Die Implikation, dass Marvel Studios zwecks Erhaltung der Integrität ihrer LGBTQIA+-Charaktere auf Einnahmen in potentieller Millionenhöhe verzichtet, wurde insbesondere in sozialen Medien sehr wohlwollend zur Kenntnis genommen. Vor dem Hintergrund von Victoria Alonsos Bemerkung, Diversität und Inklusion nicht zu berücksichtigen sei gleichbedeutend mit dem bewussten Liegenlassen von herumliegendem Geld, kann dieser Verzicht auch als performative politische Geste gelesen werden. Der freiwillige Verzicht auf Mehreinnahmen wird aus diesem Winkel zu einem politischen Solidaritätsbekenntnis zu einer diskriminierten Bevölkerungsgruppe, die gleichzeitig auch

19 Vgl. Kat Quinn, Of Marvel and Queerbaiting, in: *Full Circle*, 1. Juni 2019, fullcirclecinema.com; Berry, Masterclass In Queerbaiting.

20 Vgl. Brown, *Panthers, Hulks and Ironhearts*, S. 5.

21 Vgl. David Ehrlich, »Thor: Ragnarok« Proves that Sex Is Sorely Missing from the Marvel Cinematic Universe, in: *IndieWire*, 6. November 2017, indiewire.com; Glenn Miller, The strange sexless world of the Marvel Cinematic Universe, in: *My Little Underground. Tales of the past, present & future*, 22. August 2018, g1rm.wordpress.com.

22 RS Benedict, »Everyone is beautiful and no one is horny«, in: *Bloodknife*, 14. Februar 2021, bloodknife.com.

23 Beispielsweise die von sexuellem Innuendo durchzogenen Filme um DEADPOOL (2016, Tim Miller / 2019, David Leitch) oder die Transgression zum Programm erhebende Satire auf Superheldenfranchisen THE BOYS (2019–, Eric Kripke).

24 Vgl. Maggie Baska, Marvel's first big screen gay couple finally revealed in new footage of sci-fi epic Eternals, in: *PinkNews*, 4. Oktober 2021, pinknews.co.uk; Josh Kurp, »Eternals« Has The First Sex Scene In The MCU, And People Have A Lot Of Thoughts On Whether It's Hot Or Awkward, in: *Uproxx*, 5. November 2021.

25 Nachdem sich Marvel Studios/Disney weigerte, eine Reihe der von der saudi-arabischen Regierung in Auftrag gegebenen Schnittauflagen zu erfüllen, erhielt der Film in Saudi-Arabien, Kuwait und Qatar keine Freigabe. In diesen drei Ländern werden Personen auf dem LGBTQIA+-Spektrum verfolgt, Homosexualität steht unter Strafe; vgl. O.A., Three Countries Ban »Eternal« Over Gay Couple, in: *Al Bawaba*, 7. November 2021, albawaba.com.

ein klar identifiziertes Marktsegment konstituiert. Diese Entscheidung markiert insofern für Disney einen bedeutenden Schritt, als der Konzern in der Vergangenheit wiederholt durch die finanzielle Unterstützung politischer Kandidat:innen in die Kritik geraten ist, die sich für LGBTQIA+-feindliche Gesetzgebungen einsetzen.²⁶ Diese Ausrichtung ändert sich erst dann, als ca. 80.000 Mitarbeiter:innen des Disney-Konzerns massiven Druck auf die Konzernleitung ausüben, sich gegen das in Florida verabschiedete sogenannte »Don't say gay«-Gesetz zu positionieren. Der republikanische Gouverneur Floridas Ron DeSantis reagierte darauf, indem er Disney World in Orlando per Kongressbeschluss seinen Sonderstatus entzog, der den Konzern u. a. von der Beantragung von Baugenehmigungen, auch für infrastrukturelle Bauten, für das Freizeitparkgelände befreit hat.²⁷ Dass für Disney auf diesem Umweg das Bekenntnis zu Diversität nun doch von einem finanziellen zu einem politischen Anliegen geworden ist, kann als ironische Wendung betrachtet werden, vielleicht auch als eine Illustration des Redewendung *putting your money where your mouth is* (entspricht in etwa *den Worten Taten folgen lassen*). Dennoch geht es auch in diesem Fall unterm Rechnungsstrich um Steuererleichterungen für den größten privaten Arbeitgeber und Steuerzahler Floridas, wirtschaftliche Autonomie und mehr Geld, als die Filme des MCU allein jemals einspielen könnten. Vor diesem Hintergrund lässt sich auch der Umgang mit Schnittauflagen aus der Golf-Region als Rechenaufgabe verstehen.

So ist Saudi-Arabien zwar der derzeit am schnellsten wachsende west-asiatische Kinomarkt mit einem Gesamteinspielergebnis von 238 Millionen US-Dollar im Jahr 2021 (2020: 122 Millionen US-Dollar), Einspielergebnisse für US-amerikanische Produktionen übersteigen jedoch nur in seltenen Fällen die 1-Million-Dollar-Marke.²⁸ So kam *THE SUICIDE SQUAD* (2021, James Gunn) auf 2,4 Millionen (weltweit: 167 Millionen), *THE BATMAN* (2022, Matt Reeves) auf 9,7 Millionen (weltweit 735 Millionen), *SPIDER-MAN: NO WAY HOME*, in den USA der dritterfolgreichste Film der Filmgeschichte (803 Millionen), immerhin auf 5,2 Millionen US-Dollar (weltweit 1,9 Milliarden US-Dollar). Dies sind keine geringen Zahlen, sie bezeichnen jedoch einerseits die reinen Ticketumsätze vor Abzügen, andererseits relativieren sich diese sowohl im Vergleich zu den weltweiten Einspielergebnissen als auch zu den Kosten der internationalen Vermarktung der Filme, die im Fall von Blockbusterproduktionen häufig an die Höhe der Produktionskosten heranreichen. Vor diesem Hintergrund können die konservativ geschätzten 3 Millionen US-Dollar Ausfälle durch das Aufführungsverbot von *ETERNALS* in drei Golfstaaten als Abschreibung bzw. umgelagerte Werbekosten betrachtet werden. Das in Kauf genommene Aufführungsverbot kann somit als progressives Signal verstanden werden, gleichzeitig aber

26 Noch im Jahr 2020 unterstützte der Disney-Konzern republikanische Senatskandidat:innen mit mehr als 122.000 US-Dollar. Erst 2021 stellte der Konzern Parteispenden an Republikaner ein, die den Wahlsieg des 46. US-amerikanischen Präsidenten Joe Biden nicht anerkannten. Vgl. Steve Lemongello, *Disney joins companies not contributing to Republicans who objected to Biden's win*, in: *Orlando Sentinel*, 13. Januar 2021, [orlandosentinel.com](https://www.orlandosentinel.com).

27 Eine Zusammenfassung des zum Zeitpunkt der Drucklegung andauernden Disputs zwischen DeSantis und Disney liefert Brooks Barnes in der *New York Times*: Brooks Barnes, *DeSantis and Disney Clash Anew Over Florida Theme Park's Authority*, in: *The New York Times*, 3. April 2023.

28 Vgl. Saudi Arabian Box Office Weekends for 2021, in: *Box Office Mojo*, 11. April 2022, [boxoffice-mojo.com](https://www.boxoffice-mojo.com).

auch als Rahmen für die Selbstinszenierung von Marvel Studios/Disney als progressivem, LGBTQIA+-freundlichem Konzern, für relativ kleines Geld. In diesem Zusammenhang bemerkenswert ist, dass die Zahl der Negativschlagzeilen sehr überschaubar blieb, als Disney kurz darauf eine zensierte Fassung des Films für die Märkte Ägypten, Libanon, Jordanien und die Vereinten Arabischen Emirate anfertigte, die in für diese Territorien üblicher Weise um »any instances of intimacy, whether they be hetero or gay«²⁹ erleichtert wurden. In seinem mit Grafiken in Regenbogenfarben unterlegten Artikel in *The Direct* beschwichtigt Klein Felt seine Leser:innenschaft gerade zu und fordert indirekt dazu auf, die Social Media-Accounts ruhen zu lassen.³⁰

Auch LOKI gibt sich progressiv. Bereits im vorab auf Twitter veröffentlichten Promotionmaterial der für Disney+ produzierten Serie um Thors Halbbruder erschien das viel diskutierte Bild einer Akte über Loki Laufeyson, in der in der Zeile »Sex:« der Eintrag »fluid« zu lesen ist. »Loki's fluidity isn't just some corporate attempt at corporate wokeness from Disney, it's a direct reference to both comic book lore and mythological history«,³¹ und bedeute, so Dais Johnston, einen wichtigen Moment für queere Repräsentation im MCU. In der Serie trifft der von Tom Hiddleston gespielte Loki auf Sylvie Laufeydottir (Sophia Di Martino), die zunächst seine Schwester zu sein scheint, sich jedoch als eine Variante seiner selbst aus einem anderen Universum zu erkennen gibt. An anderer Stelle gesteht Loki, immer schon »both genders« zugewandt gewesen zu sein. Die Idee, aus den disparaten, biologisch-geschlechtlich binärcodierten Instanzen ein und derselben Figur akkurate Repräsentationen von Genderfluidität oder Transidentität abzuleiten, ist verlockend.³² Bei allem ausgestellten guten Willen der Produzent:innen weist die Ausführung dieser Idee jedoch auf das reduktionistische Verständnis von *gender* hin, das in LOKI binär organisiert und gleichbedeutend mit *sex* ist. »I think that is best experienced in the show, as opposed to me, a cis straight white guy giving clunky answers about it«,³³ wird Headautor Michael Waldron zitiert, und seine performative Sorge scheint nicht unberechtigt. Denn auch wenn Johnston zuzustimmen ist, dass die aktuelle Serienrepräsentation der Figur deutlich näher an ihren Ursprüngen liegt als es in vorherigen MCU-Filmen der Fall war, und dies grundsätzlich zu begrüßen ist, offenbart sich in den Binarismen und Biologismen die von »cis straight white guy« Waldron befürchtete *clunkiness* bezüglich seiner Vorstellungen der Vielfältigkeit von Gender und Geschlecht. Vor diesem Hintergrund bleibt es beeindruckend, wie das MCU über elf Jahre und 23 Filme hinweg bis in die hintersten Winkel des Multiversums heteronormativ organisiert und um binäre Geschlechteropposition auf Grundlage eindeutiger Körpermerkmale strukturiert ist.

Auch wenn auf dieser eher anekdotischen Grundlage keine weitreichenden Schlüsse möglich sind, zeigt sich an diesem Beispiel dennoch, dass der Superheld:innenfilm

29 Klein Felt, Disney Removes Eternals Sex Scenes in International Markets, in: *The Direct*, 7. November 2021, thedirect.com.

30 »Some will look at this headline, see it as the House of Mouse caving into a certain part of the world, and take to their Twitter accounts. But that isn't necessarily the case here.«; Felt, Disney Removes Eternals Sex Scenes.

31 Dais Johnson, Is Loki Genderfluid? »It's always been there«, Tom Hiddleston tells Inverse, in: *Inverse*, 9. Juni 2021, inverse.com.

32 Ebd.

33 Zit. nach ebd.

der Gegenwart längst nicht mehr nur als passives Objekt in die politisierte Affektrhetorik des Kulturkampfes *hineingezogen* und für diesen instrumentalisiert wird. Vielmehr wird an diesem, aber auch an weiteren aktuellen Beispielen deutlich, dass Medienproduzent:innen sich der politischen Funktion und Effekte ihrer Produkte bewusst geworden sind. Musste an den klassischen Superheldenfilm, hier als Beispiel die CAPTAIN AMERICA-Trilogie, eine queere Lektürepraxis herangetragen werden, um ein Queercoding der Figuren (intentional oder nicht ist hier unwesentlich) sichtbar werden zu lassen, das jedoch von den Filmen selbst in letzter Konsequenz nie eingelöst wird, wird queere Repräsentation in Phase 4 zu einem Selling Point, vor den sich das Studio schützend stellt, anstatt ihn wie bisher zu verleugnen. Review Bombings,³⁴ lange Zeit als Problemquelle wahrgenommen, werden inzwischen als das benannt, was sie sind: orchestrierte Aktionen rechter, überwiegend männlich-weißer Internettrolle, die auf dem Weg des kulturellen Diskurses eine politische Einflussnahme anstreben,³⁵ sie sind Teil der »Gefühlsarbeit des reflexiven Faschismus«.³⁶ In diesem Sinne überrascht es kaum, dass das der alternativen Rechten zugeordnete Medienoutlet *The Daily Wire* einen Videokommentar unter der tendenziösen Headline »Is Wokeness Killing The Marvel Franchise« veröffentlichte, der die konservativen Kritikpunkte an ETERNALS in zehn Minuten nahezu vollumfänglich artikuliert.³⁷ In diesem Zusammenhang wird das Gewicht der performativen Geste des Verzichts etwas deutlicher, denn es ist im Sinne eines *bigger pictures* auch eine Form des Widerstands Disneys gegen reaktionäre Kräfte im eigenen Land – auch wenn dieser Widerstand, wie der politische Kampf gegen DeSantis im Frühjahr 2023 zeigt, auf Geld und Macht hinausläuft.

Die Diversifizierung des Marvel-Portfolios ist damit im Sinne Victoria Alonsos nach wie vor in erster Linie ein fiskalisches Projekt, die von ihr nachrangig betrachtete sozio-politische bzw. kulturelle Komponente drängt sich jedoch mit jedem weiteren Diversifizierungsschritt mehr in den Vordergrund. Das einzukassierende »Geld auf dem Tisch« wird gegen die Ausfälle in einzelnen Märkten gegengerechnet, in der von den Ausfällen ermöglichten performativen politischen Geste scheint jedoch auch ein potentieller geldwerter Vorteil lokalisiert zu sein. Dass sich aus der Bereitschaft, *auf Geld zu verzichten*, eine performative politische Geste ableiten lässt, zeigt jedoch, dass der zeitgenössische Diversifizierungsbemühungen repräsentierende Superheld:innenfilm seine politische Dimension nicht mehr nur »in Kauf nimmt«, sondern reflektiert.

34 Vgl. Gelbert, *A History of Review Bombing*.

35 Vgl. Corey Plante, »The Last Jedi« Rotten Tomatoes Hacker Targets »Black Panther«, in: *Inverse*, 1. Februar 2018, inverse.com; Dan Van Winkle, »Absurd Trolls Try to Tank Black Panther User Ratings: »Minorities ... Should Stay That Way«, in: *The Mary Sue*, 1. Februar 2018, themarysue.com.

36 Vgl. Strick, *Rechte Gefühle*, S. 152.

37 Vgl. Megan Basham, IS WOKENESS KILLING THE MARVEL FRANCHISE?, in: *The Daily Wire* | YouTube, 2021. Dies war nicht das erste Mal, dass Shapiro in einem von ihm produzierten Videoessay auf die Politiken von Marvel Studios zielt.

4 Hypermaskulinität / toxische Männlichkeit

Seit *SUPERMAN – THE MOVIE* zeichnet sich das Superheld:innenkino durch die extremen Fitnessregimes aus, denen sich die Schauspieler:innen vor Drehbeginn zu unterziehen haben und die inzwischen ein eigenes Genre im Sektor der Lifestyle-/Fitnesspublikationen konstituieren: der *Superhero Workout*. Extreme Körperlichkeit, die im Zusammenhang mit männlich gelesenen Körpern schnell mit Hypermaskulinität gleichgesetzt wird, die aber mit Yvonne Taskers genderflexiblem Begriff der »musculinity« treffender bezeichnet ist,³⁸ zählt spätestens seit den 1980er Jahren zum Grundinventar des US-Actionkinos. Was sich geändert hat, sind die Haltungen der einzelnen Filme zu männlich konnotierten Eigenschafts- und Verhaltenszuschreibungen, die unter dem Begriff der »toxic masculinity« diskutiert werden.³⁹ Gilt der keine Emotionen zeigende, niemals verunsicherte, stets zielorientierte Superheld, der jeden Widerstand gewaltsam überwindet, als Standard des Superheldenfilms, lassen sich diese als »toxisch« verstandenen Zuschreibungen in Filmen jüngerer Datums immer häufiger bei den Antagonisten antreffen. In *SHAZAM!* (2018, David F. Sandberg) wird der Villain des Films, Dr. Sivana (Mark Stong), als Kind eines lieblosen Vaters in die Narration eingeführt, den Neid, Deprivierungsangst und der Wunsch nach verweigerter väterlicher Anerkennung zu einem rücksichtslosen Individualisten werden lassen – Tony Stark nicht ganz unähnlich. Um ihn besiegen zu können, muss der 12-jährige Waisenjunge Billy Batson (Asher Angel), der durch einen Zauberspruch in den erwachsenen Körper des Superhelden Shazam (Zach Levi) transformiert, seine Kräfte mit seiner nicht-normativen Pflegefamilie teilen. Der von Sivana allzu offensichtlich repräsentierten toxischen Männlichkeit kann, wie auch in *AVENGERS: INFINITY WAR*, im Kampf von »Mann gegen Mann« kein Einhalt geboten werden, nur der solidarische Verbund als Team – jedes Mitglied der diversen Patchworkfamilie in einem andersfarbigen Kostüm, die zusammen die Farben der Regenbogenfahne abbilden – kann ihr etwas entgegensetzen. Solidarität spielt auch in *BLACK WIDOW* eine zentrale Rolle, wo es zumindest hinsichtlich der weiblichen Figuren nicht mehr darum geht, zu besiegen, sondern zu integrieren. *SPIDER-MAN: NO WAY HOME* geht noch einen Schritt weiter als *SHAZAM!*, steht hier nicht mehr die physische Unterwerfung der (männlichen) Villains im Zweikampf im Fokus, sondern der Versuch, diese zu heilen und damit ebenfalls wieder in die Gesellschaft zu integrieren. *NO WAY HOME*, der die Hauptdarsteller drei unterschiedlicher von Sony produzierter *SPIDER-MAN*-Franchisen zusammenführt und auf diesem Weg teilweise seit Jahren offen gebliebene Handlungsstränge schließt, ist damit nicht zuletzt ein Film über Traumabewältigung, in dem es darum geht, alte Wunden zu heilen und ein Weiterleben zu ermöglichen, das nicht von in Hass und Rache umgeleiteter Trauer motiviert ist. Liest man diese narrativen Entwicklungen in *NO WAY HOME* durch die Linse von Coogans Überlegungen zur Superheroine, wird Peter Parker deren binärer Logik folgend als *männliche Superheldin* lesbar. Davon möchte ich absehen, stelle aber fest, dass *NO WAY HOME* die in *HOME COMING* begonnene und in *FAR FROM HOME* fortgesetzte Reevaluation von weißer Cisheteromännlichkeit im MCU fortsetzt,

38 Yvonne Tasker, *Spectacular Bodies. Gender, Genre and the Action Cinema*, London: Routledge 1993.

39 Vgl. das Kapitel zu *AVENGERS: INFINITY WAR*.

der nach einer langen Zeit der Glorifizierung toxischer Maskulinität im Genre aktuell vermehrt reparative Alternativen gegenübergestellt werden.

Vergleichbares ließe sich für *THE BATMAN* von DC Films behaupten, einem weiteren Franchise-Reboot, der den nächtlichen Beschützer Gothams in seinem zweiten Dienstjahr zeigt. Matt Reeves' Interpretation zeigt Robert Pattinson als zornigen, von Vergeltungssucht getriebenen, jungen Bruce Wayne, der sich – ähnlich wie Tony Stark – mit dem Erbe seines idealisierten, aber in kriminelle Machenschaften verstrickten Vaters auseinandersetzen muss. Darüber hinaus muss er erkennen und sich eingestehen, dass sich durch seinen Modus Operandi nichts zum Besseren ändert. Ganz gegenteilig inspiriert Batmans Anwesenheit in Gotham eine Mordserie im Stil der Zodiac-Morde, die Ende der 1960er Jahre San Francisco erschütterten. Der Mörder, der unter dem Namen Riddler (Paul Dano) bekannt wird, sieht in dem mit äußerster Brutalität agierenden Batman einen Gleichgesinnten und wähnt sich als dessen Unterstützer. Um die Stadt endgültig von Korruption zu befreien, plant er einen massiven Anschlag, für dessen Ausführung er die radikalisierten Follower seines Streamingkanals mobilisiert hat. Übersetzt man das Narrativ des an die von David Fincher inszenierten Thriller *SE7EN* (1995) und *ZODIAC* (2007) angelehnten *THE BATMAN* in die Diskurse zeitgenössischer Kultur, muss Bruce Wayne hier am Ende erkennen, dass er selbst für die Entstehung einer sich in Morde und Terroranschläge fortsetzenden Internetkultur verantwortlich ist, die sich relativ mühelos als Analogie zu den sogenannten *Incels* begreifen lässt.⁴⁰ Dies ist insofern bemerkenswert, als auch der von Pattinson dargestellte Bruce Wayne noch weit davon entfernt ist, seine Identität als Batman hinter der Fassade des desinteressierten Playboys zu verbergen und vor sexuellen Begegnungen sichtbar zurückschreckt – auf einen ersten Annäherungsversuch von Selina Kyle (Zoe Kravitz) reagiert er mit ähnlich panisch aufgerissenen Augen wie auf die Aussicht, zum ersten Mal in seiner Karriere als Mitternachtsdetektiv von einem hohen Turm springen zu müssen. Nichtsdestoweniger hat er am Ende des Films schmerzhaft lernen müssen, dass er von personifizierter Vergeltung zu einem empathischen Beschützer werden muss, damit sich toxische Männlich-

40 Vgl. Kracher, *Incels*. *THE BATMAN* erscheint fünf Jahre nach *JOKER* (2017, Todd Phillips), der die Genese des einschlägigen Batman-Erzfeindes durch die Linse von Martin Scorseses *TAXI DRIVER* (1976) und *THE KING OF COMEDY* (1982) reimaginiert. *JOKER* konstruiert seine Titelfigur, den erfolglosen Komödianten Arthur Fleck (Joaquin Phoenix), als Opfer der Umstände, insbesondere eines maroden Gesundheitssystems, endet aber mangels ehrlicher Exploration seiner selbst aufgeworfenen Fragen auf der gewaltvollen Emanzipationsgeschichte eines wütenden *weißen* Mannes. Dies wird u.a. sehr deutlich in einer Szene, in der Fleck in einer U-Bahn von drei (*weißen*) Yuppies angegriffen wird und diese erschießt. In dieser Szene erinnert Fleck sehr deutlich an Bernhard Goetz, der 1984 in einer New Yorker U-Bahn auf vier Schwarze geschossen hat, nachdem diese angeblich Geld von ihm verlangt haben. Auch wenn Fleck am Ende des Films als verurteilter und inhaftierter Mörder psychologisch überwacht wird, haben seine öffentlichen Morde eine Bewegung ausgelöst. Falls sich der noch recht zu Beginn der Trump-Ära erschienene Film als kritischer Kommentar zur Radikalisierung machtloser *weißer* Männer verstanden wissen wollte, droht dieses Anliegen in ähnlicher Weise hinter dem Spektakel toxischer Männlichkeit zu verschwinden, wie dies bereits in der Rezeption von *FIGHT CLUB* (1999, David Fincher) – einem weiteren ästhetisch-narrativen Vorbild von *JOKER* – beobachtet werden konnte. In diesem Sinne erzählen *JOKER* und *THE BATMAN* sehr ähnliche Geschichten über die Verlockungen toxischer Männlichkeit, um jedoch auf sehr unterschiedlichen Ergebnissen zu landen.

keit nicht weiter fortsetzt. Vielleicht steht damit auch Gotham City am Beginn einer post-patriarchalen Utopie.

Die von James Gunn für DC entwickelte Serie *PEACEMAKER* (2022) rückt ihre Kritik an toxischer Männlichkeit noch mehr in den Vordergrund. Der von dem ehemaligen Wrestler John Cena dargestellte Superheld wurde zuvor in *THE SUICIDE SQUAD* mit dickem Strich als Karikatur des anachronistischen Hardbody-Patrioten des Actionkinos der 1980er Jahre gezeichnet, an dem sämtliche seitdem vollzogenen gesellschaftlichen Fortschritte nahezu spurlos vorbeigegangen sind. Bereits in der ersten Episode jedoch erhält die harte Schale des Captain America-Pendants durch einen Besuch bei seinem Vater empfindliche Risse. Es benötigt nur wenige Dialogzeilen, um aus Christopher Smith (Cena) einen verunsicherten kleinen Jungen zu machen, der die Anerkennung seines lieblosen, permanent unbeeindruckten Vaters Auggie (Robert Patrick) dadurch zu gewinnen versucht, diesen in all seinen schlechten Eigenschaften zu übertreffen. Die über den Verlauf der ersten Staffel thematisierte Vater-Sohn-Beziehung und die daran angeknüpften Aushandlungen von Männlichkeit enden im Vatermord, doch selbst als toter Mann sucht Auggie seinen Sohn weiterhin in Tagträumen heim. Durch die Linse der hier geführten Diskussion ließe sich bemerken, dass Christopher Smith an seiner eigenen post-patriarchalen Utopie weiterhin arbeiten muss.

5 Genrehybrid vs. Polymorphes Genre

In seiner Tendenz, die Settings, Standardsituationen, Semantik und Syntax anderer Genres zu emulieren und zu integrieren, ist das Superheldengenre immer schon von einer Tendenz zur Hybridität gekennzeichnet. Andreas Rauscher konstatiert (bezogen auf das Medium Comic, aber leicht übertragbar auf den Film),⁴¹ dass im Superheld:innengenre eine »in der Regel relative traditionell[e]«⁴² Ikonographie (z. B. Kostümierung) auf eine erhöhte »Flexibilität der Semantik und der Syntax«⁴³ trifft. Dieses ermöglicht eine »von Anfang an im Superheld_innen-Genre präsen- te Tendenz zur Vermischung unterschiedlicher generischer Zeichensysteme«,⁴⁴ die von der Wittgenstein'schen Familienähnlichkeit superheroischer Figuren sowie mitunter von gemeinsam geteilten Handlungsräumen (wie z. B. dem *Marvel Cinematic Universe*) zusammengehalten werden.⁴⁵

Gleichzeitig sind die auf globale Publikumsmaximierung zielenden Superheld:innenfilme symptomatisch für eine seit den 1990er Jahren stetig zunehmende Genresynkretisierung des Blockbuster-Kinos, »das häufig mit Genre-Charakteristika arbeitet, oh-

41 Rauscher plädiert im Anschluss an u. a. Rick Altman für eine pragmatische Genretheorie, mit der sich auch transmediale Transferprozesse erfassen lassen. Vgl. Andreas Rauscher, Genretheoretische Comicanalyse, in: Stephan Packard, Andreas Rauscher, Véronique Sina, Jan-Noël Thon, Lukas R.A. Wilde, Janina Wildfeuer (Hg.), *Comicanalyse. Eine Einführung*, Stuttgart: J.B. Metzler 2019, S. 113–150, hier S. 114.

42 Rauscher, Genretheoretische Comicanalyse, S. 119.

43 Ebd., S. 118.

44 Ebd.

45 Ebd., S. 119, 124.

ne sich aber auf eine Form festlegen lassen zu wollen« und »in polyvalenten Genre-Synkretismen unterschiedliche Konventionen, Mythologien und Traditionen aufgreif[t], um ein möglichst breites Publikum anzusprechen«. ⁴⁶ Mit Rick Altman und Peter Scheinpflug unterscheidet Florian Mundhenke zwischen Genre-Mixing (Konfrontation) und Hybridisierung (Verschmelzung). Während demnach

»das Genre-Mixing primär eine deutliche Konfrontation von etablierten und/oder aktuellen Darstellungsmustern betreibt, gehen die unterschiedlichen Elemente bei der Hybridisierung eine neue, unauflösliche Verbindung ein«. ⁴⁷

Aktuelle Superheld:innenfilme greifen in diesem Sinne »Muster auf [...], um darauf ihren eigenen (hybriden) Entwurf aufzusetzen« ⁴⁸ und lassen erkennen, »dass Genres stetig prozessiert werden und sich nicht eindeutig abgrenzen lassen«. ⁴⁹ Genre-Hybridität ist in diesen »nicht mehr Ausnahme und Experiment [...], sondern der Normalfall«. ⁵⁰ Der Begriff der Genre-Hybridität ließe sich damit, so Peter Scheinpflug, »auf solche Genre-Kombinationen zuspitzen, in denen die Genres gleichsam fusioniert sind, indem sie sich in einer Inszenierung so sehr überlagern, dass die Inszenierung sich nicht ohne weiteres allein einem Genre zuschreiben ließe«. ⁵¹

Die Möglichkeit einer Historisierung der Genreevolution (wie z.B. von Coogan vorgenommen) ⁵² wird im Zusammenhang mit dem Superheld:innenfilm dadurch erschwert, dass in gegenwärtigen Kino/TV/Streamingökonomien Beispiele für unterschiedliche Evolutionsstufen des Superheld:innencomics zeitgleich koexistieren. Nahezu klassische Originmovies wie SHANG-CHI AND THE LEGEND OF THE TEN RINGS oder MORBIUS, parodistische bis dekonstruierende Serien wie THE BOYS (2019–2022, Eric Kripke) oder INVINCIBLE (2020, Robert Kirkman, Ryan Ottley, Cory Walke), maximal hyperreferentielle Trilogieabschlüsse wie SPIDER-MAN: NO WAY HOME und revisionistische Neustarts des Genrezyklus wie THE BATMAN erscheinen in kurz aufeinanderfolgenden Abständen, bzw. laufen teilweise zeitgleich, und fordern in ihrer Gleichzeitigkeit evolutionäre Genremodelle wie das von Thomas Schatz heraus.

Zeitgenössische, synkretistische Superheld:innen-Blockbuster scheinen das Prinzip der Hybridisierung also bei genauerer Betrachtung in mehrerlei Hinsicht weit zu überziehen. Wenn das Superheld:innengenre *sui generis* und in jedem Medium ein hybrides ist, dann betreiben jüngere bzw. zeitgenössische Produktionen darüber hinaus ein offensives Genre-Mixing in Form einer Konfrontation mit anderen (Hybrid-)Genres. In den MCU-Filmen der ersten Phase ist Genre-Hybridität bereits vollständig normalisiert,

46 Vgl. Florian Mundhenke, Hybride Genres, in: Marcus Stiglegger (Hg.), *Handbuch Filmgenre*, Wiesbaden: Springer VS 2019, S. 231–248, beide S. 232; vgl. S. 247.

47 Mundhenke, *Hybride Genres*, S. 243.

48 Ebd., S. 246.

49 Peter Scheinpflug zit. nach Mundhenke, *Hybride Genres*, S. 246–247.

50 Mundhenke, *Hybride Genres*, S. 247.

51 Peter Scheinpflug zit. nach Mundhenke, *Hybride Genres*, S. 247.

52 Vgl. Peter Coogans Genredefinition des Superhelden in Anlehnung an das zyklische Modell von Thomas Schatz, in: Peter Coogan, *Superhero: The Secret Origin of a Genre*.

und wird damit auch konstitutiv für die sogenannte »Marvel-Formel«. Das MCU, so Rauscher, sei vergleichbar mit der thematischen Organisation der Fahrgeschäfte in einem Freizeitpark, die verschiedene Vorlieben (Genres) adressieren. Unterschiedliche Franchisen wie CAPTAIN AMERICA, HULK oder THOR integrieren demnach die Konventionen benachbarter Genres (Kriegs-/Spionagefilm, Horror, Fantasy), in den AVENGERS-Filmen werden diese dann schließlich kombiniert bzw. zwischen diesen alterniert.⁵³ Generell wird es bei den Filmen ab Mitte der 2010er Jahre, die für Felix Brinker die dritte und vierte Welle des Superheld:innen-Blockbusters konstituieren, zusehends schwieriger, von eindeutig bestimmbar, fixierbaren Genrekonventionen zu sprechen, insbesondere nachdem sich diese ästhetisch weitflächig ausdifferenziert haben. Zack Snyders farbentsättigte, tendenziell humorlose, mit Wagner'eskem Bombast inszenierten drei- bzw. vierstündigen Filme für das DC-Universum, BATMAN V SUPERMAN: DAWN OF JUSTICE und ZACK SNYDER'S JUSTICE LEAGUE, weisen mit Marvel Studios poppig-bunter Space-Oper GUARDIANS OF THE GALAXY VOL. 2, dem psychedelischen Spektakel DOCTOR STRANGE IN THE MULTIVERSE OF MADNESS, dem ebenfalls für DC produzierten AQUAMAN (2019, James Wan) oder SHAZAM! abgesehen von superheroischen Figuren in Konfliktsituationen wenig ästhetische Gemeinsamkeiten miteinander auf, doch sie alle werden selbstverständlich als dem »Superhero Blockbuster«, »modern superhero in Film and television«, dem Superheld:innengenre zugehörig betrachtet. Vor dem Hintergrund einer Genretheorie, die an klaren Grenzen interessiert ist, lassen sich Superheld:innen dem Actionkino, der Science-Fiction, dem Abenteuergenre und/oder der Fantasy zu- bzw. unterordnen.⁵⁴ In einer solchen Verengung werden die Unterschiede zwischen IRON MAN und TRANSFORMERS (2007, Michael Bay) unbedeutend, insofern beide lediglich Action im Modus der Science Fiction, gelegentlich auch der Komödie präsentieren. Der Blick aus umgekehrter Richtung macht die Schwierigkeiten einer solchen Komplexitätsreduktion unübersehbar. Aus einer Perspektive, die die kulturelle Dominanz des Superheld:innengenres in der Gegenwart des 21. Jahrhunderts als gegeben bzw. legitim annimmt, und von der Superheld:in aus auf Genre blickt statt von definierten, vermeintlich abgrenzbaren Genres aus auf die Superheld:in, kann deutlich werden, wie Hybridisierung bzw. Synkretisierung und Genremixing sich in diesem zu einem mehrstufigen Verfahren ergänzen. Ein Beispiel soll dies erläutern.

Der dritte Film des THOR-Trilogie mit Chris Hemsworth in der Titelrolle, die sich zuvor in den Bereichen der Fantasy-Action und des Shakespear'schen Königsdramas abgespielt hat, unterzieht den Donnergott aus Asgard in seinem fünften MCU-Auftritt einem sogenannten *soft reboot*, der eine ästhetische, aber auch generische Neuausrichtung beinhaltet. THOR: RAGNAROK wurde von seinem Regisseur Taika Waititi schon während der noch laufenden Produktion über den Verweis auf die einschlägige Actionkomödie 48 HRS. (1982, Walter Hill) auf das in den 1980er Jahren populäre Buddy-Genre bezogen, das schon seinerzeit Konventionen aus Actionfilm, Thriller und/oder Komödie in mannigfaltiger Form überblendet hat. In der kritischen Rezeption wurde dies anerkannt, der Film darüber hinaus aber auch wiederholt als »Stoner Comedy« rezipiert, was in diesem Fall nicht auf diegetischen Drogenkonsum bezogen ist, sondern auf einen spezifi-

53 Rauscher, Avengers Assemblage, S. 77.

54 So z.B. in Stiglegger (Hg.), *Handbuch Filmgenre*.

schen humoristischen Repräsentationsmodus. Deutlich wird hier einerseits die ungeheure Flexibilität, mit der Semantik, Syntax, Settings und Standardsituationen unterschiedlicher (Hybrid-)Genres in Dialog treten und ineinander verschwimmen, gewisse Konturen jedoch nach wie vor erkennbar bleiben. Die THOR-Franchise kann in diesem Sinne als eine »etablierte Reihe« verstanden werden, als deren generische Bedingung die übergangslose Fusion von Fantasy, Science Fiction, Action und Abenteuer (ebenso wie Romanze, Komödie...) vorauszusetzen ist, und die mit THOR: RAGNAROK in einem Prozess des nachträglichen Genre-Mixings mit anderen Hybridgenres (Buddy Movie, Stoner Comedy) konfrontiert bzw. kombiniert wird. Diese Schachtelung unterschiedlicher Vermischungsprozesse erinnert an die Art und Weise, in der Jon Watts SPIDER-MAN-Filme die Gestalt des Coming-of-Age-Films annehmen, wie er in den 1980ern in besonderer Weise von John Hughes geprägt wurde, und als dessen hervorragende Eigenschaft die geschickte Kombination des Dramas des Teenager:innenlebens mit dessen komischeren Seiten gilt. An anderer Stelle wurde die für Disney+ produzierte Serie SHE-HULK: ATTORNEY AT LAW vor Produktionsbeginn als »halbstündige Anwaltssitcom« angekündigt und damit eine Erwartungshaltung eingerichtet, die ein spezifisches Wissen über das Fernsehen voraussetzt, dieses mobilisiert und damit zu einer Art Paratext macht, die eine vorausseilende Kontextualisierung des zu erwartenden Formats motivieren soll. SHE-HULK: ATTORNEY AT LAW verortet sich damit präventiv in der Fernsehtradition weiblich zentrierter Courtroom Shows von ALLY MCBEAL (1997–2002, David E. Kelley) bis THE GOOD FIGHT (2017–, Michelle King, Robert King, Phil Alden Robinson) oder ALL RISE (2019–, Greg Spottiswood), jedoch mit einer PoC-Superheldin im narrativen Zentrum. Diese an High Concept-Pitchlines erinnernden Essentialisierungen – 48 HRS., *aber mit Thor und Hulk*; John Hughes-Teenfilm, *aber mit Spider-Man*; ALLY MCBEAL, *aber mit She-Hulk* – laufen immer Gefahr, in ihrer Marketingrhetorik zu sehr zu generalisieren und Abstufungen zu unterschlagen bzw. die Grenzen zwischen Medientext und Diskurs zu verwischen. Letztlich zeigen diese vor allem, »dass die Genrefilmgeschichte mittlerweile über ein Gedächtnis, ein Repertoire verfügt, auf das Medienproduzenten bei der Auswahl von Figuren, Stoffen und Motiven zurückgreifen können«. ⁵⁵ Die imaginäre Pitchline »48 HRS., *aber mit Thor und Hulk*« richtet sich jedoch nicht mehr nur an das Filmstudio, das eine Filmidee finanzieren soll. Sie ist eine Aufforderung an das Publikum, den Film in einer spezifischen Hollywood-Tradition zu verorten, an die spezifische nostalgische Begehren geknüpft sind.

Es lassen sich zwei Beobachtungen festhalten. Erstens scheint der Begriff des Genrehybriden für das zeitgenössische Superheld:innenkino nicht mehr auszureichen, wenn in diesem mehrstufige Hybridisierungs- und Vermischungsprozesse ineinander übergehen, in denen nicht mehr nur *Genres*, sondern *Genrehybride* teils miteinander konfrontiert, teils fusioniert werden. Zweitens ist diese Hybridisierung nicht von ihrer Diskursivierung zu trennen und wird in Referenzierung inspiratorischer Medientexte in Wort und Bild/Ton (wie dem Hinweis auf 48 HRS. oder der Remedialisierung der *John Hughes-Ästhetik*) auch performativ erzeugt. Beides ließe sich als generalisierbarer Naturalisierungseffekt einer zum Standard gewordenen Hybridisierung von Genre erklären, an der sich lediglich ablesen lässt, dass sich die von dem Konzept »Genre« thematisierte

»Kommunikationssituation [...] auf einer höheren Stufe stabilisiert«⁵⁶ hat. Die spezifische Art jedoch, wie im Superheld:innengenre nach Belieben andere Genres aufgeführt werden bzw. im Superheld:innenfilm andere Genres miteinander konfrontiert werden und/oder sich vermischen, wie es gerade benötigt wird, wird immer auch ästhetische Konsequenzen haben. Hybridität ist dem Superheld:innengenre als eine Selbstverständlichkeit inhärent, das spezifische Mixing mit anderen (Hybrid-)Genres jedoch ist sein spezifisches Feature, über das die unterschiedlichen Filme (und Serien) ihr Alleinstellungsmerkmal generieren. In diesem Sinne möchte ich vorschlagen, das Superheld:innengenre in seiner gegenwärtigen Ausprägung nicht als Hybridgenre, sondern als *polymorph* zu verstehen. Der Unterschied, den ich hier verdeutlichen möchte, ist dass das Superheld:innengenre nicht lediglich Genrekonventionen beliebig kombiniert, sondern performativ zitiert. Das polymorphe Superheld:innengenre wechselt in diesem Sinne mit jedem Film die Gestalt. Vergleichbar mit den Wachsblasen in einer Lavalampe wechselt es mit jedem neuen Film, mit jeder neuen Serie die generische Form, ist in einer ständigen fließenden Bewegung, inhaltlich und äußerlich fluid. Das polymorphe Superheld:innengenre ist im positiven Sinne *queer*, als dass es sich nicht auf eine eindeutige Struktur reduzieren lässt, sondern mitunter selbst zur Parodie wird – nicht im Sinne einer Parodie des Superheldengenres selbst, sondern der in ihm zitierend wiederaufgeführten Genrekonventionen, -versatzstücke und natürlich auch, sehr viel konkreter, der Filmgeschichte, auf die es uns in bestimmten Momenten blicken lässt.

6 Hegemoniale Männlichkeit und post-patriarchale Utopie

Ich bin bereits in einem eigenen Kapitel darauf eingegangen, wie das Finale der *Infinity Saga* eine post-patriarchale Utopie ausruft, die den nach AVENGERS: ENDGAME folgenden Filmen in Form einer narrativen Prämisse zugrunde liegt. In diesem bin ich lediglich auf SPIDER-MAN: FAR FROM HOME und BLACK WIDOW eingegangen, die bereits Tendenzen erkennen lassen, aber noch keine verabsolutierenden Aussagen erlauben. Betrachtet man die Ende 2022 mit BLACK PANTHER: WAKANDA FOREVER ausgelaufene Phase 4 im Rückblick, zeigt sich, dass Diversität und Inklusion – so signalisiert es bereits die optische Präsentation des MCU im Programm von Disney+ (Abb. 41) – in dieser Phase des MCU buchstäblich *front and center* sind. In dem Versuch, in der filmischen Darstellung der fiktionalen Welt der Marvel-Superheld:innen näher an die »world outside our windows« zu gelangen, schlagen die Filme jedoch anstatt einer akkuraten Repräsentation sozialer Realitäten den entgegengesetzten Weg der Repräsentation sozialer Utopien hinaus. So thematisiert zwar THE FALCON AND THE WINTER SOLDIER die nach dem plötzlichen Wiedererscheinen von ca. 4 Milliarden Menschen post-»Blip« über Nacht entstehenden Klassenunterschiede und unterzieht den Status Schwarzer Menschen in den strukturell rassistischen USA einer für das Genre ungewöhnlich kritischen Reflexion. Abseits dieser Serie (bzw. der BLACK PANTHER-Filme) spielen institutioneller, struktureller, individueller oder alltäglicher Rassismus in der narrativen Diegese des MCU jedoch kaum noch eine gesellschaftliche Rolle. In diesem Sinne war schon der Superheldenfilm selbsterklärt

56 Ebd., S. 247.

›farbenblind‹, um in seinen narrativen Strukturen und der Hierarchisierung von Figuren mitunter dennoch eine Tendenz der *white supremacy* aufrechtzuerhalten. Die post-patriarchale Utopie des aktuellen Superheld:innengenres ist jedoch näher an einer Idee von sozialer Gerechtigkeit, wie sie im real geführten Kulturkampf auf dem Spiel steht. Im Vergleich zu dem ›farbenblinden‹ Superheldengenre und seinen Auslassungen (auch in Bezug auf die Repräsentation sexueller Identitäten) bzw. der tokenisierten *plastic representation* von Menschen, die nicht dem hegemonialen *straight-white-male*-Schema entsprechen, ist das Superheld:innengenre in mehrerlei Hinsicht *out and proud*, insofern es vielfältige Repräsentation (nicht nur sexueller Identität, sondern auch unterschiedlicher Kulturen) in den Fokus der Narrationen rückt und zelebriert. In dieser post-patriarchalen Utopie hätte es vielleicht selbst für Steve Rogers und Bucky Barnes möglich werden können, sich ihre Liebe zu gestehen.

Der hier zu machende Punkt könnte lauten, dass das Superheld:innengenre nicht mehr daran interessiert zu sein scheint, soziale Ungleichheits- und Machtstrukturen, wie sie nicht nur, aber auch von Konzepten wie patriarchaler Ordnung, hegemonialer Männlichkeit oder *white supremacy* beschrieben werden, weiterhin zu reproduzieren. Was das MCU betrifft, ist das Patriarchat mit Thanos, Tony Stark und schließlich Dreykov ausgelöscht worden. Die Väter sind gestorben, die von ihnen hinterlassene Welt wird neu aufgeteilt. Männlichkeit kann keinen hegemonialen Status mehr erlangen, die Männer des ›neuen MCUs‹ sind entweder feministische Alliierte, nutzlos, Hochstapler oder Widersacher.

Auch außerhalb des MCU lässt sich diese Bewegung in Ansätzen erkennen. In *THE BOYS* sind *The Seven*, das aus fünf Männern und zwei Frauen bestehende superheroische Team, nur noch auf dem Papier bzw. in ihren PR-Kampagnen und den ihnen auf den Leib geschneiderten Spielfilmen in irgendeiner Weise heroisch. Hier nutzen insbesondere die männlichen Mitglieder ihren Machtvorteil skrupellos aus und schrecken dabei weder vor sexueller Gewalt noch vor Mord aus niedersten Motiven zurück. Die *Seven* bzw. deren Anführer *Homelander* (Anthony Starr), deren individuelle Superkräfte auf ein in die USA importiertes Experiment der Nationalsozialisten zurückgehen, sind zwar die mächtigsten Wesen in der Diegese von *THE BOYS*, doch der ihnen in der diegetischen Öffentlichkeit zugesprochene hegemoniale Status wird narrativ schnell als Fassade dekonstruiert und kritisiert. Auch in *BRIGHTBURN* (2019, David Yarovesky), einer Variation auf *MAN OF STEEL* als Mid-Budget-Horrorfilm, kann ein mit superheroischen Kräften ausgestattetes Wesen nicht mehr hegemonial werden, in dem Sinne, seine Herrschaft legitim erscheinen zu lassen. Statt sich wie Superman in *MAN OF STEEL* für eine Rolle als Beschützer der Menschheit zu entscheiden, entscheidet sich der in *BRIGHTBURN* auf der Erde gelandete Junge aus dem All dazu, diese zu terrorisieren. Im Diskurs von *THE BOYS* und *BRIGHTBURN* entstehen an der Intersektion von Männlichkeit und Macht nur Probleme. Patriarchale bzw. patriarchal strukturierte Institutionen sind nach wie vor vorhanden und funktional, stehen häufig aber im Fokus einer narrativ artikulierten Kritik.

7 Der unvermeidliche Backlash

Diese Beobachtungen verstehen sich als Momentaufnahmen ohne Anspruch auf langfristige Gültigkeit. Zu den Schwierigkeiten der analytischen Betrachtung des Genres gehört es, so stellt Jeffrey A. Brown vollkommen richtig fest, »that new films and programs are constantly appearing at an incredible rate. Every new live action superhero narrative reinforces many of the genre's central issues but also, potentially, moves the genre in new directions«. ⁵⁷ Alleine in den Jahren 2021 und 2022 hat Marvel Studios insgesamt 17 Spielfilme, Serien mit sechs bis neun Episoden und spielfilmlange TV-Specials veröffentlicht. Die Gesamtlaufzeit des Phase 4-Contents übersteigt zusammengerechnet die der Phasen 1–3. Mit Beginn Phase 4 im Frühjahr 2022 wagt Marvel Studios keinen vollständigen Neustart im Sinne eines Franchise-Reboot, doch könnte man sagen, dass das *Marvel Cinematic Universe* mit seinen auf vielfältige Repräsentation ausgerichteten, neuen Line-Up und neuer Langerzählung (*Multiverse-Saga*) zum zweiten Mal im ersten Akt ist. »In any event,« so Brown, »the superhero genre is developing and adapting at an incredible rate, with offshoots and variations clustering around the central formula«. ⁵⁸ Fünf Jahre nach dem Erscheinen von *The Modern Superhero in Film and Television* hat die Frequenz, mit der Superheld:innen in die Kinos und auf die Bildschirme stürmen, eher zugenommen als nachgelassen. Die »offshoots and variations« nehmen jedoch inzwischen deutlich mehr Raum ein als es noch in den 2010er Jahren der Fall war und haben den »klassischen Superhelden« zwar nicht verdrängt, aber als Standard abgelöst. Matt Reeves *THE BATMAN*, ebenso wie Marvels jüngste Veröffentlichung *DOCTOR STRANGE IN THE MULTIVERSE OF MADNESS*, besetzen People of Color in prominenten Nebenrollen, geben diesen jedoch wenig zu tun. So zählt America Chavez zu Marvel's *Women of Power*. *MULTIVERSE OF MADNESS*, wo sie von Xochitl Gomez gespielt wird, setzt sie jedoch bis zum Ende fast ausschließlich als *Damsel in Distress* ein, die vom männlich-weißen Titelhelden des Films beschützt und gerettet werden muss. Heftig kritisiert wurde der Umgang mit Wanda Maximoff (Elisabeth Olsen) alias Scarlet Witch, der während Phase 2 und 3 in den hinteren Reihen der Avengers kaum über den Rang einer Nebenfigur hinausgekommen ist. *WANDAVISION*, die erste für Disney+ produzierte MCU-Serie und der Startpunkt von Phase 4, rückt sie in den Fokus einer Langerzählung, die der Figur ausreichend Raum für Charakterentwicklung gibt. *DOCTOR STRANGE IN THE MULTIVERSE OF MADNESS* ignoriert diese jedoch fast vollständig, um sie als Antagonistin des Films einsetzen zu können. Ihrer neu gewonnenen Handlungsmacht beraubt und auf die misogynen Trope der wahnsinnig gewordenen Mutter reduziert, muss sie am Ende des Films sterben. ⁵⁹ Nicht nur in dieser Hinsicht ist der Film vom Regisseur von Sony Pictures erster *SPIDER-MAN*-Trilogie, Sam Raimi, näher an den Konventionen des Superheldenfilms von vor 20 Jahren als an dem, was ich hier als Superheld:innenfilm zu beschreiben versucht habe, und kündigt den Backlash damit vielleicht bereits an.

57 Brown, *The Modern Superhero*, S. 10–11.

58 Ebd., S. 7.

59 Vgl. Emma Louise Backe, *Multiverse of Madness and the Problem of the Mother as Monster*, in: *The Geek Anthropologist*, 9. Mai 2022, thegeekanthropologist.com.

THE BATMAN räumt seiner weiblichen Hauptrolle Selina Kyle (Zoe Kravitz) im Vergleich dazu etwas mehr Handlungsspielraum bezüglich ihrer Emanzipation von patriarchalen Strukturen ein, doch Robert Pattinson trägt als Batman immer noch eine am Kinn offene Maske, damit die Polizei in der Lage ist, ihn auf den ersten Blick als weiß zu identifizieren.⁶⁰ Das von Sony Pictures produzierte SPIDER-MAN-Spin-off MORBIUS ist zentriert um ein weißes Brüderpaar, Repräsentation in Nebenrollen ist in Warners bestem Sinne *plastic*. Ebenfalls von Sony produziert und im erweiterten SPIDER-MAN-Franchise angesiedelt ist VENOM: LET THERE BE CARNAGE (2021, Andy Serkis), in dem sich ein außerirdischer, männlich codierter Symbiont einen Körper mit dem weißen Reporter Eddie Brock (Tom Hardy) teilt. War der diesem vorausgegangene VENOM (2018, Ruben Fleischer) schon nicht darum verlegen, den queeren Subtext des *Man inside a man*-Narrativs unverhohlen in Camp zu überführen, wurde das Sequel in *Pink News* als »queer love story with a groundbreaking coming out scene« zelebriert.⁶¹ *Camp viewing* bzw. *queer reading*-Strategien sind jedoch nach wie vor obligatorisch, um zu diesem Schluss gelangen zu können.

Fortschrittbemühungen, so lässt sich hier vielleicht resümieren, sind grundsätzlich da, bewegen sich allerdings noch in äußerst unterschiedlichen Stadien. Selbst dort, wo Diversität eine erprobte Geschäftspraxis bedeutet, kann das Resultat hinter den an »positive Repräsentation« gestellten Erwartungen zurückbleiben wie im Fall DOCTOR STRANGE IN THE MULTIVERSE OF MADNESS, der hinsichtlich seiner Frauenfiguren als auffälliger Rückschritt betrachtet werden kann. In anderen Fällen wie THE BATMAN rückt diverse Repräsentation in den Hintergrund, um mehr Raum für eine kritische Evaluation weißer Männlichkeit zu schaffen.

Dieser kursorische Überblick will wie gesagt nicht mehr als eine Momentaufnahme sein, die hier formulierten Beobachtungen werden sich in den kommenden Jahren einer Überprüfung hinsichtlich ihrer Nachhaltigkeit stellen müssen. Wenn die langjährige Betrachtung der großen Filmfranchisen Hollywoods eins lehrt, dann dass Prognosen und Spekulationen immer nur das sind: Aussagen über Möglichkeiten, deren Bedingungen sich jedoch täglich ändern können. So schien es 2015 im Angesicht der zahlreichen Pläne großer Filmstudios, ihre Filmfranchisen in Cinematic Universes nach dem Vorbild Marvels umzustrukturieren, angemessen, vom Cinematic Universe als neuem dominanten ökonomischen Modell Hollywoods zu sprechen.⁶² Nur wenige Jahre später kann rückblickend festgestellt werden, dass bisherige Nachahmungsversuche größtenteils gescheitert sind, während sich Prequels, Spin-offs, Trilogien und, bei entsprechendem Erfolg, langlaufende Kinoserien weiterhin großer Beliebtheit erfreuen. Viel deutlicher scheint der Industrietrend zu Beginn der 2020er Jahre dahin zu gehen, bereits erfolgreiche Filmfranchisen in Streamingserien zu übersetzen, die sich im Gegensatz zu den mitunter

60 So formulierte es zumindest der THE DAILY SHOW-Autor Randall Otis in einem Tweet: »The reason Batman doesn't cover his whole face is because he needs the police to know he's white«, in: @RandallOtisTV / Twitter, 8. April 2020, twitter.com, <https://twitter.com/randallotistv/status/1247935679822209027>.

61 Maggie Baska (2021) *Venom: Let There Be Carnage is actually a queer love story with a groundbreaking coming out scene*, in: *Pink News*, 28. September 2021, pinknews.co.uk.

62 Vignold, *Marvel Cinematic Universe*, S. 117–129.

in die Jahre gekommenen Vorbildern an aktuellen Diversitäts- und Inklusionsrichtlinien orientieren. Ein Blick auf beispielsweise das Portfolio der Streamingplattform Paramount+ mit Serien-Reboots großer Paramount-Hits aus den 1970ern nährt diesen Verdacht.

Auch was die post-patriarchale Utopie des MCU betrifft, bleibt abzuwarten, in welcher Weise sich dieses Versprechen vielfältiger und bedeutungsvoller Leinwandrepräsentation in den kommenden Jahren erfüllt oder nicht. Ansätze sind zahlreich vorhanden, doch die unternommenen Schritte sind mitunter kleiner, als es von ihnen behauptet wird. Das Beispiel LOKI mit seiner heteronormativen Vorstellung von Genderfluidität, aber auch die performative bzw. selektive Weigerung Disneys, Schnittauflagen nachzugeben, deuten auf das komplexe Wechselspiel verschiedener Begehrensstrukturen, die von diesen Filmen ausgehen und auf sie gerichtet sind. So könnte man der Repräsentation von geschlechtlicher und sexueller Identität in LOKI vorhalten, in Warners Sinne *plastic* zu sein, und dennoch bedeutet sie einen kleinen, aber wichtigen Schritt, der von Zuschauer:innen begrüßt wird. Vergleicht man jedoch die vermeintliche Kontroverse um die Schnittauflagen, mit denen ETERNALS belegt wurden, mit dem etwas jüngeren Diskurs um ein ähnliches Prozedere zur Veröffentlichung von DOCTOR STRANGE AND THE MULTIVERSE OF MADNESS, wird die performative Dimension einer solchen Weigerung gegenüber Zensurwünschen deutlich. Ging es in ETERNALS um zwei Hauptfiguren, wurde in MULTIVERSE OF MADNESS eine nur wenige Sekunden dauernde Rückblende beanstandet, deren narrativer Nutzen überschaubar ist. Aus dieser ist zu entnehmen, dass America Chavez von zwei Müttern großgezogen wurde – was dies jedoch bedeutet, darauf geht der ebenfalls von LOKI-Headautor Waldron geschriebene Film nicht näher ein. Das Argument lautet hier selbstverständlich *Werktreue*, dennoch ist die Information für die Narration des Films unerheblich. Aus einer von *plastic* bzw. *token representation* gebrannten und entsprechend zynisch gewordenen Perspektive heraus ließe sich der Verdacht formulieren, dass Marvel Studios inzwischen überhaupt nicht mehr daran interessiert ist, seine Filme in den betreffenden Märkten wie China, den arabischen Ländern oder Nordafrika zu spielen, wohl aber an der entstehenden Kontroverse und ihrer öffentlichen Ausschlichtung. Die Weigerung, eine narrativ unbedeutende Szene aufzugeben, wird damit um so deutlicher als performative politische Geste der Solidarisierung erkennbar, die aber immer auch als ein Zahlenspiel verstanden werden kann. Wenn auf Diversität zu verzichten bedeutet, *Geld liegen zu lassen*, kann dies offenbar auch die Konsequenz nach sich ziehen, für dieses herumliegende Geld auf Geld verzichten zu müssen, das *anderswo herumliegt*. In diesem Zusammenhang bemerkenswert ist, dass der chinesische Markt 2021 noch als wesentlich betrachtet wurde,⁶³ dessen Bedeutung jedoch nur ein Jahr später aktiv heruntergespielt wird. So erklärte Disney-CEO Bob Chapek im Mai 2022, China »doesn't really preclude our success«. ⁶⁴ Die Bedeutung der Kinoumsätze des chinesischen Markts, so liest es sich in *Business Insider*, sei stark überbewertet, da die

63 Travis Clark, Marvel Studios has been shut out of China this year and box-office data shows how much it's hurt the MCU, in: *Business Insider*, 11. November 2021, businessinsider.com.

64 Zit. nach ebd. Die Aussage ist umso bemerkenswerter vor dem Hintergrund, dass AVENGERS: ENDGAME noch 2019 in China einen Umsatz von 630 Millionen US-Dollar erzielt hat.

Studios nur einen vergleichsweise geringen Anteil der Ticketerlöse erhielten.⁶⁵ Die Art, in der sich ökonomische Begehren, unterschiedliche Wünsche nach Repräsentation und der Wunsch nach (wenn auch manchmal aus ökonomischen Motiven heraus performativen) politischen Gesten vor dem Hintergrund des *Culture War* gegenseitig bedingen und teilweise erfüllen, ist komplex, die an diesem Wechselspiel beteiligten Komponenten nur schwer zu entwirren. In einigen Jahren, wenn das MCU zum zweiten Mal seinen dritten Akt vollendet hat, wird sich dies im Rückblick besser beurteilen lassen.

Versuch eines Schlussworts

Die diesem Buch zugrunde liegende Arbeit hatte ursprünglich das Ziel, eine umfangreiche Systematisierung des Verhältnisses von Superheldenfilmgenre und Männlichkeit zu leisten. Dieser Fokus hat sich radikal verengt: vom Genre auf das MCU, vom MCU auf die Avengers, von den Avengers auf Captain America und Iron Man. Am Ende blieb eine sehr intensive Betrachtung ausgewählter Stationen in der Entwicklung von Tony Stark.

Die Entscheidung, Tony Stark in den Fokus der Betrachtung zu rücken, scheint im Rückblick naheliegend, ist jedoch keineswegs intuitiv gefallen. Der in *CAPTAIN AMERICA: CIVIL WAR* thematisierte Konflikt zwischen Steve Rogers und Tony Stark – dem nationalistischen und dem kapitalistischen Superhelden – legt nahe, dass beide Figuren auch über die Grenzen dieses Films hinaus als Antipoden angelegt sind, in einer Untersuchung wie dieser also Captain America eine deutlich prominentere Rolle hätte spielen können oder vielleicht sogar müssen. Tatsächlich wäre es ohne nennenswerte Schwierigkeiten möglich, die hier auf die Filme um Iron Man konzentrierten Analysen mit dem Fokus auf Captain America zu wiederholen und zu fragen, ob sich die hier bemerkten Strategien der Erzeugung filmischer Männlichkeit auch dort entdecken und welche Gemeinsamkeiten und Widersprüche sich in deren Gegenüberstellung identifizieren lassen. Wie in Teil II festgestellt, lässt sich auch der vaterlose Steve Rogers als ein Geschöpf von Howard Stark fassen und wird zu der Übervaterfigur des MCU in eine Beziehung gesetzt, deren intensivere Betrachtung lohnenswert sein kann.

Die Untersuchung ließe sich für jede der Held:innen, die das MCU konstituieren, wiederholen. Eine solche Analyse könnte z.B. fragen, inwiefern es in den Filmen um Hulk immer schon um die Möglichkeit einer Überwindung von toxischer Männlichkeit ging, die sich im Wandel von einem kaum zu sprachlicher Artikulation fähigen, in seiner blinden Wut zerstörerischen Monster zu der friedvollen Synthese von Bruce Banner und Hulk in ›Smart Hulk‹ (in *AVENGERS: ENDGAME* und *SHE-HULK*) manifestiert. Sie könnte auch fragen, mit welchem Effekt *CAPTAIN MARVEL* Macho-Epen wie *THE RIGHT STUFF* und *TOP GUN* ästhetisch appropriiert, um die erste weibliche Titelheldin des MCU in Szene zu setzen. Sie könnte über das MCU hinausgehen und beispielsweise *JOKER* und *THE BATMAN* daraufhin befragen, wie diese ihre prominent zitierten Vorbilder *TAXI DRIVER* und *THE KING OF COMEDY* bzw. *SE7EN* und *ZODIAC* wiederaufführen und welche Ideen über Männlichkeiten sich hier zwischen den Filmen fortschreiben.

65 Vgl. ebd.

Es bleibt fraglich, ob und wie sich die in Phase 4 des MCUs und drumherum angestoßenen Veränderungen, die den Übergang vom Superheldenfilm zum Superheld:innenfilm markieren, als nachhaltig erwiesen haben werden oder ob ein Ensemble unterschiedlicher Faktoren aus Politik, Ökonomie und Kultur die nächste Trendwende bereits ankündigt. Es lässt sich rückblickend sagen, dass Phase 4 dem bis dahin ungebrochenen Erfolgskurs des MCU einen empfindlichen Dämpfer verpasst hat. Von den insgesamt sieben Kinospielefilmen konnte nur einer die Milliarden-Dollar-Marke passieren und sich in der Liste der zehn erfolgreichsten MCU-Filme platzieren. Ebenso hat sich der hohe Ausstoß an kostenintensivem Marvel-Content für Disney+ bislang nicht amortisiert, was vom Mutterkonzern inzwischen mit einem Personalwechsel auf Führungsebene beantwortet wurde. Der im November 2022 als CEO von Disney wieder eingesetzte Bob Iger ordnete drastische Kostensparmaßnahmen an, darunter Massenentlassungen und die Reduktion der Contentproduktion, im Zuge derer einige bereits angekündigte Starttermine kommender Serien verschoben wurden.⁶⁶ Das hat nicht zuletzt auch damit zu tun, dass jüngere Marvel-Veröffentlichungen für das Kino und Disney+ aufgrund ihrer stellenweise als mangelhaft empfundenen VFX in die Kritik geraten sind. In Folge dieser wiederholten Kritik entbrannte eine industrieweite Debatte über prekäre Arbeitsbedingungen, schmale Budgets und knappe Deadlines, die Marvel Studios, insbesondere aber die für die Postproduktion verantwortliche Vizepräsidentin Victoria Alonso in kurzer Zeit in sehr schlechtes Licht gerückt haben.⁶⁷ Im März 2023 wurde Alonso, Marvels sichtbarste Verfechterin für Diversität in Entertainment-Franchisen aufgrund eines angeblichen Vertragsbruchs fristlos entlassen. Anstatt ihrer Aufgabe der Qualitätssicherung nachzukommen, heißt es, habe sie durch ihr Engagement in der US-amerikanisch-argentinischen Coproduktion *ARGENTINA, 1985* (2022, Santiago Mitre) für Amazon Studios ihre vertraglichen Verpflichtungen verletzt. Für Alonsos Anwältin Patty Glaser ist die Entlassung politisch motiviert:

The idea that Victoria was fired over a handful of press interviews relating to a personal passion project about human rights and democracy that was nominated for an Oscar and which she got Disney's blessing to work on is absolutely ridiculous. Victoria, a gay Latina who had the courage to criticize Disney, was silenced. Then she was terminated when she refused to do something she believed was reprehensible.⁶⁸

So soll ausschlaggebend für die Entlassung keineswegs Alonso Beteiligung an der Oscar-Kampagne zur Unterstützung von *ARGENTINA, 1985* gewesen sein (während sie die für den zeitgleich nominierten *BLACK PANTHER: WAKANDA FOREVER* ausgerichtete Kampagne überwiegend vernachlässigt haben soll), sondern der von ihr auf den damaligen

66 Vgl. Jasper Jolly, Mark Sweney, Former Disney CEO Bob Iger reappointed to role in surprise decision, in: *The Guardian*, 21. November 2022, theguardian.com; Jill Goldsmith, Disney To Cut \$3 Billion In Content Costs Amid \$5.5-Billion Savings Push As Bob Iger Makes His Move, in: *Deadline*, 8. Februar 2023, deadline.com.

67 Vgl. Jeremy Mathai, Why So Many VFX Artists Are Fed Up With Marvel, in: *Slashfilm*, 27. Juli 2022, slashfilm.com.

68 Patty Glaser zit. nach Boris Kit, Inside the Firing of Victoria Alonso: Her Oscar-Nominated Movie ›Argentina, 1985‹ at Center of Exit (Exclusive), in: *The Hollywood Reporter*, 24. März 2023.

Disney-CEO Bob Chapek ausgeübte Druck, sich gegen Floridas »Don't say gay«-Bill zu positionieren.⁶⁹ Nur kurze Zeit nach der Veröffentlichung des Statements kam es zu einer außergerichtlichen Einigung zwischen Disney und Alonso. Die Rede ist von einer Abfindung in Millionenhöhe, die beteiligten Parteien schweigen hierzu.⁷⁰

Mit der momentan noch ausstehenden Neubesetzung von Alonsos Position bei Marvel Studios werden hinsichtlich der bis hierhin verfolgten Linie eines diverseren, inklusiveren MCU die Weichen möglicherweise ein weiteres Mal gestellt. Mit dem Versuch, in der vierten Phase des MCU *die Welt vor unseren Fenstern* akkurater zu repräsentieren, ist Marvel einer gezielten Nachfrage gefolgt und hat ein Marktsegment für sich erschlossen. Phase 4 hat sich weder an den Kinokassen noch bezüglich neu gewonnener Abonnent:innen für die Streamingplattform Disney+ als der gewünschte Erfolg herausgestellt und es bleibt abzuwarten, inwieweit sich die plötzliche Trennung von Victoria Alonso und die von dem wiedereingesetzten Disney-CEO Bob Iger angeordnete Reduktion der Veröffentlichungsfrequenz neuen Marvel-Contents auf das Projekt der fortgesetzten Diversifizierung des MCUs auswirken werden. Die Konstruktion einer Kausallogik, in der sich Diversität am Ende des Tages doch nicht so auszahlt, wie von Alonso stets behauptet, läuft dabei auf einfache Rechenaufgaben hinaus, auch wenn hier vermutlich deutlich komplexere Zusammenhänge ihrer Entdeckung und Benennung harren. Vor dem Hintergrund der nüchternen Bewertung des messbaren Erfolgs der Filme und Serien aus Phase 4 durch den wiedereingesetzten CEO Bob Iger wäre es jedoch nicht weiter überraschend, wenn in dessen zukünftiger Marktstrategie für Marvel Studios der ausgestellte Wille zur Diversität nicht mehr an vorderster Stelle stünde.

Wenn nichts anderes, dann sollte dieses Buch hoffentlich gezeigt haben, dass die verallgemeinernde Gleichung *Superheld = hegemoniale Männlichkeit* ihre Grenzen hat und zumindest für einen kurzen oder längeren Moment nicht mehr über die Tragfähigkeit verfügt, die ihr einmal zugeschrieben wurde. Damit schließe ich nicht aus, dass der »klassische Superheld« über kurz oder lang – vermutlich eher kurz – seine Renaissance erfährt, in welchen konkreten kulturellen, ökonomischen und politischen Kontexten dies auch immer geschehen mag. Mit dem Abschluss der *Infinity Saga* hat das MCU die Idee patriarchaler bzw. hegemonialer Männlichkeit als tragfähiger Säule nationaler Identität begraben, und eine Reihe weiterer nicht von Marvel produzierter Filme und Serien aus der Entstehungszeit nach 2017 scheinen sich dieser Idee angeschlossen zu haben. Wenn jedoch eine Konvention für dieses Genre nach wie vor unhintergebar ist, dann die, dass der Tod in ihm in den allermeisten Fällen über keine Endgültigkeit verfügt. Kommt es nicht zur Auferstehung, kommt es irgendwann zum Franchise-Reboot. Das gilt für die Guten wie die Bösen.

69 Ebenso ist die Rede von Alonsos Weigerung, einer Schnittauflage für *ANT-MAN AND THE WASP: QUANTUMANIA* (2023, Peyton Reed) nachzukommen. Die von Alonso verweigerten Änderungen am Auftaktfilm von Phase 5 wurden demnach auf einen Drittanbieter ausgelagert. Vgl. Kit, *Inside the Firing of Victoria Alonso*.

70 Vgl. Brian Contreras, *Disney and former Marvel exec Victoria Alonso reach settlement over her firing*, in: *Los Angeles Times*, 20. April 2022, latimes.com.

Quellenverzeichnis

Textbasierte Quellen (print, online)

- Adekunmi, Bim (2014) Why do women love Guardians of the Galaxy?, in: *The Guardian*, 5. August 2014, theguardian.com, <https://www.theguardian.com/film/shortcuts/2014/aug/05/women-love-guardians-galaxy-marvel-half-audience>.
- Alt, Andreas (2009) *AC/DC. In Rock We Trust*. München: Soulbooks.
- Anderson, Gillian (2016) »It's Bond. Jane Bond. Thanks for all the votes! (And sorry, don't know who made poster but I love it!) #NextBond«, in: @GillianA / Twitter, 22. Mai 2016, twitter.com, <https://twitter.com/GillianA/status/734145694055976960>.
- Aquilina, Tyler (2021) Shang-Chi passes Black Widow to become highest-grossing movie since the pandemic began, in: *Entertainment Weekly*, 25. September 2021, ew.com, <https://ew.com/movies/shang-chi-becomes-highest-grossing-movie-since-pandemic-began/>.
- Arbutnot, Lucie/Gail Seneca (1990) Pre-text and Text in *Gentlemen Prefer Blondes*, in: Patricia Erens (Hg.) *Issues in Feminist Film Criticism*, Bloomington: Indiana University Press, S. 112–125.
- Arnold, Ben (2019) Vin Diesel devised ›punch counting system‹ to ensure he never lost a fight in ›Fast & Furious‹, in: *Yahoo! Movies*, 2. August 2019, uk.movies.yahoo.com, <https://uk.movies.yahoo.com/vin-diesel-devised-punch-counting-system-to-ensure-he-never-lost-a-fight-in-fast-furious-111315811.html>.
- Arnold, Judith (2007) Auf die Folter gespannt. Facts und Fiction der US-Serie »24 – Twenty Four«, in: *Medienheft* 31.8, 2007.
- Associated Press (2010) Mickey Rourke wrestled with Russian role for Iron Man 2, in: *Deseret News*, 7. Mai 2010, deseret.com, <https://www.deseret.com/2010/5/7/20113513/mickey-rourke-wrestled-with-russian-role-for-iron-man-2>.
- Associated Press in Los Angeles (2017) Airplane with world's longest wingspan takes flight, beating Spruce Goose record, in: *The Guardian*, 13. April 2017, theguardian.com, <https://www.theguardian.com/world/2019/apr/13/paul-allen-stratolaunch-first-flight-spruce-goose>.
- Avery-Natale, Edward (2013) An Analysis of Embodiment among Six Superheroes in DC Comics, in: *Social Thought and Research*, No. 32 (2013), S. 71–106.

- Backe, Emma Louise (2022) Multiverse of Madness and the Problem of the Mother as Monster, in: *The Geek Anthropologist*, 9. Mai 2022, thegeekanthropologist.com, <https://thegeekanthropologist.com/2022/05/09/multiverse-of-madness-and-the-problem-of-mother-as-monster/>.
- Bacon, Thomas (2019) Avengers: Endgame Deleted Scene Would Confirm »Thanos Is Alive« Theory, in: *Screenrant*, 16. November 2019, screenrant.com, <https://screenrant.com/avengers-endgame-deleted-scene-snap-thanos-alive-theory/>.
- Bähr, Julia (2019) Der Superheldenfilm fürs postfaktische Zeitalter, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 6. Juli 2019, faz.net, <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kino/filmkritik-zum-neuen-spider-man-far-from-home-im-kino-16270617.html>.
- Bainbridge, Jason (2009) »Worlds Within Worlds«. The Role of Superheroes in the Marvel and DC Universes, in: Angela Ndalians (Hg.), *The Contemporary Comic Book Superhero*, New York/London: Routledge 2009, S. 64–85.
- Baldaev, Danzig/Sergei Vasiliev/Alexei Pluster-Sarno (2009) *Russian Criminal Tattoo Encyclopedia Vol. I*, London: Fuel Publishing.
- Barber, Nicolas (2019) Avengers: Endgame: Three Stars, in: *BBC Culture*, 24. April 2019, bbc.com, <https://www.bbc.com/culture/article/20190424-avengers-endgame-three-stars>.
- Baron, Jaimie (2013) *The Archive Effect: Found Footage and the Audiovisual Experience of History*, London: Routledge.
- Basad, Judith Sevinç (2019) Männerforscher Klaus Theweleit: »Männer tragen eine 12 000 Jahre alte Gewaltgeschichte im Körper, die in unseren Gesellschaften gepflegt und gefördert wird«, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 30. November 2019, nzz.ch, <https://www.nzz.ch/feuilleton/klaus-theweleit-maenner-tragen-eine-gewaltgeschichte-im-koerper-ld.1524973>.
- Baska, Maggie (2021) Marvel's first big screen gay couple finally revealed in new footage of sci-fi epic Eternals, in: *PinkNews*, 4. Oktober 2021, pinknews.co.uk, <https://www.pinknews.co.uk/2021/10/04/eternals-gay-couple-marvel-phastos/>.
- Baska, Maggie (2021) Venom: Let There Be Carnage is actually a queer love story with a groundbreaking coming out scene, in: *PinkNews*, 28. September 2021, pinknews.co.uk, <https://www.pinknews.co.uk/2021/09/28/venom-let-there-be-carnage-lgbt-coming-out>.
- Bazin, André (2004) *What is Cinema? Vol. 1*, Berkeley/Los Angeles, University of California Press.
- Benedict, RS (2021) Everyone is beautiful and no one is horny, in: *Bloodknife*, 14. Februar 2021, bloodknife.com, <https://bloodknife.com/everyone-beautiful-no-one-horny/>.
- Ben-Mna, Ilias (2020) Capital City: How Billionaire Heroism Mediates Post-Imperial Ambiguities in »The Avengers« and »The Avengers – Age of Ultron«, in: *Belgrade English Language and Literature Studies: BELLS90 Proceedings. Volume 2*, Vol. 2 (2020), S. 415–435.
- Bennett, Tara/Paul Terry (2021) *The Story of Marvel Studios: The Making of the Marvel Cinematic Universe*, New York: Abrams.
- Bennett, Tony/Janet Woollacott (1987) *Bond and Beyond: The Political Career of a Popular Hero*, London: Routledge.

- Berlin, Isaiah (1995) Zwei Freiheitsbegriffe, in: ders., *Freiheit. Vier Versuche*, Frankfurt a.M.: S. Fischer, S. 197–256.
- Berry, Srishti (2021) Marvel's Captain America: A True Masterclass In Queerbaiting, in: *gaysi*, 26. Mai 2021, gaysifamily.com, <https://gaysifamily.com/culture/marvels-captain-america-a-true-masterclass-in-queerbaiting/>.
- Bhatia, Uday (2019) The MCU's on vacation in ›Spider-Man: Far From Home‹, in: *mint*, 5. Juli 2019, livemint.com, <https://www.livemint.com/industry/media/spider-man-far-from-home-movie-review-the-mcu-s-on-vacation-in-spider-man-1562295903746.html>.
- Bidlo, Oliver/Carina Jasmin Englert (2011) Wenn Innere Sicherheit zur Unterhaltung wird – Securitainment, in: Oliver Bidlo, Carina Jasmin Englert, Jo Reichertz (Hg.), *Securitainment*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, S. 239–260.
- Bienk, Alice (2014) *Filmsprache. Einführung in die interaktive Filmanalyse*, 4. Aufl., Marburg: Schüren.
- Blank, Juliane (2020) Aktualisierung der Superheld*innen-Identität. Marvel's Jessica Jones aus der Perspektive der Adaptionsforschung, in: Marco Agnetta/Markus Schleich (Hg.), *Folge um Folge. Multiple Perspektiven auf die Fernsehserie*, Hildesheim: Universitätsverlag Hildesheim, S. 129–146.
- Bola, JJ (2019) *Mask Off. Masculinity Redefined*, Pluto Press.
- Bolter, Jay David/Richard Grusin (1999) *Remediation. Understanding New Media*, Cambridge/London: MIT Press.
- Bongco, Mila (2000) *Reading Comics: Language, Culture, and the Concept of the Superhero in Comic Books*, London/New York: Routledge.
- Bonomolo, Cameron (2020) Marvel Fans Argue Captain America: Civil War Is an Avengers Movie, Not Captain America 3, in: *Comicbook*, 17. Mai 2020, comicbook.com, <https://comicbook.com/movies/news/marvel-fans-argue-captain-america-civil-war-avengers-movie-not-cap-3/>.
- Bordwell, David (1976) Citizen Kane, in: Bill Nichols (Hg.), *Movies and Methods*, Berkeley/Los Angeles, University of California Press, S. 273–289.
- Bordwell, David (2009) Bazins Lektionen: Sechs Pfade zu einer Poetik, Übers. v. Christine N. Brinckmann, in: *Montage AV* 18/1/2009, S. 109–128.
- Bordwell, David/Kristin Thompson/Jeff Smith (2020) *Film Art. An Introduction, 12th Edition*, New York: McGraw Hill.
- Bossart, Yves (2021) Visionäre von Silicon Valley: Das sind die Gurus von Mark Zuckerberg und Konsorten, in: *Schweizer Radio und Fernsehen (SFR)*, 31. August 2021, sfr.ch, <https://www.srf.ch/kultur/gesellschaft-religion/visionaere-von-silicon-valley-das-sind-die-gurus-von-mark-zuckerberg-und-konsorten>.
- Bosse, André (2022) Mord ist ihr Hobby, in: *Musikexpress* 03/22, Berlin: Axel Springer Mediahouse, S. 53–55.
- Bowers, Scotty (2012), *Full Service: My Adventures in Hollywood and the Secret Sex Lives of the Stars*, New York: Grove Press.
- Box Office Mojo (2021) Saudi Arabian Box Office Weekends for 2021, in: *Box Office Mojo*, 11. April 2022, boxofficemojo.com, <https://www.boxofficemojo.com/weekend/by-year/2021/?area=SA>.

- Box Office Mojo (o.J.) Black Widow, in: *Box Office Mojo*, [boxofficemojo.com](https://www.boxofficemojo.com/release/r12122089985), <https://www.boxofficemojo.com/release/r12122089985>.
- Brazzell, Melanie (2018) Einleitung: Was macht uns wirklich sicher?, in: dies. (Hg.), *Was macht uns wirklich sicher? Ein Toolkit zu intersektionaler transformativer Gerechtigkeit jenseits von Gefängnissen und Polizei*, Münster: Edition Assemblage, S. 13–22.
- Brinker, Felix (2022) *Superhero Blockbusters. Seriality and Politics*, Edinburgh: Edinburgh University Press 2022.
- Brody, Richard (2013) The Worst Thing about Birth of a Nation is how good it is, in: *The New Yorker*, 1. Februar 2013, [newyorker.com](https://www.newyorker.com), <https://www.newyorker.com/culture/richard-brody/the-worst-thing-about-birth-of-a-nation-is-how-good-it-is>.
- Brody, Richard (2018) »Avengers: Infinity War,« Reviewed: The Latest Marvel Movie Is a Two-and-a-Half-Hour Ad for All the Previous Marvel Movies, in: *The New Yorker*, 27. April 2018, [newyorker.com](https://www.newyorker.com), <https://www.newyorker.com/culture/richard-brody/avengers-infinity-war-reviewed-the-latest-marvel-movie-is-a-two-and-a-half-hour-ad-for-all-the-previous-marvel-movies>.
- Brown, Jeffrey A. (2001) *Black Superheroes, Milestone Comics, and their Fans*. Jackson: University Press of Mississippi.
- Brown, Jeffrey A. (2016) The Superhero Film Parody and Hegemonic Masculinity, in: *Quarterly Review of Film and Video*, 33:2, 2016, 131–150.
- Brown, Jeffrey A. (2017) *The Modern Superhero in Film and Television*. New York: Routledge.
- Brown, Jeffrey A. (2020) The Visible and the Invisible. Superheroes, Pornography, and Phallic Masculinity, in: Anna F. Peppard (Hg.), *Supersex. Sexuality, Fantasy, and the Superhero*, Austin: University of Texas Press, S. 245–264.
- Brown, Jeffrey A. (2021) *Panthers, Hulks and Ironhearts. Marvel, Diversity, and the 21. Century Superhero*, New Brunswick: Rutgers University Press.
- Brown, Josh (2018) The Marvel Villain Problem Explained, in: *WhatCulture*, 28. August 2018, whatculture.com, <https://whatculture.com/film/the-marvel-villain-problem-explained>.
- Brown, Paul (2021) Meet Malia J – the Voice Behind Black Widow’s Evocative ›Smells Like Teen Spirit‹ Cover, in: *Wall of Sound*, 19. Juli 2021, [wallofsoundau.com](https://www.wallofsoundau.com), <https://www.wallofsoundau.com/2021/07/19/meet-malia-j-the-voice-behind-black-widows-smell-s-like-teen-spirit-cover>.
- Brown, Willa (2014) Lumbersexuality and Its Discontents, in: *The Atlantic*, 10. Dezember 2014, [theatlantic.com](https://www.theatlantic.com), <https://www.theatlantic.com/national/archive/2014/12/lumbersexuality-and-its-discontents/383563/>.
- Bruns, Katja [als KB] (2012) MTV style editing, in: *Das Lexikon der Filmbegriffe*, 13. Oktober 2012, filmlexikon.uni-kiel.de, <https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/m:mtvstyle-editing-7520>.
- Brusberg-Kiermeier, Stefani (2014) Stabilität und Wandel am Beispiel von James Bonds selbstverschuldeter Mündigkeit, in: Stefani Brusberg-Kiermeier, Werner Greve (Hg.), *Die Evolution des James Bond: Stabilität und Wandel*, Göttingen: Vandenhoeck u. Ruprecht, 2014, 77–95.
- Bruzzi, Stella (2005) *Bringing up Daddy. Fatherhood and Masculinity in Post-War Hollywood*, London: BFI Publishing.

- Bruzzi, Stella (2013) *Men's Cinema. Masculinity and Mise en Scène in Hollywood*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Bryce, Emma (2019) Why do people hate Comic Sans so much?, in: *LiveScience*, 20. Januar 2019, [livescience.com, https://www.livescience.com/64543-why-people-hate-comic-sans-font.html](https://www.livescience.com/64543-why-people-hate-comic-sans-font.html).
- Bucksbaum, Sydney (2021) Hair ties and no heels: The evolution of female superhero costumes is finally here, in: *Entertainment Weekly*, 16. Juli 2021, [ew.com, https://ew.com/movies/costume-designers-evolving-female-comic-book-characters-black-widow-loki/](https://ew.com/movies/costume-designers-evolving-female-comic-book-characters-black-widow-loki/).
- Budiansky, Stephen (2004) *Air Power: The Men, Machines, and Ideas that Revolutionized War, from Kitty Hawk to Gulf War II*, New York: Penguin Books.
- Bukatman, Scott (1994) X-Bodies (the Torment of the Mutant Superhero), in: Rodney Sappington, Tyler Stallings (Hg.), *Uncontrollable Bodies: Testimonies of Identity and Culture*, Seattle: Bay Press.
- Burke, Joanna (2007) *Rape. Sex Violence History*, Berkeley: Counterpoint.
- Burke, Liam (2015) *Comic Book Film Adaptation. Exploring Modern Hollywood's Leading Genre*, Jackson: University of Mississippi Press.
- Burt, Kayti (2021) Why Black Widow's Smells Like Teen Spirit Cover Works, in: *Den of Geek*, 9. Juli 2021, [denofgeek.com, https://www.denofgeek.com/movies/black-widow-smells-like-teen-spirit-cover-malia-j](https://www.denofgeek.com/movies/black-widow-smells-like-teen-spirit-cover-malia-j).
- Burton, Jonathan (2003) War and the Entertainment Industries: New Research Priorities in an Era of Cyber-Patriotism, in: Daya Kishan Thussu, Des Freedman, *War and the Media. Reporting Conflict 24/7*. London, Thousand Oaks, New Delhi: Sage Publications, S. 163–175.
- Butler, Judith (2009) *Frames of War. When Is Life Grievable?*, London, New York: Verso.
- Butler, Judith (2015) *Notes Towards a Performative Theory of Assembly*, Cambridge/London: Harvard University Press 2015, S. 66–98.
- Capps, Kriston (2017) Why Remix ›The Birth of a Nation‹?, in: *The Atlantic*, 23. Mai 2017, [theatlantic.com, https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2017/05/dj-spooky-is-remixing-birth-of-a-nation/527472](https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2017/05/dj-spooky-is-remixing-birth-of-a-nation/527472).
- Carter, Emily (2021) Marvel's Black Widow opens with »dark, dramatic« cover of Nirvana's Smells Like Teen Spirit, in: *Kerrang!*, 1. Juli 2021, [kerrang.com, https://www.kerrang.com/marvels-black-widow-opens-with-dark-dramatic-cover-of-smells-like-teen-spirit](https://www.kerrang.com/marvels-black-widow-opens-with-dark-dramatic-cover-of-smells-like-teen-spirit).
- Cavanaugh, Patrick (2018) Is the MCU just big screen Television?, in: *Comicbook*, 2. Mai 2018, [comicbook.com, https://comicbook.com/marvel/news/avengers-infinity-war-marvel-studios-theater-stakes-evolution/](https://comicbook.com/marvel/news/avengers-infinity-war-marvel-studios-theater-stakes-evolution/).
- Chaw, Walter (2019) Avengers: Endgame (2019), in: *Film Freak Central*, 24. April 2019, [filmfreakcentral.net, https://www.filmfreakcentral.net/ffc/2019/04/avengers-endgame.html](https://www.filmfreakcentral.net/ffc/2019/04/avengers-endgame.html).
- Cheadle, Harry (2018) I Asked an Expert if Thanos Is Right, in: *Vice*, 4. Mai 2018, [vice.com, https://www.vice.com/en/article/d35nm7/an-economist-explains-why-thanos-is-wrong](https://www.vice.com/en/article/d35nm7/an-economist-explains-why-thanos-is-wrong).
- Cheung, Kylie (2021) Women's groups call out Disney's »gendered« attack on Scarlett Johansson after »Black Widow« lawsuit, in: *Salon*, 2. August 2021, [salon.com,](https://www.salon.com/2021/08/02/women-s-groups-call-out-disney-s-gendered-attack-on-scarlett-johansson-after-black-widow-lawsuit/)

- <https://www.salon.com/2021/08/02/disney-scarlett-johansson-sexist-gendered-black-widow-lawsuit/>.
- Chow, Katie (2023) James Gunn bravely acknowledges the existence of superhero fatigue, in: *AV Club*, 5. April 2023, <https://www.avclub.com/james-gunn-superhero-fatigue-guardians-of-the-galaxy-3-1850303501>
- Clark, Alexis (2018) How ›The Birth of a Nation‹ Revived the Ku Klux Klan, in: *History*, 14. August 2018 [Update: 29. Juli 2019], history.com, <https://www.history.com/news/kkk-birth-of-a-nation-film>.
- Clark, Travis (2021) Marvel Studios has been shut out of China this year and box-office data shows how much it's hurt the MCU, in: *Business Insider*, 11. November 2021, businessinsider.com, <https://www.businessinsider.in/entertainment/news/marvel-studios-has-been-shut-out-of-china-this-year-and-box-office-data-shows-how-much-its-hurt-the-mcu/articleshow/87652192.cms>.
- Clark, Travis (2022) ›Doctor Strange in the Multiverse of Madness‹ is the latest Marvel movie to be shut out of China. Here's how it's impacted the MCU at the box office, in: *Business Insider*, 12. Mai. 2022, businessinsider.com, <https://www.businessinsider.com/doctor-strange-sequel-latest-marvel-movie-shut-out-of-china-2022-5>.
- Cohen, Nick (2021) If Trump looks like a fascist and acts like a fascist, then maybe he is one, in: *The Guardian*, 16. Januar 2021, theguardian.com, <https://www.theguardian.com/commentisfree/2021/jan/16/if-trump-looks-like-a-fascist-and-acts-like-a-fascist-then-maybe-he-is-one>.
- Colling, Samantha (2017) *The aesthetic pleasures of girl teen film*, London: Bloomsbury Academic.
- Collins, Robert M. (2007) *Transforming America. Politics and Culture during the Reagan Years*. New York, Chichester, Columbia University Press, 2007, S. 167.
- Connell, Raewyn (2005) *Masculinities*, 2nd ed., Berkeley: University of California Press, 2005.
- Connell, Raewyn [als R.] (2015) *Der gemachte Mann, Geschlecht und Gesellschaft*, Wiesbaden: Springer Fachmedien.
- Connell, Raewyn [als R.W.]/James W. Messerschmidt (2005) Hegemonic Masculinity: Rethinking the Concept, in: *Gender & Society Vol. 19, No. 6* (December 2005), S. 829–859.
- Contreras, Brian, Disney and former Marvel exec Victoria Alonso reach settlement over her firing, in: *Los Angeles Times*, 20. April 2022, latimes.com, <https://www.latimes.com/entertainment-arts/business/story/2023-04-20/disney-victoria-alonso-settlement-marvel-firing>.
- Coogan, Peter (2006) *Superhero: The Secret Origin of a Genre*, Austin: MonkeyBrain Books.
- Coogan, Peter (2018) Die Definition des Superhelden, in: Lukas Etter, Thomas Nehrllich, Joanna Nowotny (Hg.), *Reader Superhelden. Theorie – Geschichte – Medien*. Bielefeld, transcript, S. 85–108.
- Coogan, Peter (2018) Wonder Woman: Superheroine, not superhero, in: *Journal of Graphic Novels and Comics*, Volume 9, 2018, S. 566–580.
- Corera, Gordon (2020) *Russians Among Us: Sleeper Cells, Ghost Stories, and the Hunt for Putin's Spies*, New York: William Morrow.
- Couch, Aaron (2019) Marvel's Kevin Feige Breaks Silence on Scorsese Attack: ›It's Unfortunate‹, in: *The Hollywood Reporter*, 10. November 2019, hollywoodreporter.com, <http://www.hollywoodreporter.com/movies/movie-news/kevin-feige-silence-scorsese-attack-1234567890/>

- s://www.hollywoodreporter.com/movies/movie-news/marvels-kevin-feige-breaks-silence-martin-scorsese-attack-1253710/.
- Couch, Aaron (2022) Behind the Cancellation of ›Batgirl‹, in: *The Hollywood Reporter*, 3. August 2022, hollywoodreporter.com, <https://www.hollywoodreporter.com/movies/movie-news/batgirl-hbo-max-movie-dc-canceled-1235191932/>.
- Couch, Aaron (2022) James Gunn, Peter Safran Are Mapping Out ›Eight- to 10-Year Plan‹ for DC, in: *The Hollywood Reporter*, 10. November 2022, hollywoodreporter.com, <https://www.hollywoodreporter.com/movies/movie-news/dc-movies-james-gunn-peter-safran-1235259792/>.
- Cowie, Peter (1990) *Coppola*, New York: Scribner.
- Crenshaw, Kimberle (1989) Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics, in: *The University of Chicago Legal Forum*, 140, S. 139–167.
- D'Alessandrio, Anthony (2018) ›Wonder Woman 1984‹ Going to Theaters & HBO Max On Christmas Day, Unprecedented For a Superhero Tentpole, in: *Deadline*, 18. November 2020, deadline.com, <https://deadline.com/2020/11/wonder-woman-1984-going-in-theaters-hbo-max-on-christmas-day-1234618288/>.
- de Beauvoir, Simone (1992) *Das andere Geschlecht. Sitte und Sexus der Frau*, Reinbek: Rowohlt.
- de Boise, Sam (2019) Editorial: is masculinity toxic?, in: *NORMA*, 14:3, 2019, S. 147–151.
- Desowitz, Bill (2017) ›Spider-Man Homecoming‹: How Jon Watts Channeled John Hughes, in: *IndieWire*, 14. Juli 2017, indiewire.com, <https://www.indiewire.com/2017/07/spider-man-homecoming-jon-watts-john-hughes-visual-effects-1201855275/>.
- Diangelo, Robin (2018) *White Fragility. Why it's so hard for white people to talk about racism*, Boston: Beacon Press.
- DiPaolo, Marc (2011) *War, Politics and Superheroes. Ethics and Propaganda in Comics and Film*, Jefferson: McFarland.
- Ditschke, Stephan/Anjin Anhut (2009) Menschliches, Übermenschliches. Zur narrativen Struktur von Superheldencomics, in: Stephan Ditschke, Katerina Kroucheva, Daniel Stein (Hg.), *Comics. Zur Geschichte und Theorie eines populärkulturellen Mediums*, Bielefeld: transcript, S. 131–178.
- Dittmer, Jason (2013) *Captain America and the Nationalist Superhero: Metaphors, Narratives, and Geopolitics*, Philadelphia: Temple University Press.
- Ditzian, Eric (2009) John Hughes Explains Music Choices In 1986 Interview, in: *MTV News*, 7. August 2009, mtv.com, <http://www.mtv.com/news/1617841/john-hughes-explains-music-choices-in-1986-interview/>.
- Doherty, Thomas (2003) The Sincerest Form of Flattery: A Brief History of the Mockumentary, in: *Cineaste*, Vol. 28, No. 4 (Fall 2003), S. 22–24.
- Donnelly, Matt/Adam B. Vary (2023), Inside Victoria Alonso's Shocking Exit From Marvel Studios, in: *Variety*, 22. März 2023, variety.com, <https://variety.com/2023/film/news/victoria-alonso-marvel-exit-kevin-feige-1235561995/>.
- Dovey, John (2000) *Freakshow. First Person Media and Factual Television*. London: Pluto Books.
- Durgnat, Raymond/Scott Simon (1988) *King Vidor, American*, Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press.

- Dyer, Richard (1993) *White*, in: ders., *The Matter of Images: Essays on Representation*, London/New York: Routledge.
- Dyer, Richard (1997) *White*, London/New York, Routledge.
- Dyett, Jordan/Cassidy Thomas (2009) Overpopulation Discourse: Patriarchy, Racism, and the Specter of Ecofascism, in: *Perspectives on Global Development and Technology*, 18(1-2), 2009, S. 205–224.
- Ebert, Roger (1988) Tucker: The Man and His Dream, in: *RogerEbert.com*, 12. August 1988 (ursprünglich veröffentlicht in *The Chicago Sun Times*), rogerebert.com, <https://www.rogerebert.com/reviews/tucker-the-man-and-his-dream-1988>.
- Eco, Umberto (1984[1964]) *Apokalyptiker und Integrierte. Zur kritischen Kritik der Massenkultur*, Übers. v. Max Looser, Frankfurt a.M.: S. Fischer.
- Edelman, Lee (2004) *No Future. Queer Theory and the Death Drive*, Durham: Duke University Press, S. 1–32.
- Efrat, Netalee/Piotr Didyk/Anat Levin/Michael Foshey/Wojciech Matusik (2016) Cinema 3D: large scale automultiscopic display, in: *ACM Transactions on Graphics* 35, 4 (July 2016), S. 1–12.
- Eggart, Brian (2019) Avengers: Endgame, in: *Deep Focus Review*, 27. April 2019, deepfocus-review.com, <https://deepfocusreview.com/reviews/avengers-endgame/>.
- Ehrlich, David (2021) ›Thor: Ragnarok‹ Proves that Sex Is Sorely Missing from the Marvel Cinematic Universe, in: *IndieWire*, 6. November 2017, indiewire.com, <https://www.indiewire.com/2017/11/thor-ragnarok-marvel-movie-sex-1201894469/>.
- Ellis, Rebecca (2012) Baraka (1992), in: *Little White Lies. Truth & Movies*, 13. Dezember 2012, lwlies.com, <https://lwlies.com/reviews/baraka-1992/>.
- Ellroy, James (1995) *American Tabloid*, New York: Alfred A. Knopf.
- Ellroy, James (2001) *The Cold Six Thousand*, New York: Alfred A. Knopf.
- Ellroy, James (2009) *Blood's a Rover*, New York: Alfred A. Knopf.
- Endres, Christian (2019) Der Einstand des Eisenmannes, in: *Iron Man. Genie in Rüstung. Die Iron Man-Anthologie*, Stuttgart: Panini, S. 6.
- Epstein, Adam (2016) »Jane Bond« is a dumb idea—Hollywood should just write better roles for women, in: *Quartz*, 25. Mai 2016, qz.com, <https://qz.com/691563/jane-bond-is-a-dumb-idea-hollywood-should-just-write-better-roles-for-women/>.
- Erik (2017) In defense of Iron Man 2, in: *Harmless Enigma*, 7. Mai 2017, harmlessenigma.com, <http://www.harmlessenigma.com/2017/05/07/in-defense-of-iron-man-2/>.
- Erkelenz, Hermann (1872) *Ueber weibliche Erziehung und die Organisation der höheren Töchterschule*, Köln: Du Mont-Schauberg.
- Escobar, Miguel (2017) Thor: Ragnarok Is The Stoner Flick of The Marvel Cinematic Universe, in: *Esquire*, 24. Oktober 2017, esquiremag.ph, <https://www.esquiremag.ph/culture/movies-and-tv/thor-ragnarok-is-the-stoner-flick-of-the-marvel-cinematic-universe-a00207-20171024-lfrm>.
- Fahle, Oliver (2017) Wissen, Medien, Zeit: Die Filmphilosophie des Citizen Kane, in: Oliver Jahraus, Tanja Prokić (Hg.), *Orson Welles' ›Citizen Kane‹ und die Filmtheorie. 16 Modelanalysen*. Stuttgart: Reclam, S. 178–195.
- Failes, Ian (2015) *Masters of FX: Behind the Scenes with Geniuses of Visual and Special Effects*, Hachette: Ilex.

- Fellman, Paul (2009) Iron Man: America's Cold War Champion and Charm against the Communist Menace, in: *Voces Novae: Chapman University Historical Review*, Vol. 1, No. 2 (2009), S. 11–22.
- Felt, Klein (2021) Disney Removes Eternals Sex Scenes in International Markets, in: *The Direct*, 7. November 2021, thedirect.com, <https://thedirect.com/article/eternals-disney-sexy-censor-removal-international-release>.
- Ferrer, Samantha (2021) 5 John Hughes Movies That Are Severely Underrated, in: *The Teen Mag*, 25 September 2021, theteenmagazine.com, <https://www.teenmagazine.com/5-john-hughes-movies-that-are-severely-underrated>.
- Film Editing Pro (2020) Editing 101: Avoid Cheesy Video Effects, in: *Film Editing Pro*, 15. April 2020, filmeditingpro.com, <https://www.filmeditingpro.com/editing-101-avoid-cheesy-video-effects/>.
- Finger, Matthias (2021) Modekritik – Die Taschengeschichte ist eine Gendergeschichte, in: *Deutschlandfunk Kultur*, 14.08.2021, deutschlandfunkkultur.de, <https://www.deutschlandfunkkultur.de/modekritik-die-taschengeschichte-ist-eine-gendergeschichte-100.html>.
- Fink, Richard (2022) Black Widow Reportedly Lost \$600 Million Due to Piracy, in: *Screenrant*, 3. Januar 2022, screenrant.com, <https://screenrant.com/black-widow-movie-piracy-profit-loss-600-million/>.
- Flachsenberg, Helene (2016) Wer hat's gesagt: Iron Man oder Elon Musk?, in: *Spiegel Online*, 18. April 2016, spiegel.de, <https://www.spiegel.de/panorama/iron-man-oder-elon-musk-von-wem-stammt-das-zitat-a-00000000-0003-0001-0000-0000000504834>.
- Fleming Jr, Mike (2018) Molly Ringwald Reflects On Her John Hughes Movies In #MeToo Moment: »Ra-cist, Misogynistic...Homophobic«, in: *Deadline*, 6. April 2018, deadline.com, <https://deadline.com/2018/04/molly-ringwald-john-hughes-movies-metoo-racist-misogynistic-homophobic-sixteen-candles-the-breakfast-club-1202360203/>.
- Flowers, Lisa A. (2018) How John Hughes Movies Ruined An Entire Generation Of Men, in: *Ranker*, 12. Oktober 2018, ranker.com, <https://www.ranker.com/list/how-john-hughes-movies-ruined-entire-generation-men/lisa-a-flowers>.
- Fontana, Rebecca (2021) Marvel's Black Widow sheds light on human trafficking, in: *The Borgen Project*, o.J. [2021], borgenproject.org, <https://borgenproject.org/marvels-black-widow/>.
- Foucault, Michel (2008) *Die Hauptwerke*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Freedland, Jonathan (2017) The new age of Ayn Rand: how she won over Trump and Silicon Valley, in: *The Guardian*, 10. April 2017, theguardian.com, <https://www.theguardian.com/books/2017/apr/10/new-age-ayn-rand-conquered-trump-white-house-silicon-valley>.
- Freer, Ian (2000) Tucker: The Man and His Dream Review, in: *Empire*, 01. Januar 2000, empireonline.com, <https://www.empireonline.com/movies/reviews/tucker-man-dream-review>.
- Freitag, Florian (2008) »Like Walking into a Movie«: Intermedial Relations between Theme Parks and Movies, in: *The Journal of Popular Culture*, Vol. 50, No. 4, 2017, S. 704–722.

- Freud, Sigmund (1975) *Das Ich und das Es (1923)*, in: Studienausgabe, Band V, Frankfurt a.M.: Fischer.
- Friedlander, Keith (2019) Despite the Genocide: Deconstructed Masculinity and Thanos Fandom, in: *the middle spaces. comics. music. culture*, 2. April 2019, themiddlespaces.com, <https://themiddlespaces.com/2019/04/02/despite-the-genocide>.
- Frisch, Simon (2007) *Mythos Nouvelle Vague. Wie das Kino in Frankreich neu erfunden wurde*, Marburg: Schüren.
- Fritz, Ben (2018) *The Big Picture. The Fight for the Future of Movies*, Boston, New York: Houghton Mifflin Harcourt.
- Fuller, R. Buckminster (1963) *Ideas and Integrities. A Spontaneous Autobiographical Disclosure*, Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall.
- Funnell, Lisa (2011) »I Know Where You Keep Your Gun«: Daniel Craig as the Bond–Bond Girl Hybrid in Casino Royale, in: *The Journal of Popular Culture*, Vol. 44, No. 3, 2011.
- Gallo, Phil (2003) Profiles from the Front Line, in: *Variety*, 26. Februar 2003, variety.com, <https://variety.com/2003/tv/reviews/profiles-from-the-front-line-1200543085>.
- Geisterkamp, Thomas (2017) Wütende weiße Männer, in: *Gunda Werner Institut. Feminismus und Geschlechterdemokratie*, 24. März 2017, [gwi-boell.de](https://www.gwi-boell.de), <https://www.gwi-boell.de/de/2017/03/24/wuetende-weisse-maenner>.
- Gelbert, Bryn (2019) A History of Review Bombing, in: *Gamerant*, 6. November 2019, gamerant.com, <https://gamerant.com/mass-effect-borderlands-3-modern-warfare-review-bombs/>.
- Gemmill, Allie (2020) »She-Hulk« Disney+ Show Will Be a Legal Comedy & That’s Exactly What the Hulk Franchise Needs, in: *Collider*, 21. Dezember 2020, collider.com, <https://collider.com/she-hulk-tv-show-disney-plus-mcu-plot/>.
- Genter, Robert (2007) »With Great Power Comes Great Responsibility«: Cold War Culture and the Birth of Marvel Comics, in: *The Journal of Popular Culture*, Volume 40, Issue 6, December 2007, S. 953–978, hier S. 967.
- Gerard, Madelaine/Mark Poepsel (2019) Black Widow: Female Representation in the Marvel Cinematic Universe, in: *Polymath: An Interdisciplinary Arts and Sciences Journal* 8 (2019): S. 27–53.
- Gerhard, Ute (2017) Patriarchat – Patriarchalismus: Kampfparole und analytisches Konzept, in: Beate Kortendiek, Birgit Riegraf, Katja Sabisch (Hg.), *Handbuch Interdisziplinäre Geschlechterforschung. Geschlecht und Gesellschaft*, Wiesbaden: Springer VS, S. 1–10.
- Gill, Ashley (o.J.) Female Agency in John Hughes’ Films, in: *The Stargazer*, [uni-on.fsu.edu](https://union.fsu.edu) /movies/blog, <https://union.fsu.edu/movies/blog/ComingofAge>.
- Gillborn, David (2006) Rethinking White Supremacy: Who Counts in »WhiteWorld«, in: *Ethnicities*, Volume: 6 Issue: 3, September 1, 2006, S. 318–340.
- Goldsmith, Jill, Disney To Cut \$3 Billion In Content Costs Amid \$5.5-Billion Savings Push As Bob Iger Makes His Move, in: *Deadline*, 8. Februar 2023, deadline.com, <https://deadline.com/2023/02/disney-cut-content-costs-savings-restructuring-1235253727/>.
- Goldstein, Patrick (2008) John Hughes, candle lighter, in: *Los Angeles Times*, 25. März 2008, [latimes.com](https://www.latimes.com), <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-2008-mar-25-et-goldstein25-story.html>.

- Gözen, Jiré Emine (2021) Trumps Mimikry, in: *Pop-Zeitschrift*, 18.01.2021, pop-zeitschrift.de, <https://pop-zeitschrift.de/2021/01/18/trumps-mimikryautorvon-jire-emine-goezen-autordatum18-1-2021-datum/>.
- Grauso, Alisha (2022) Black Widow Was The Only Civil War Avenger Who Was Right (Not Cap Or Iron Man), in: *Screenrant*, 2. März 2022, screenrant.com, <https://screenrant.com/black-widow-civil-war-right-team-cap-iron-man-wrong/>.
- Greene, Mark (2019) The History of »The Man Box«, in: *Remaking Manhood*, 16. Januar 2019, remakingmanhood.medium.com, <https://remakingmanhood.medium.com/the-history-of-the-man-box-e6eed6d895c4>.
- Greiner, Bernd (2011) Antikommunismus, Angst und Kalter Krieg. Versuch einer erneuten Annäherung – Essay, in: *bpb – Bundeszentrale für politische Bildung*, 12.12.2011, bpb.de, <https://www.bpb.de/apuz/59618/antikommunismus-angst-und-kalter-krieg-versuch-einer-erneuten-annaeherung-essay?p=all>.
- Grogan, Jake (2018) *Origins of a Song: 202 true inspirations behind the world's greatest lyrics*, New York: Simon & Schuster 2018, S. 25.
- Grue, Jan (2021) Ablenationalists Assemble: On Disability in the Marvel Cinematic Universe, in: *Journal of Literary & Cultural Disability Studies*, Volume 15, Issue 1 (2021), S. 1–17.
- Haider, Syed (2016) The Shooting in Orlando, Terrorism or Toxic Masculinity (or Both?), in: *Men and Masculinities*, 2016, Vol. 19 (5), S. 555–565.
- Hale-Stern, Kaila (2021) Revolutionary Villains Are Turned Into Monsters so That We Don't Support Them, in: *The Mary Sue*, 7. April 2021, themarysue.com, <https://www.themarysue.com/revolutionary-villains-violent-dissonant-acts/>.
- Hall, Stuart (1999) Whose heritage? Un-settling »The Heritage«, re-imagining the post-nation, Vortrag vom 1. November 1999, in: *Reading the Periphery*, (o.J.) readingtheperiphery.org, <http://readingtheperiphery.org/hall2>.
- Hans, Simran (2019) Spider-Man: Far from Home review – Peter Parker's teenage kicks, in: *The Guardian*, 7. Juli 2019, <https://www.theguardian.com/film/2019/jul/05/spider-man-far-from-home-review>.
- Haraway, Donna (1995) Ein Manifest für Cyborgs, in dies., *Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen*. Frankfurt a. M.: Campus, S. 33–72.
- Haraway, Donna J. (2003) *The Companion Species Manifesto. Dogs, People, and Significant Otherness*, Chicago: Prickly Paradigm Press, S. 11–14.
- Hark, Sabine (2009) Queer Studies, in: Christina von Braun, Inge Stephan, Gender@Wissen. *Ein Handbuch der Gender-Theorien*. 2. überarbeitete und ergänzte Auflage, Wien/Weimar/Köln: Böhlau 2009, S. 309–327.
- Harle, Matthew (2017) Trump at The Movies: Dismantling Ayn Rand's The Fountainhead, in: *Cinéaste*, Vol. XLII, No. 3, 2017, S. 10–14.
- Harrison, Scott (2018) From the Archives: Howard Hughes is injured in 1946 plane crash, in: *Los Angeles Times*, 10. Oktober 2018, latimes.com, <https://www.latimes.com/visuals/photography/la-me-fw-archives-howard-hughes-injured-in-1946-plane-crash-20180918-htmlstory.html>.
- Hart, Tom (2015) The politics of Iron Man: How Marvel sold an arms dealing billionaire to liberal America, in: *The New Statesman*, 22. April 2015, newstatesman.com, <https://www.newstatesman.com/2015/04/iron-man-politics>.

- /www.newstatesman.com/culture/2015/04/politics-iron-man-how-marvel-sold-arms-dealing-billionaire-liberal-america.
- Hartnett, Tim (2004) Lofty Concepts: The Jim Shooter Interview – Part One, in: *Silverbulletcomicsbooks*, 13. August 2004 [archiviert am 23. Februar 2013], <https://archive.ph/XjqGo>.
- Hassler-Forest, Dan (2012) *Capitalist Superheroes: Caped Crusaders in the Neoliberal Age*, Alresford: Zero Books.
- Hassler-Forest, Dan (2015) Of Iron Men and Green Monsters: Superheroes and Posthumanism, in: Michael Hauskeller, Thomas D. Philbeck and Curtis D. Carbonell (Hg.), *The Palgrave Handbook of Posthumanism in Film and Television*, Hampshire/New York: Palgrave Macmillan, S. 66–76.
- Hawking, Stephen (2011) *A Brief History of Time. From the Big Bang to Black Holes. Updated Edition*, London: Bantam Books.
- Hemphill, Jim (2021) »Am I Going to Have to Reshoot Half of This Movie?« Howard Deutch on Some Kind of Wonderful, in: *Filmmaker*, 18. Februar 2021, filmmakermagazine.com, <https://filmmakermagazine.com/111360-interview-some-kind-of-wonderful-director-howard-deutch>.
- Hern, Alex (2018) Elon Musk: the real-life ›Iron Man‹, in: *The Guardian*, 9. Februar 2018, theguardian.com, <https://www.theguardian.com/technology/2018/feb/09/elon-musk-the-real-life-iron-man>.
- Herz, Rudolf (1994) *Hoffmann & Hitler. Fotografie als Medium des Führer-Mythos*, München: Klinkhardt und Biermann.
- Hickson, Colin (2020) Tom Hanks Believes Marvel Cinematic Universe Will Save Theaters, in: *CBR.com*, 27. Dezember 2020, cbr.com, <https://www.cbr.com/tom-hanks-marvel-cinematic-universe-save-theaters/>.
- Higgins, Scott (2015) Logic is the Cure, Meet the Disease: The Melos of Cobra, in: Chris Holmlund (Hg.), *The Ultimate Stallone Reader. Sylvester Stallone as star, icon, auteur*. New York, Wallflower, S. 53–74.
- Hines, Claire (2018) *The Playboy and James Bond. 007, Ian Fleming, and Playboy Magazine*. Manchester: Manchester University Press.
- Hirsch, Marianne (1997) *Family Frames. Photography, Narrative, and Postmemory*. Boston: Harvard University Press.
- Holland, Norman (1967) The ›Willing Suspension of Disbelief‹ Revisited, in: *Centennial Review* 11, 1967, S. 1–23.
- hooks, bell (1984) *Feminist theory from margin to center*, Boston: South End Press.
- Howell, Amanda (2015) *Popular Film Music and Masculinity in Action. A Different Tune*, New York: Routledge.
- Howson, Richard (2012) *Challenging Hegemonic Masculinity*, New York/London: Routledge.
- Hughes, Mark (2022) James Gunn, Peter Safran Named As New Heads Of DC Studios, in: *Forbes*, 25. Oktober 2022, forbes.com, <https://www.forbes.com/sites/markhughes/2022/10/25/james-gunn-peter-safran-named-as-new-heads-of-dc-studios>.
- Huver, Scott (2019) Avengers Casting Director: LGBTQ, Other Diverse Characters Are Coming to Future Movies, in: *Vulture*, 29. April 2019, vulture.com, <https://www.vulture.com/2019/04/avengers-casting-director-lgbtq-characters.html>.

- International Labour Office (2017) *Global estimates of modern slavery: Forced labour and forced marriage*, Genf: International Labour Office.
- Jagernauth, Kevin (2012) Editor Lee Smith Says Bruce Wayne In ›The Dark Knight Rises‹ Inspired By Nolan's Aborted Howard Hughes Movie, in: *IndieWire*, 6. Dezember 2012, [indiewire.com, https://www.indiewire.com/2012/12/editor-lee-smith-says-bruce-wayne-in-the-dark-knight-rises-inspired-by-nolans-aborted-howard-hughes-movie-103237/](https://www.indiewire.com/2012/12/editor-lee-smith-says-bruce-wayne-in-the-dark-knight-rises-inspired-by-nolans-aborted-howard-hughes-movie-103237/).
- Jahn-Sudmann, Andreas/Frank Kelleter (2012) Die Dynamik serieller Überbietung und das Konzept des Quality-TV, in: Frank Kelleter (Hg.), *Populäre Serialität. Narration – Evolution – Distinktion*, Bielefeld: transcript, S. 205–224.
- Jahraus, Oliver/Tanja Prokić (2017) Einleitung, in: dies. (Hg.), *Orson Welles' ›Citizen Kane‹ und die Filmtheorie. 16 Modellanalysen*, Stuttgart: Reclam 2017, S. 9–22.
- Jeffords, Susan (1993) *Hard Bodies. Hollywood Masculinity in the Reagan Era*, New Brunswick: Rutgers University Press.
- Johnson, Derek (2012) Cinematic destiny: Marvel studios and the trade stories of industrial convergence, in: *Cinema Journal*, Nr. 52.1, 2012, S. 1–24.
- Johnson, Ted/Anthony D'Alessandro (2021) Disney Strikes Back Over Scarlett Johansson's ›Black Widow‹ Lawsuit, Reveals Her \$20 Million Payday – Update, in: *Deadline*, 29. Juli 2021, [deadline.com, https://deadline.com/2021/07/scarlett-johansson-walt-disney-co-black-widow-lawsuit-1234802440/](https://deadline.com/2021/07/scarlett-johansson-walt-disney-co-black-widow-lawsuit-1234802440/).
- Jolly, Jasper/Mark Sweney (2022) Former Disney CEO Bob Iger reappointed to role in surprise decision, in: *The Guardian*, 21. November 2022, [theguardian.com, https://www.theguardian.com/film/2022/nov/21/disney-bob-iger-returns-as-ceo-bob-chapek](https://www.theguardian.com/film/2022/nov/21/disney-bob-iger-returns-as-ceo-bob-chapek).
- Jones, Oliver (2019) ›Avengers: Endgame‹ Puts the MCU in Company With Some of History's Greatest Sagas, in: *Observer*, 24. April 2019, [observer.com, https://observer.com/2019/04/avengers-endgame-puts-the-mcu-in-company-with-historys-best-sagas-review/](https://observer.com/2019/04/avengers-endgame-puts-the-mcu-in-company-with-historys-best-sagas-review/).
- Karim, Anhar (2019) The Marvel Cinematic Universe is 61% White, But Does That Matter?, in: *Forbes*, 10. Oktober 2019, [forbes.com, https://www.forbes.com/sites/anharkarim/2018/10/10/the-marvel-cinematic-universe-is-61-white-but-does-that-matter/?sh=56efd6ea4482](https://www.forbes.com/sites/anharkarim/2018/10/10/the-marvel-cinematic-universe-is-61-white-but-does-that-matter/?sh=56efd6ea4482).
- Karim, Anhar (2019) Tony Stark And Irresponsible Parenting In ›Spider-Man: Far From Home‹, in: *Forbes*, 8. Juli 2019, [forbes.com, https://www.forbes.com/sites/anharkarim/2019/07/08/tony-stark-and-irresponsible-parenting-in-spider-man-far-from-home/](https://www.forbes.com/sites/anharkarim/2019/07/08/tony-stark-and-irresponsible-parenting-in-spider-man-far-from-home/).
- Karner, Tracy (1996) Fathers, Sons, and Vietnam: Masculinity and Betrayal in the Life Narratives of Vietnam Veterans with Post Traumatic Stress Disorder, in: *American Studies Journal* 37, 1996, S. 63–98.
- Katz, Brandon (2019) Marvel Promises More Diverse Characters After ›Avengers: Endgame‹, in: *Observer*, 30. April 2019, [observer.com, https://observer.com/2019/04/avengers-endgame-marvel-diversity/](https://observer.com/2019/04/avengers-endgame-marvel-diversity/).
- Kaye, Don (2021) Marvel Phase 4: Where does the MCU go after Black Widow?, in: *Den of Geek*, 12. Juli 2021, [denofgeek.com, https://www.denofgeek.com/movies/marvel-phase-4-where-does-the-mcu-go-after-black-widow/](https://www.denofgeek.com/movies/marvel-phase-4-where-does-the-mcu-go-after-black-widow/).

- Kelleter, Frank/Kathleen Loock (2017) Hollywood Remaking as Second-Order Serialization, in: *Media of Serial Narrative*, Columbus: Ohio State University Press, S. 125–147.
- Kilkenney, Katie (2017) The Post-9/11 Ethics of ›Captain America: Civil War‹, in: *Pacific Standard*, 14. Juni 2017, psmag.com, <https://psmag.com/news/the-post-911-ethics-of-f-captain-america-civil-war>.
- Kinane, Ian (2017) James Bond Studies: Evolutions of a Critical Field, in: *The International Journal of James Bond Studies*, No. 1 (May 2017), S. 1–11.
- Kissling-Koch, Petra (2012) *Macht(t)räume. Der Production Designer Ken Adam und die James-Bond-Filme*, Berlin: Bertz+Fischer.
- Kit, Boris (2023) Inside the Firing of Victoria Alonso: Her Oscar-Nominated Movie ›Argentina, 1985‹ at Center of Exit (Exclusive), in: *The Hollywood Reporter*, 24. März 2023, hollywoodreporter.com, <https://www.hollywoodreporter.com/movies/movie-news/marvels-victoria-alonso-fired-argentina-1985-1235360231/>.
- Kivel, Paul (1992) *Men's Work: How to Stop the Violence That Tears Our Lives Apart*, Center City: Hazelden (Kindle Edition).
- Klein, Brennan (2022) Spider-Man TV Version Cuts Problematic Tobey Maguire Line, in: *Screenrant*, 24. April 2022, screenrant.com, <https://screenrant.com/spiderman-movie-tv-version-homophobic-line-joke-cut>.
- Kommer, Jaques (2012) Ayn Rand: Die Philosophie einer Psychopathin, in: *Der Freitag*, 6. März 2012, freitag.de, <https://www.freitag.de/autoren/liquid/ayn-rand-die-philosophie-einer-psychopathin>.
- Kord, Suzanne Elisabeth Krimmer (2011) *Contemporary Hollywood Masculinities: Gender, Genre, and Politics*, New York: Palgrave MacMillan.
- Kowalsky, Marc (2015) Elon Musk ist die Menschwerdung von Ironman, in: *Welt*, 23. Januar 2015, welt.de, <https://www.welt.de/wirtschaft/article136641044/Elon-Musk-ist-die-Menschwerdung-von-Ironman.html>.
- Kracauer, Siegfried (1977) *Das Ornament der Masse*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Kracauer, Siegfried (1995) *Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films*. 3. Auflage, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Kracher, Veronika (2020) *Incels. Geschichte, Sprache und Ideologie eines Online-Kults*, Mainz: Ventil Verlag.
- Kraul, Margaret (1991) Höhere Mädchenschulen, in: Christa Berg, Karl-Ernst Jeismann (Hg.), *Handbuch der deutschen Bildungsgeschichte. Band III 1870–1918*, München: C.H. Beck, S. 279–301.
- Krützen, Michaela (2004) *Dramaturgie des Films. Wie Hollywood erzählt*, Frankfurt: Fischer Taschenbuch 2004.
- Kulle, Daniel (2015) Zur Ästhetik der filmischen Bewegung. Action als Tanz, in: *Montage AV* 24/2/2015, S. 97–112.
- Kumher, Ulrich (2020) Cloud Atlas. Die intellektuelle Montage als Zugang zum Film und zu seinem Bildungspotenzial, in: *medienimpulse*, Jg. 58, Nr. 3, 2020, S. 1–55.
- Kurp, Josh (2021) ›Eternals‹ Has The First Sex Scene In The MCU, And People Have A Lot Of Thoughts On Whether It's Hot Or Awkward, in: *Uproxx*, 5. November 2021, uproxx.com, <https://uproxx.com/movies/eternals-sex-scene-marvel-reactions/>.
- Kvaran, Kara M. (2017) Super Daddy Issues: Parental Figures, Masculinity, and Superhero Films, in: *The Journal of Popular Culture*, Vol. 50, No. 2, 2017, S. 218–238.

- Ladstätter, Harald (2017) Thor: Tag der Entscheidung, in: *Filmtipps.at*, o.J. [2017], *Filmtipps.at*, https://www.filmtipps.at/kritiken/Thor__Tag_der_Entscheidung/.
- Lay, Frank (2000) »Sometimes We Wonder Who the Real Men Are« – Masculinity and Contemporary Popular Music, in: Russell West, Frank Lay (Hg.) *Subverting Masculinity: Hegemonic and Alternative Versions of Masculinity in Contemporary Culture*, Amsterdam: Editions Rodopi B.V. 2000, S. 222–246.
- Lee, Stan/Don Heck/Larry Lieber (1963) »Iron Man is Born«, in: *Tales of Suspense #39*, New York: Marvel.
- Lee, Stan/Steve Ditko (1962) »The Amazing Spider-Man«, in: *Amazing Fantasy #15*, New York: Marvel.
- Lehr, Dick (2014) *The Birth of a Nation. How a Legendary Filmmaker and a Crusading Editor Reignited America's Civil War*, New York: Public Affairs.
- Lehto, Steve/Jay Leno (2016) *Preston Tucker and His Battle to Build the Car of Tomorrow*. Chicago: Chicago Review Press.
- Leim, Christoph (2020) Zeitsprung: Am 25.7.1980 setzen sich AC/DC mit »Back In Black« ein Denkmal, in: *uDiscover*, 24. Juli 2020, <https://www.udiscover-music.de/popkultur/ac-dc-back-in-black-brian-johnson>.
- Lemongello, Steve (2021) Disney joins companies not contributing to Republicans who objected to Biden's win, in: *Orlando Sentinel*, 13. Januar 2021, <https://www.orlandosentinel.com/politics/os-ne-disney-contributions-scott-20210113-xpwccknyjvfglwy6oi2yayrm-story.html>.
- Lepore, Jill (2018) The Strange and Twisted Life of »Frankenstein«, in: *The New Yorker*, 5. Februar 2018, [newyorker.com, https://www.newyorker.com/magazine/2018/02/12/the-strange-and-twisted-life-of-frankenstein](https://www.newyorker.com/magazine/2018/02/12/the-strange-and-twisted-life-of-frankenstein).
- Lezmi, Josh (2020) Are All the MCU's Male Avengers Trapped Inside the Restrictive Male Box?, in: *Showbiz Cheatsheet*, 30. März 2020, [cheatsheet.com, https://www.cheatsheet.com/entertainment/are-all-the-mcus-male-avengers-trapped-inside-the-restrictive-male-box.html/](https://www.cheatsheet.com/entertainment/are-all-the-mcus-male-avengers-trapped-inside-the-restrictive-male-box.html/).
- Li, Pamela (2022) What is Bad Parenting According to Science & 7 Big Signs, in: *Parenting for Brain*, 10. März 2022, [parentingforbrain.com, https://www.parentingforbrain.com/bad-parenting/](https://www.parentingforbrain.com/bad-parenting/).
- Lichtenfeld, Eric (2004) *Action speaks Louder, Violence, Spectacle, and the American Action Movie*, New York: Fredrick A. Praeger.
- Lindner, Michael (2016) Die USA und der Liberalismus, in: *Thomas Dehler Stiftung*, 29.02.2016, [thomas-dehler-stiftung.de, https://www.thomas-dehler-stiftung.de/content/die-usa-und-der-liberalismus](https://www.thomas-dehler-stiftung.de/content/die-usa-und-der-liberalismus).
- Lindqvist, Sven (2018) »Exterminate all the Brutes«, London: Granta.
- Loick, Daniel (2021) Das Grundgefühl der Ordnung, das alle haben. Für einen queeren Begriff von Sicherheit, in: Mike Laufenberg, Vanessa E. Thompson (Hg.), *Sicherheit. Rassismuskritische und feministische Beiträge*, Münster: Verlag Westfälisches Dampfboot, S. 266–286.
- Loiperdinger, Martin /Rudolf Herz/Ulrich Pohlmann (Hg.)(1995): *Führerbilder. Hitler, Mussolini, Roosevelt, Stalin in Fotografie und Film*, München/Zürich: Piper.

- Lomax, Tara (2020) Practicing Superhuman Law, in: Liam Burke, Ian Gordon, Angela Ndalianis (Hg.), *The Superhero Symbol: Media, Culture, and Politics*. New Brunswick, Rutgers University Press, S. 118–134.
- Loock, Kathleen (2021) On the realist aesthetics of digital de-aging in contemporary Hollywood cinema, in: *Orbis Litter*, 2021;76, S. 214–225.
- Lopez, Kristen (2021) Zack Snyder Says Country Is ›Too Divided‹ for an Adaptation of ›The Fountainhead‹ Now, in: *IndieWire*, 14. März 2021, indiewire.com, <https://www.indiewire.com/2021/03/zack-snyder-the-fountainhead-not-happening-1234623517>.
- Lotz, Amanda D. (2014) *Cable Guys. Television and Masculinities in the 21st Century*, New York: NYU Press.
- Lukas, Scott A. (2008) *Theme Park*, Chicago: University of Chicago Press.
- Mackiewicz, Jo/Rachel Moeller (2004) Why people perceive typefaces to have different personalities, in: *International Professional Communication Conference*, Piscataway, NJ: IEEE, 2004 S. 304–313.
- Mair, George (2002) *Stan Lee; Excelsior! The Amazing Life of Stan Lee*, New York, NY: Simon & Schuster.
- Manne, Kate (2017) *Down Girl. The Logic of Misogyny*, New York: Oxford University Press.
- Manovich, Lev (2016) What is digital cinema?, in: Shane Denson, Julia Leyda (Hg.), *Post-cinema: Theorizing 21st-century film*, Falmer: REFRAME Books 2016, S. 20–50.
- Marcotte, Amanda (2016) Captain America's a douche libertarian now: Why did Marvel have to ruin Steve Rogers?, in: *Salon*, 6. Mai 2016, salon.com, https://www.salon.com/2016/05/06/captain_americas_a_douche_libertarian_now_why_did_marvel_have_to_ruin_steve_rogers/.
- Marinić, Jagoda (2019) Toxische Männlichkeit: Männer, warum stemmt ihr euch gegen ein moderneres Rollenbild?, in: *Süddeutsche Zeitung*, 21. April 2019, sueddeutsche.de, <https://www.sueddeutsche.de/kultur/feminismus-toxische-maennlichkeit-gleichberechtigung-1.4413241>.
- Masters, Kim/Tatiana Siegel (2021) Scarlett Johansson, Disney Settle Explosive ›Black Widow‹ Lawsuit, in: *The Hollywood Reporter*, 30. September 2021, hollywoodreporter.com, <https://www.hollywoodreporter.com/business/business-news/scarlett-johansson-disney-settle-black-widow-lawsuit-1235022598/>.
- Mathai, Jeremy, Why So Many VFX Artists Are Fed Up With Marvel, in: *Slashfilm*, 27. Juli 2022, slashfilm.com, <https://www.slashfilm.com/941931/why-so-many-vfx-artists-are-fed-up-with-marvel/>.
- Matthews, Dylan (2020) Is Trump a fascist? 8 experts weigh in, in: *Vox*, 23. Oktober 2020, vox.com, <https://www.vox.com/policy-and-politics/21521958/what-is-fascism-signs-donald-trump>.
- Maxim Staff (2018) ›Avengers: Infinity War‹ Fans Wonder If Thanos Was Right All Along, in: *Maxim*, 4. Mai 2018, maxim.com, <https://www.maxim.com/entertainment/was-thanos-right-2018-5/>.
- McDonald, John J. (1981) *Howard Hughes and the Spruce Goose*. Blue Ridge Summit, Pennsylvania: Tab Books Inc.
- McGee, Masani (2018) Hooked on the Wrong Kind of Feeling. Popular Music and Nostalgia in the Marvel Cinematic Universe, in: Julian C. Chambliss, William L. Svitavsky,

- Daniel Fandino (Hg.), *Assembling the Marvel Cinematic Universe. Essays on the Social, Cultural and Geopolitical Domains*, Jefferson: McFarland, 116–126.
- McLellan, Dennis (2009) John Hughes dies at 59; writer-director of '80s teen films«, in: *Chicago Tribune*, 7. August 2009, [chicagotribune.com](https://www.chicagotribune.com/news/obituaries/la-me-john-hughes7-2009aug07-story.html), <https://www.chicagotribune.com/news/obituaries/la-me-john-hughes7-2009aug07-story.html>.
- McMillan, Graeme (2015) Steven Spielberg Says Superhero Movies Will Go »the Way of the Western«, in: *The Hollywood Reporter*, 2. September 2015, [hollywoodreporter.com](https://www.hollywoodreporter.com/movies/movie-news/steven-spielberg-predicts-superhero-movies-819768/), <https://www.hollywoodreporter.com/movies/movie-news/steven-spielberg-predicts-superhero-movies-819768/>.
- McSweeney, Terence (2018) *Avengers Assemble! Critical Perspectives on the Marvel Cinematic Universe*, London/New York: Wallflower.
- McSweeney, Terence (2020) *The Contemporary Superhero*, New Yorks: Wallflower.
- McSweeney, Terence (2021) *Black Panther. Interrogating a cultural phenomenon*, Jackson: University Press of Mississippi.
- Meier, Stefan (2015) *Superman Transmedial, Eine Pop-Ikone im Spannungsfeld von Medienwandel und Serialität*, Bielefeld: transcript.
- Mendelson, Scott (2021) Marvel's Black Widow is too little, too late, in: *Forbes*, 29. Juni 2021, [forbes.com](https://www.forbes.com/sites/scottmendelson/2021/06/29/black-widow-review-too-little-too-late-for-scarlett-johansson-florence-pugh-and-marvel/), <https://www.forbes.com/sites/scottmendelson/2021/06/29/black-widow-review-too-little-too-late-for-scarlett-johansson-florence-pugh-and-marvel/>.
- Mersini-Houghton, Laura (2008) *Thoughts on Defining the Multiverse*, Chapel Hill: University of North Carolina, Department of Physics and Astronomy, S. 1–10.
- Messerly, Megan, J.D. Morris (2015) A peek into the mind of Howard Hughes, in: *Las Vegas Sun*, 28. Dezember 2015, [lasvegassun.com](https://lasvegassun.com/news/2015/dec/28/a-peek-into-the-mind-of-howard-hughes/), <https://lasvegassun.com/news/2015/dec/28/a-peek-into-the-mind-of-howard-hughes/>.
- Meuser, Michael (2011) Distinktion und Konjunktion. Zur Konstruktion von Männlichkeit im Wettbewerb, in: Ulrike Ludwig, Barbara Krug-Richter, Gerd Schwerhoff (Hg.), *Das Duell. Ehrenkämpfe vom Mittelalter bis zur Moderne*. Konstanz: UVK, S. 39–48.
- Meyer, Joshua (2021) Avengers Director Joe Russo Thinks Indie Movies Don't Have A Future In Theaters, in: *Slashfilm*, 15. Oktober 2021, [slashfilm.com](https://www.slashfilm.com/633882/avengers-director-joe-russo-thinks-indie-movies-dont-have-a-future-in-theaters/), <https://www.slashfilm.com/633882/avengers-director-joe-russo-thinks-indie-movies-dont-have-a-future-in-theaters/>.
- Michálek, Jason (2015) Feminizing the Iron. Tony Stark's Rescue, in: Joseph J. Darowski (Hg.) *The Ages of Iron Man: Essays on the Armored Avenger in Changing Times*, New York: McFarland 2015, S. 192–204.
- Mieszkowski, Sylvia (2020) Jenseits von Atwood: gruselige Echos oder die »Magd« als ikonische Figuration (geschlechter-)politischen Widerstands, in: *GENDER – Zeitschrift für Geschlecht, Kultur und Gesellschaft*, Heft 2–2020, S. 93–113.
- Mike O'Sullivan (2018) *Marvel Cinematic Universe. Das Film-Kompendium Bd. 1: Die Avengers-Initiative*, Stuttgart: Panini Books 2018.
- Miller, Glenn (2018) The strange sexless word of the Marvel Cinematic Universe, in: *My Little Underground. Tales of the past, present & future*, 22. August 2018, [girm.wordpress.com](https://girm.wordpress.com/2018/08/22/the-strange-sexless-word-of-the-marvel-cinematic-universe/), <https://girm.wordpress.com/2018/08/22/the-strange-sexless-word-of-the-marvel-cinematic-universe/>.

- Miller, Toby (2003) Cultural Imperialism and James Bond's Penis, in: Christoph Lindner (Hg.), *The James Bond Phenomenon. A Critical Reader*, Manchester: Manchester University Press, S. 232–247.
- Mishra, Pankaj (2018) The crisis in modern masculinity, in: *The Guardian*, 17.03.2018, theguardian.com, <https://www.theguardian.com/books/2018/mar/17/the-crisis-in-modern-masculinity>.
- Mithaiwala, Mansoor (2022) All 36 Characters In Avengers: Endgame's Final Battle, in: *Screenrant*, 6. Januar 2022, Screenrant.com, <https://screenrant.com/avengers-endgame-every-character-spoiler/>.
- Monbiot, George (2020) How Ayn Rand became the new right's version of Marx, in: *The Guardian*, 5. März 2010, theguardian.com, <https://www.theguardian.com/commentisfree/2012/mar/05/new-right-ayn-rand-marx>.
- Moore, KC (2016) Super Sexist: A Character Analysis of Marvel's Women, in: *The Bull & Bear*, 6. Mai 2016, bullandbearmcgill.com, <https://bullandbearmcgill.com/super-sexist-a-character-analysis-of-the-mcu/>.
- Mouse, Annie N. (2015) Invisible Women: Why Marvel's Gamora & Black Widow Were Missing From Merchandise, And What We Can Do About It, in: *The Mary Sue*, 7. April 2015, themarysue.com, <https://www.themarysue.com/invisible-women/>.
- Mulvey, Laura (1975) Visual Pleasure and Narrative Cinema, in: *Screen*, Volume 16, Issue 3, Autumn 1975, S. 6–18.
- Mundhenke, Florian (2019) Hybride Genres, in: Marcus Stiglegger (Hg.), *Handbuch Filmgenre*, Wiesbaden: Springer VS, S. 231–248.
- Muñoz, José Esteban (2019) *Cruising Utopia. The Then and There of Queer Futurity. 10th Anniversary Edition*, New York/London: New York University Press.
- Neale, Steve (1993) Masculinity as Spectacle. Reflections on men and mainstream cinema, in: Steven Cohan, Ina Rae Hark (Hg.), *Screening the Male*. London/New York: Routledge, S. 9–22.
- O.A. (1933) National Affairs: Rugged Individualism v. Robust Collectivism, in: *Time*, 11.09.1933, time.com, <http://content.time.com/time/subscriber/article/0,33009,746011,00.html>.
- O.A. (1938) Wild welcome for Howard Hughes after world record flight – archive, 1938, in: *The Guardian*, 15. Juli 2020 (archiviert vom 15. Juli 1938), theguardian.com, <https://www.theguardian.com/world/2020/jul/15/wild-welcome-for-howard-hughes-after-world-record-flight-1938>.
- O.A. (2012) Paul Ryan, der Liebling der Tea Party, in: *Zeit Online*, 11. August 2012, <https://www.zeit.de/politik/ausland/2012-08/ryan-usa-tea-party/komplettansicht>.
- O.A. (2020) AC/DC's Back In Black: the story behind the greatest riff in history, in: *Metal Hammer*, 6. Oktober 2020, loudersound.com, <https://www.loudersound.com/features/why-ac-dcs-back-in-black-is-one-of-the-best-riffs-of-all-time>.
- O.A. (2021) Three Countries Ban ›Eternal‹ Over Gay Couple, in: *Al Bawaba*, 7. November 2021, alba-waba.com, <https://www.albawaba.com/node/three-countries-ban-eternals-over-gay-couple-1453955>.
- O.A. (o.J.) Anthony Masters (Earth-616), in: *Marvel Database*, marvel.fandom.com, [https://marvel.fandom.com/wiki/Anthony_Masters_\(Earth-616\)](https://marvel.fandom.com/wiki/Anthony_Masters_(Earth-616)).

- O.A. (o.J.) Iron Man | 2008, in: *Movie-Locations*, movie-locations.com, <https://www.movie-locations.com/movies/i/Iron-Man.php>.
- O.A. (o.J.) Music/Substance (New Order Album), in: *tvtropes*, tvtropes.org, <https://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Music/SubstanceNewOrderAlbum>.
- O.A. (o.J.) Objektivismus. Eine Philosophie für das Leben auf der Erde, in: *Aynrand.jetzt*, ayn-rand.jetzt, <https://www.aynrand.jetzt/objektivismus>.
- O.A. (o.J.) Stark Industries Private Jet, in: *Marvel Cinematic Universe Wiki*, marvelcinematicuniverse.fandom.com, https://marvelcinematicuniverse.fandom.com/wiki/Stark_Industries_Private_Jet.
- Obenson, Tambay (2021) Diversity Among 2022 Oscar Contenders Offers No Obvious Read on Progress, in: *IndieWire*, 23. Dezember 2021, indiewire.com, <https://www.indiewire.com/2021/12/oscars-2022-diversity-1234684594/>.
- Ogette, Tupoka (2020) *exit RACISM, rassismuskritisch denken lernen*, 8. Auflage, Münster: Unrast Verlag.
- Oppel, Max (2019) Trump-Thanos-Meme. Aushöhlung des demokratischen Diskurses, in: *Deutschlandfunk Kultur*, 12. Dezember 2019, deutschlandfunkkultur.de, <https://www.deutschlandfunkkultur.de/trump-thanos-meme-aushoehlung-des-demokratischen-diskurses-100.html>.
- Otis, Randall (2020) »The reason Batman doesn't cover his whole face is because he needs the police to know he's white«, in: @RandallOtisTV / Twitter, 8. April 2020, twitter.com, <https://twitter.com/randallotstv/status/1247935679822209027>.
- Packard, Stephan/Andreas Rauscher/Véronique Sina/Jan-Noël Thon/Lukas R.A. Wilde/Janina Wildfeuer (Hg.)(2019) *Comicanalyse. Eine Einführung*, Stuttgart: J.B. Metzler.
- Pahle, Rebecca (2014) GotG Fans With Money to Spend Ask #WheresGamora In The Official Merchandise, in: *The Mary Sue*, 7. August 2014, themarysue.com, <https://www.themarysue.com/wheres-gamora-merchandise-gotg/>.
- Passmann, Sophie (2019) *Alte weiße Männer. Ein Schlichtungsversuch*, Köln: Kiepenheuer & Witsch.
- Patten, Dominic/Ted Johnson (2023) Bob Iger Chides Ron DeSantis: Do You Want Our Biz, Taxes Or Not?; Slams Florida Governor's »False Narrative« & Retaliation Over Don't Say Gay Response, in: *Deadline*, 10. Mai 2023, deadline.com, <https://deadline.com/2023/05/disney-ron-desantis-war-bob-iger-dont-say-gay-retaliation-1235362260/>.
- Pearson, Ben (2021) Frequent Superhero Dabbling Ben Affleck Calls Marvel's Kevin Feige the Greatest Producer »Who's Ever Lived«, in: *Slashfilm*, 19. Januar 2021, slashfilm.com, <https://www.slashfilm.com/kevin-feige-the-greatest-producer-affleck>.
- Peng, Yilei (2017) Archive Footage? Fake Documentary? – Forrest Gump, in: *Moving Images, Multiple screens*, 21. Februar 2017, filmtvmovingimage.wordpress.com, <https://filmtvmovingimage.wordpress.com/2017/02/21/fake-documentary-forrest-gump/>.
- Peters, Brian M. (2016) Androgyny, masculinities and the re-gendered aesthetics of the new wave: Duran Duran and the second British Invasion, in: *Queer Studies in Media & Popular Culture*, Volume 1, Number 3, 1 September 2016, S. 297–313.
- Plante, Corey (2018) »The Last Jedi« Rotten Tomatoes Hacker Targets »Black Panther«, in: *Inverse*, 1. Februar 2018, inverse.com, <https://www.inverse.com/article/40800-black-panther-rotten-tomatoes-dc-fan-hacker-event>.

- Pomerance, Murray (2016) Doing Dumbledore: Actor-Character Bonding and Accretionary Performance, in: Amanda Ann Klein, R. Barton Palmer (Hg.), *Cycles, Sequels, Spin-offs, Remakes, and Reboots. Multiplicities in Film and Television*, Austin: University of Texas Press, S. 166–183.
- Potenza, Alessandra (2018) Thanos' plan in Avengers: Infinity War has historical precedent, but he applies it wrong, in: *The Verge*, 4. Mai 2018, theverge.com, <https://www.theverge.com/2018/5/4/17319992/thanos-plan-avengers-infinity-war-historical-precedent-science-malthus>.
- Power, Kirsten (2016) Donald Trump's ›kinder, gentler‹ version, in: *USA Today*, 11. April 2016, usatoday.com, <https://eu.usatoday.com/story/opinion/2016/04/11/donald-trump-interview-elections-2016-ayn-rand-vp-pick-politics-column/82899566/>.
- Prato, Greg (o.J.) AC/DC – Back in Black, in: *AllMusic*, allmusic.com, <https://www.allmusic.com/song/back-in-black-mt0046083648>.
- Prince, Stephen (1996) True Lies: Perceptual Realism, Digital Images, and Film Theory Author(s), in: *Film Quarterly*, Vol. 49, No. 3 (Spring, 1996), S. 27–37.
- Prince, Stephen (2012) *Digital visual effects in cinema: The seduction of reality*, New York: Rutgers University Press.
- Proctor, William/Bridget Kies (2018) Editors' Introduction: On toxic fan practices and the new culture wars, in: *Participations. Journal of Audience and Participation Studies*, Volume 15, Issue 1, May 2018, participations.org, <https://www.participations.org/Volume%2015/Issue%201/8.pdf>.
- Prokić, Tanja (2017) Von Medien und Mogulen. Citizen Kane »as the first radiophonic film«, in: Oliver Jahraus, Tanja Prokić (Hg.), *Orson Welles' ›Citizen Kane‹ und die Filmtheorie. 16 Modellanalysen*, Stuttgart: Reclam, S. 205–224.
- Puterbaugh, Park (1983) Anglomania: The Second British Invasion, in: *Rolling Stone*, 10. November 1983, rollingstone.com, <https://www.rollingstone.com/music/music-news/new-wave-1980s-second-british-invasion-52016/>.
- Quesada, Joe (2016) Deadpool!!!, in: *Joe Quesada*, 14. Februar 2016, joequesada.tumblr.com, <https://joequesada.tumblr.com/post/139315551573/deadpool-congrats-to-fox-and-everyone-involved>.
- Quinn, Kat (2019) Of Marvel and Queerbaiting, in: *Full Circle*, 1. Juni 2019, fullcirclecinema.com, <https://fullcirclecinema.com/2019/06/01/full-circle-pride-month-of-marvel-and-queerbaiting/>.
- Rajewsky, Irina (2008) *Intermedialität*, Tübingen: A. Franke/UTB.
- Rand, Ayn (1957[1996]) *Atlas Shrugged. 50th Anniversary Edition*, New York: Penguin.
- Rand, Ayn (1993[1943]) *The Fountainhead*, New York: Penguin.
- Rapair, Jessica (2018) Black Panther Director Explains Why Busan is The Setting of the Movie's Car Chase, in: *Korean Portal*, 5. März 2018, en.koreanportal.com, <http://en.koreanportal.com/articles/44063/20180305/black-panther-director-explains-why-busan-is-the-setting-of-the-movie-s-car-chase.htm>.
- Rauscher, Andreas (2010) The Marvel Universe on Screen: A New Wave of Superhero Movies?, in: Mark Berninger, Jochen Ecke, Gideon Haberkorn (Hg.), *Comics as a nexus of cultures: Essays on the interplay of media, disciplines and international perspectives*. Jefferson: McFarland, S. 21–32.

- Rauscher, Andreas (2014) Avengers Assemblage. Genre Settings und Worldbuilding in den Marvel-Filmen, In: *Rabbit Eye – Zeitschrift für Filmforschung*, Nr. 6, S. 68–83.
- Rehling, Nicola (2009) *Extra-Ordinary Men: White heterosexual Masculinity in Contemporary Popular Cinema*, Lanham: Lexington.
- Ringwald, Molly (2018) What about »The Breakfast Club«?, in: *The New Yorker*, 6. April 2018, newyorker.com, <https://www.newyorker.com/culture/personal-history/what-about-the-breakfast-club-molly-ringwald-metoo-john-hughes-pretty-in-pink>.
- Rivera, Stephanie (2017) Producer Jerry Bruckheimer to Receive Army Medal for Telling the Stories of Soldiers, in: *Long Beach Post*, 30. Mai 2017, lbpost.com, <https://lbpost.com/news/producer-jerry-bruckheimer-to-receive-army-medal-for-telling-the-stories-of-soldiers>.
- Rizello, Claudio (2015) Von Caligari zu Hitler, in: *Unauf*, 25. Juni 2015, unauf.de, <https://www.unauf.de/2015/von-caligari-zu-hitler/>.
- Roberts, Randy/James S. Olson (1997) *John Wayne: American*, London: Bison Books.
- Robinson, Joanna (2015) Why Is Scarlett Johansson Missing from the Avengers Merchandise?, in: *Vanity Fair*, 21. April 2015, vanityfair.com, <https://www.vanityfair.com/hollywood/2015/04/black-widow-avengers-sexist>.
- Roblou, Yann (2012) Complex Masculinities: The Superhero in Modern American Movies, in: *Culture, Society 7 Masculinities*. 4, 1, 2012.
- Romano, Aja (2022) Justice League's Snyder Cut saga reminds us which fans' voices get heard, in: *Vox*, 22. März 2022, vox.com, <https://www.vox.com/22339680/zack-snyder-cut-justice-league-hbo-max-toxic-fandom-backlash>.
- Rosenberg, Alyssa (2015) »Jessica Jones« and the way we talk about consent and sexual assault, in: *The Washington Post*, 20. November 2015, washingtonpost.com, <https://www.washingtonpost.com/news/act-four/wp/2015/11/20/jessica-jones-and-the-way-we-talk-about-consent-and-sexual-assault/>.
- Rouse, Lauren (2021) Marvel Studios Is Making Effort To Not Objectify Women, Says Producer, in: *The Direct*, 3. Juli 2021, thedirect.com, <https://thedirect.com/article/marvel-studios-women-superheroes-producer>.
- Rubin, Rebecca (2022) Box Office Bust: »Black Adam« Faces Theatrical Losses, in: *Variety*, 5. Dezember 2022, variety.com, <https://variety.com/2022/film/box-office/black-adam-box-office-100-million-loss-1235449487/>.
- Rubin, Rebecca (2022) Jared Leto: Movie Theaters Might Not Exist »If It Wasn't for Marvel Films«, in: *Variety*, 16. Mai 2022, variety.com, <https://variety.com/2022/film/news/jared-letto-marvel-movie-theaters-1235205706/>.
- Ryan, Scott (2003) *Objectivism and the Corruption of Rationality. A Critique of Ayn Rand's Epistemology*, New York/Lincoln/Shanghai: Writers Club Press.
- Sabisch, Katja (2006) Lyotard's Lippenstift – Politische Philosophie und feministische Strategie im Widerstreit, in: Birgit Haas (Hg.), *Der postfeministische Diskurs*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2006, S. 239–252.
- Sabisch, Katja (2017) Poststrukturalismus: Geschlechterforschung und das Denken der Differenz, in: Beate Kortendiek, Birgit Riegraf, Katja Sabisch (Hg.), *Handbuch Interdisziplinäre Geschlechterforschung. Geschlecht und Gesellschaft*, Wiesbaden: Springer VS 2017, S. 1–10 (eBook).

- Sacks, Luke (2009) Best Music Scenes in John Hughes' Movies, in: *Glide Magazine*, 7. August 2009, gli-demagazine.com, <https://glidemagazine.com/142796/best-music-scenes-in-john-hughes-movies/>.
- Salam, Maya (2019) What is Toxic Masculinity?, in: *The New York Times*, 22. Januar 2019, nytimes.com, <https://www.nytimes.com/2019/01/22/us/toxic-masculinity.html>.
- Salter, Anastasia/Bridget Blodgett (2017) *Toxic Geek Masculinity in Media: Sexism, Trolling, and Identity Policing*, New York: Palgrave Macmillan.
- Sawall, Achim (2013) Paul Allen und Bill Gates stellen historisches Foto nach, in: *Golem.de*, 4. April 2013, golem.de, <https://www.golem.de/news/1981-2013-paul-allen-und-bill-gates-stellen-historisches-foto-nach-1304-98533.html>.
- Schaarschmidt, Theodor (2016) Auf der Schwelle zum Tod, in: *Spektrum – Die Woche*, 44/2016, spektrum.de, <https://www.spektrum.de/news/was-passiert-beim-sterben-wirklich/1426257>.
- Schmeink, Lars/Simon Spiegel (2018) Science Fiction, in: Marcus Stiglegger (Hg.) *Handbuch Filmgenre. Geschichte – Ästhetik – Theorie*, Wiesbaden: Springer VS, S. 515–526.
- Schmidt, Hugo (2010) A Capitalist Superhero, in: *The Atlas Society*, 26. Juni 2010, atlassociety.org, <https://www.atlassociety.org/post/a-capitalist-superhero>.
- Schmitt, Mark (2022) What do cultural figurations know about global whiteness?, in: Shona Hunter, Christi van der Westhuizen (Hg.), *Routledge Handbook of Critical Studies in Whiteness*, London/New York: Routledge 2022, S. 66–76.
- Schubert, Klaus/Martina Klein (2020) *Das Politiklexikon. 7., aktual. u. erw. Aufl.*, Bonn: Dietz. Lizenzausgabe Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung.
- Schwanebeck, Wieland (2015) Montage macht den Mann. Wie das Erzählkino Geschlecht konstruiert – und wie der Filmschnitt dabei hilft, in: Julia Brühne, Karin Peters (Hg.), *In (Ge)Schlechter Gesellschaft? Politische Konstruktionen von Männlichkeit in Texten und Filmen der Romania*, Bielefeld: transcript, S. 213–240.
- Schwartzel, Erich (2019) ›Fast & Furious‹ Stars' Complicated Demand – I Never Want to Lose a Fight, in: *The Wall Street Journal*, 1. August 2019, www.wsj.com, <https://www.wsj.com/articles/fast-furious-stars-complicated-demand-i-never-want-to-lose-a-fight-11564673490>.
- Schweinitz, Jörg (1994) ›Genre‹ und lebendiges Genrebewußtsein. Geschichte eines Begriffs und Probleme seiner Konzeptualisierung in der Filmwissenschaft, in: *Montage AV*, 3/2/1994, S. 99–118.
- Seier, Andrea (2007) *Remediatisierung. Die performative Konstitution von Gender und Medien*, Münster: Lit Verlag.
- Seiter, Ellen (1993) *Sold Separately*, New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press.
- Sharf, Zack (2019) Martin Scorsese Compares Marvel Movies to Theme Parks: ›That's Not Cinema‹, in: *IndieWire*, 4. Oktober 2019, indiewire.com, <https://www.indiewire.com/2019/10/martin-scorsese-marvel-movies-not-cinema-theme-parks-1202178747/>.
- Sharf, Zack (2022) Roland Emmerich: Marvel Movies and ›Star Wars‹ Are ›Ruining Our Industry a Little Bit‹, in: *Variety*, 2. Februar 2022, variety.com, <https://variety.com/2022/film/news/roland-emmerich-marvel-stars-ruining-film-industry-1235170497/>.
- Sherlock, Ben (2019) 10 Most Heart-Warming Tony Stark/Peter Parker Father-Son Bonding Moments In The MCU, in: *Screenrant*, 23. Mai 2019, screenrant.com, <https://www.screenrant.com/2019/05/23/10-most-heart-warming-tony-stark-peter-parker-father-son-bonding-moments-in-the-mcu/>.

- /screenrant.com/10-heartwarming-tony-starkpeter-parker-father-son-bonding-moments-mcu/.
- Shilt, Randy (1987) *And the Band Played On: Politics, People and the AIDS Epidemic*, New York: St. Martin's Press.
- Sickels, Robert (2014) »It Ain't the Movies! It's Real Life!« Cinematic Alchemy in Woody Allen's »Woody Allen« D(M)oc(k)umentary Oeuvre, in: John Parris Springer (Hg.) *Docufictions: Essays on the Intersection of Documentary and Fictional Filmmaking*, McFarland, S. 179–190.
- Sina, Véronique (2016) *Comic. Film. Gender. Zur (Re-)Medialisierung von Geschlecht im Comicfilm*, Bielefeld: transcript.
- Sloane, Dana [als Dana] (2019) Avengers: Endgame, in: *Mediaversity*, 25. April 2019, mediaversityreviews.com, <https://www.mediaversityreviews.com/film-reviews/2019/5/6/avengers-endgame>.
- Smith, Frances (2019) *Rethinking the Hollywood Teen Movie: Gender, Genre and Identity*, Edinburgh: Edinburgh University Press 2019, S. 64–69.
- Smith, Kyle (2010) Iron Man, Capitalist Superhero, in: *The New York Post*, 9. Mai 2010, <http://nypost.com/2010/05/09/iron-man-capitalist-hero/>.
- Smith, Rosa Inocencio (2016) The Sexism of Telling Women to Smile, in: *The Atlantic*, 4. Oktober 2016, the-atlantic.com, <https://www.theatlantic.com/notes/2016/10/the-sexism-of-telling-women-to-smile/502826/>.
- Sobchack, Vivian (2004) The Charge of the Real: Embodied Knowledge and Cinematic Consciousness, in: *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture*, Berkeley: University of California Press, S. 273.
- Söll, Anne/Friedrich Weltzien (2018) Spider-Mans Heldenmaske. Kampf um Männlichkeit im Superheldengenre, in: Lukas Etter, Thomas Nehrlich, Joanna Nowotny (Hg.), *Reader Superhelden. Theorie – Geschichte – Medien*. Bielefeld: transcript, S. 157–170.
- Solomon, Andrew (2013) *Weit vom Stamm. Wenn Kinder ganz anders als ihre Eltern sind*. Übers. v. Gittinger, Antoinette; Enrico Heinemann. Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch (Kindle Edition 2020).
- Stahl, Roger (2010) *Militainment, Inc.*, London/New York: Routledge.
- Starlin, Jim/George Perez/Ron Lim (2011) *The Infinity Gauntlet*, New York: Marvel.
- Stefanopoulou, Evdokia (2017) Iron Man as Cyborg: Between Masculinities, in: *Gender Forum. An Internet Journal for Gender Studies*, Issue 62 (2017), S. 21–38.
- Stein, Hannes (2018) Das gefährliche letzte Aufbäumen des Patriarchats, in: *Welt*, 9. November 2018, welt.de, <https://www.welt.de/debatte/kommentare/article183492418/Frauen-an-die-Macht-Das-gefaehrliche-letzte-Aufbaeumen-des-Patriarchats.html>.
- Stephan, Felix (2015) Puppenhausprosa der Kapitalisten, in: *Zeit Online*, 17. August 2012 (Aktualisiert 9. Mai 2015), zeit.de, <https://www.zeit.de/kultur/literatur/2012-08/ayn-rand-der-streik/komplettansicht>.
- Stiglegger, Marcus (2020) Genrediskurs, in: ders. (Hg.), *Handbuch Filmgenre*, Wiesbaden: Springer VS, S. 3–17.
- Stokowski, Margarete (2019) Das Ewigweibliche endlich fallen lassen. Was sagt uns »Das andere Geschlecht« heute?, in: *Aus Politik und Zeitgeschehen. »Das andere Geschlecht«*, 69. Jahrgang, 51/2019, S. 4–9.

- Straczynski, J. Michael/Ron Garney (2007) »The War at Home: Part 6 of 7«, in: *Amazing Spider-Man* #537, New York: Marvel.
- Strick, Simon (2021) *Rechte Gefühle. Affekte und Strategien des digitalen Faschismus*. Bielefeld: transcript.
- Stuller, Jennifer K. (2010) *Ink-Stained Amazons and Cinematic Warriors. Superwomen in Modern Mythology*, London/New York: I. B. Tauris.
- Suchsland, Rüdiger (o.J.) Was weiss das Kino, was wir nicht wissen?, in: *Lok*, o.J., lokremise.ch, <https://www.lokremise.ch/news/lok-zeit-was-weiss-das-kino.html>.
- Tangcay, Jazz (2021) How Scarlett Johansson's »Black Widow« Costumes Were Custom-Designed for Comfort, in: *Variety*, 10. Juli 2021, variety.com, <https://variety.com/2021/artisans/news/black-widow-scarlett-johansson-costume-design-1235016025/>.
- Tartaglione, Nancy (2021) Marvel's Victoria Alonso Debuts »What If...?« Clip, Talks Studio's Animation Push, Inclusion & Diversity – Ancecy, in: *Deadline Hollywood*, 14. Juni 2021, deadline.com, <https://deadline.com/2021/06/marvel-victoria-alonso-what-if-ancecy-1234774597/>.
- Tasker, Yvonne (1993) *Spectacular Bodies. Gender, Genre and the Action Cinema*, London: Routledge.
- Tate, Gabriel (2020) To the Maxxx: The Handmaid's Tale star O-T Fagbenle on his gloriously daft new comedy, in: *The Guardian*, 24. März 2020, theguardian.com, <https://www.theguardian.com/tv-and-radio/2020/mar/24/to-the-maxxx-the-handmaids-tale-star-o-t-fagbenle-on-his-gloriously-daft-new-comedy>.
- Taylor, Henry M. (2020) *Conspiracy! Theorie und Geschichte des Paranoiafilms*, Marburg: Schüren.
- Textor, Markus (2021) Toxische Männlichkeit. Ein kritischer Begriff für das Patriarchat?, in: *Gunda Werner Institut. Feminismus und Geschlechterdemokratie*, 11. November 2021, gwi-boell.de, <https://www.gwi-boell.de/de/2021/11/11/toxische-maennlichkeit>.
- The Numbers (o.j.) Top Grossing Movies of 1973, in: *The Numbers*, the-numbers.com, <https://www.the-numbers.com/market/1973/top-grossing-movies>.
- The Numbers (o.j.) Top Grossing Movies of 2019, in: *The Numbers*, the-numbers.com, <https://www.the-numbers.com/market/2019/top-grossing-movies>.
- Theweleit, Klaus (1978) *Männerphantasien 2. Männerkörper. Zur Psychoanalyse des weißen Terror*, Frankfurt a.M.: Verlag Roter Stern.
- Thomann, Jörg (2021) »Ich will die Leute herausfordern«, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 3. Oktober 2021, faz.net, <https://www.faz.net/aktuell/gesellschaft/menschen/die-bond-schauspielerin-lashana-lynch-im-interview-17564444.html>.
- Töllner, Nina (2022) alt-J »The Dream«, in: *Musikexpress* 03/22, Berlin: Axel Springer Mediahouse, S. 84.
- Tomasulo, Frank P. (1990) The Politics of Ambivalence: Apocalypse Now as Pro-war and Anti-war Film, in: Linda Dittmar, Gene Michaud (Hg.), *From Hanoi to Hollywood: The Vietnam War in American Film*, New Brunswick: Rutgers University Press, S. 145–158.
- Trott, Verity (2018) »Let's start with a smile«. Rape Culture in Marvel's Jessica Jones, in: Wendy Haslem, Elizabeth MacFarlane, Sarah Richardson (Hg.), *Superhero Bodies. Identity, Materiality, Transformation*, New York: Routledge 2018, S. 47–58.
- Truffaut, François (1999) Eine gewisse Tendenz im französischen Film, in: ders., *Die Lust am Sehen*, Frankfurt a.M.: Verlag der Autoren, S. 295–313.

- Truitt, Brian (2019) Why Samuel L. Jackson's Nick Fury is the ›mean new stepdad‹ of ›Spider-Man: Far From Home‹, in: *USA Today*, 19. April 2019, [usatoday.com](https://www.usatoday.com/story/life/entertainthis/2019/04/19/spider-man-far-from-home-gives-samuel-l-jackson-nick-fury-stepdad-role/3514827002/), <https://www.usatoday.com/story/life/entertainthis/2019/04/19/spider-man-far-from-home-gives-samuel-l-jackson-nick-fury-stepdad-role/3514827002/>.
- Truitt, Brian (2021) »We could not have made this movie 10 years ago«: How ›Black Widow‹ got real about trauma and abuse, *USA Today*, 13. Juli 2021, [usatoday.com](https://eu.usatoday.com/story/entertainment/movies/2021/07/13/black-widow-women-pushed-marvel-film-to-get-real-abuse/7938150002/), <https://eu.usatoday.com/story/entertainment/movies/2021/07/13/black-widow-women-pushed-marvel-film-to-get-real-abuse/7938150002/>.
- Trump War Room (2019) »House Democrats can push their sham impeachment all they want. President Trump's re-election is inevitable«, in: @TrumpWarRoom / Twitter, 10. Dezember 2019, [twitter.com](https://twitter.com/TrumpWarRoom/status/1204503645607333888), <https://twitter.com/TrumpWarRoom/status/1204503645607333888>.
- Turner, Fred (2006) *From Counterculture to Cyberculture. Stewart Brand, the Whole Earth Network, and the Rise of Digital Utopianism*, Chicago/London: University of Chicago Press.
- Tylor, Bill (2015) Acquisition/Shooting, in: Susan Zwerman, Jeffrey A. Okun (Hg.), *The VES Handbook of Visual Effects. Industry Standard VFX Practices and Procedures*, New York/London: Taylor & Francis 2015, S. 77–384.
- United Nations (o.J.) Genocide, in: *United Nations*, [un.org](https://www.un.org/en/genocideprevention/genocide.shtml), <https://www.un.org/en/genocideprevention/genocide.shtml>.
- United Nations Office on Drugs and Crime (2020) *Global Report on Trafficking in Persons 2020*, New York: United Nations.
- Urwin, Jack (2016) *Man Up! Surviving Modern Masculinity*, London: Icon Books.
- Van Winkle, Dan (2018) Absurd Trolls Try to Tank Black Panther User Ratings: »Minorities ... Should Stay That Way«, in: *The Mary Sue*, 1. Februar 2018, [themarysue.com](https://www.themarysue.com/black-panther-rating-trolls/), <https://www.themarysue.com/black-panther-rating-trolls/>.
- van Zwol, Coen (2017) Thor is nu een relaxte stoner, in: *nrc*, 24. Oktober 2017, [nrc.nl](https://www.nrc.nl/nieuws/2017/10/24/thor-is-nu-een-relaxte-stoner-13651748-a1578451), <https://www.nrc.nl/nieuws/2017/10/24/thor-is-nu-een-relaxte-stoner-13651748-a1578451>.
- Vignold, Peter (2017) *Das Marvel Cinematic Universe. Anatomie einer Hyperserie*. Marburg: Schüren.
- Vignold, Peter (2018) »You can't save the world alone«. Zum zeitgenössischen Comicfilm in Serie, in: *Closure. Kieler e-Journal für Comicforschung* #5, November 2018, <http://www.closure.uni-kiel.de/closure5/vignold>.
- Virchow, Fabian (2004) Tania Thomas, Militainment als »banaler« Militarismus. Auf dem Weg zu einer Militarisierung der politischen Kultur?, in: Martin Löffelholz (Hg.), *Krieg als Medienereignis II. Krisenkommunikation im 21. Jahrhundert*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, S. 297–325.
- Walby, Sylvia (1989) Theorising Patriarchy, in: *Sociology*, Vol. 23, No. 2, Mai 1989, S. 213–234.
- Warner, Kristen J. (2017) Plastic Representation, in: *Film Quarterly* Winter 2017, Volume 71, Number 2, filmquarterly.org, <https://filmquarterly.org/2017/12/04/in-the-time-of-plastic-representation/>.
- Warth, Eva/Andrea Seier (2005) Perspektivverschiebungen: Zur Geschlechterdifferenz in Film- und Medienwissenschaft, in: Hadumod Bussmann, Renate Hof (Hg.), *Genus: Geschlechterforschung in den Kultur- und Sozialwissenschaften: ein Handbuch*, Stuttgart: Kröner 2005, S. 80–111.

- Waxman, Barbara Frey (1987) Victor Frankenstein's Romantic Fate: The Tragedy of the Promethean Overreacher as Woman, in: *Papers on Language and Literature*, 23.1 (1987), S. 14–26.
- Weiner, Robert G. (2009, Hg.) *Captain America and the struggle of the superhero: Critical Essays*, Jefferson: McFarland.
- Westerlund, Mika (2019) The Emergence of Deepfake technology: A Review, in: *Technology Innovation Management Review*, November 2019, timreview.ca, <https://timreview.ca/article/1282>.
- White, Hayden (1988) Historiography and Historiophoty, in: *The American Historical Review*, 93(5), S. 1193–1199.
- White, Mark D. (2016) *A Philosopher Reads... Marvel Comics' Civil War: Exploring the Moral Judgment of Captain America, Iron Man, and Spider-Man*, Aberdeenshire: Ockham Publishing.
- Wilde, Jon (2003) More Than Skin Deep, in: *The Guardian*, 7. November 2003, theguardian.com, <https://www.theguardian.com/film/2003/nov/08/features>.
- Wilkinson, Alissa/Alex Abad-Santos/Emily VanDerWerff/Allegra Frank (2019) Does Spider-Man: Far From Home signal a more politically aware MCU?, in: *Vox*, 3. Juli 2019, vox.com, <https://www.vox.com/culture/2019/7/3/18761435/spider-man-far-from-home-fake-news-zendaya-spoilers>.
- Williams, Linda (2004) Proliferating Pornographies On/Scene: An Introduction, in: dies. (Hg.), *Porn Studies*, Durham/London: Duke University Press.
- Willman, Chris (2019) How ›Avengers: Endgame‹ Used Traffic's ›Mr. Fantasy‹ to Honor Tony Stark, in: *Variety*, 1. Mai 2019, variety.com, <https://variety.com/2019/music/news/avengers-endgame-traffic-dear-mr-fantasy-song-1203203034/>.
- Woestendiek, John (2004) Song that fires up troops in film, in: *The Baltimore Sun*, 12. Juli 2004, baltimoresun.com, <https://www.baltimoresun.com/news/bs-xpm-2004-07-12-0407120230-story.html>.
- Wright, Bradford (2003) *Comic Book Nation: The Transformation of Youth Culture in America*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Yankulova, Balyana (2020) The Politics of Masculinity: Captain America and the transformation of masculinity in today's political climate, in: Sahar Taghdisi Rad (Hg.), *Global Crossroads: Rethinking Dominant Orders in Our Contested World*, London, Ijopoc Publication, S. 261–280.
- Zakkarin, Jordan (2016) First ›Captain America: Civil War‹ Reviews: Marvel's Avengers 2.5 is great, in: *Inverse*, 4. September 2016, inverse.com, <https://www.inverse.com/article/14031-first-captain-america-civil-war-reviews-marvel-s-avengers-2-5-is-great>.
- Zoeller, Tracey (2013) The Ayn Rand in Iron Man, in: *Liberty without Apologies*, 8. Juni 2013, libertywit-houtapologies.com, <https://libertywithoutapologies.com/2013/06/08/the-ayn-rand-in-iron-man>.

Film (Kino / Fernsehen)

- THE 39 STEPS (DIE 39 STUFEN), GB 1939, Regie: Alfred Hitchcock
- THE 40-YEAR OLD VIRGIN (JUNGFRAU (40), MÄNNLICH, SUCHT...), USA 2005, Regie: Judd Apatow
- 48 HRS. (NUR 48 STUNDEN), USA 1982, Regie: Walter Hill
- A CLOCKWORK ORANGE (UHRWERK ORANGE), GB/USA 1969, Regie: Stanley Kubrik
- ACROSS 110TH STREET (STRASSE ZUM JENSEITS), USA 1972, Regie: Barry Shear
- ACT OF VALOR, USA 2012, Regie: Scott Waugh, Mike McCoy
- AMERICAN NINJA (AMERICAN FIGHTER), USA 1985, Regie: Sam Firstenberg
- AMERICAN NINJA 2: THE CONFRONTATION (AMERICAN FIGHTER II), USA 1987, Regie: Sam Firstenberg
- THE AMAZING SPIDER-MAN, USA 2012, R: Marc Webb
- THE AMAZING SPIDER-MAN 2, USA 2014, R: Marc Webb
- AMERICAN SNIPER, USA 2014, Regie: Clint Eastwood
- L'ANÉE DERNIÈRE A MARIENBAD (LETZTES JAHR IN MARIENBAD), F 1961, Regie: Alain Resnais
- ANNA, F/USA/KA/RUS 2019, Regie: Luc Besson
- ANT-MAN, USA 2015, Regie: Peyton Reed
- ANT-MAN AND THE WASP, USA 2018, Regie: Peyton Reed
- ANT-MAN AND THE WASP: QUANTUMANIA, USA 2023, Regie: Peyton Reed
- APOCALYPSE NOW, USA 1979, Regie: Francis Ford Coppola
- ARGENTINA, 1985 (ARGENTINIEN, 1985 – NIE WIEDER), AR/USA/GB 2022, Regie: Santiago Mitre
- ATOMIC BLONDE, USA/D/SW/HU 2017, Regie: David Leitch
- AVATAR (AVATAR: AUFBRUCH NACH PANDORA), USA 2008, Regie: James Cameron
- AVATAR: THE WAY OF WATER, USA 2022, Regie: James Cameron
- AVENGERS: AGE OF ULTRON, USA 2015, Regie: Joss Whedon
- AVENGERS: INFINITY WAR, USA 2018, Regie: Joe Russo, Anthony Russo
- AVENGERS: ENDGAME, USA 2019, Regie: Joe Russo, Anthony Russo
- THE AVIATOR, USA 2005, Regie: Martin Scorsese
- BACK TO THE FUTURE (ZURÜCK IN DIE ZUKUNFT), USA 1985, Regie: Robert Zemeckis
- BACK TO THE FUTURE PART II (ZURÜCK IN DIE ZUKUNFT II), USA 1998, Regie: Robert Zemeckis
- BARAKA, USA 1992, Regie: Ron Fricke
- THE BATMAN, USA 2022, Regie: Matt Reeves
- BATMAN V SUPERMAN: DAWN OF JUSTICE, USA 2017, Regie: Zack Snyder
- THE BATTLE OF BRITAIN (DIE LUFTSCHLACHT UM ENGLAND), GB 1969, Regie: Guy Hamilton
- THE BIRTH OF A NATION (DIE GEBURT EINER NATION), USA 1915, Regie: D.W. Griffith
- BLACK HAWK DOWN, USA 2001, Regie: Ridley Scott
- BLACK PANTHER, USA 2018, Regie: Ryan Coogler
- BLACK PANTHER: WAKANDA FOREVER, USA 2022, Regie: Ryan Coogler
- BLACK WIDOW, USA 2021, Regie: Cate Shortland
- BLADE, USA 1998, Regie: Guillermo del Toro

- BLADE II, USA 2002, Regie: Guillermo del Toro
BLADE: TRINITY, USA 2004, Regie: Guillermo del Toro
DIE BLECHTROMMEL, D 1979, Regie: Volker Schlöndorff
BIRDS OF PREY (AND THE FANTABULOUS EMANCIPATION OF ONE HARLEY QUINN) (BIRDS OF PREY: THE EMANCIPATION OF HARLEY QUINN), USA 2020, Cathy Yan
BODYGUARD, USA 1992, Regie: Mick Jackson
THE BOURNE ULTIMATUM (DAS BOURNE-ULTIMATUM), USA 2007, Regie: Paul Greengrass
THE BREAKFAST CLUB (BREAKFAST CLUB – DER FRÜHSTÜCKSKLUB), USA 1985, Regie: John Hughes
CALIGARI – WIE DER HORROR INS KINO KAM, D 2014, Regie: Rüdiger Suchsland
CAPTAIN AMERICA: THE FIRST AVENGER, USA 2010, Regie: Joe Johnston
CAPTAIN AMERICA: THE WINTER SOLDIER (THE RETURN OF THE FIRST AVENGER), USA 2014, Regie: Joe Russo, Anthony Russo
CAPTAIN AMERICA: CIVIL WAR (FIRST AVENGER: CIVIL WAR), USA 2016, Regie: Joe Russo, Anthony Russo
CAPTAIN MARVEL, USA 2019, Regie: Anna Boden, Ryan Fleck
CITIZEN KANE, USA 1941, Regie: Orson Welles
COBRA (DIE CITY-COBRA), USA 1986, Regie: George P. Cosmatos
COMMANDO (PHANTOM-KOMMANDO), USA 1985, Regie: Mark L. Lester
DIRTY HARRY, USA 1971, Regie: Don Siegel
DOCTOR STRANGE, USA 2016, Regie: Scott Derrickson
DOCTOR STRANGE IN THE MULTIVERSE OF MADNESS, USA 2022, Regie: Sam Raimi
DR. MABUSE, DER SPIELER, D 1922, Regie: Fritz Lang
EAST OF EDEN (JENSEITS VON EDEN), USA 1955, Regie: Elia Kazan
EASY RIDER, USA 1969, Regie: Dennis Hopper
EAT PRAY LOVE, USA 2004, Regie: Ryan Murphy
ELF (BUDDY, DER WEIHNACHTSELF), USA 2003, Regie: Jon Favreau
ETERNALS, USA 2021, Regie: Chloé Zhao
THE EXORCIST (DER EXORZIST), USA 1973, Regie: William Friedkin
F FOR FAKE (F WIE FÄLSCHUNG), F/IR/USA 1973, Regie: Orson Welles
FAHRENHEIT 9/11, USA 2001, Regie: Michael Moore
FERRIS BUELLER'S DAY OFF (FERRIS MACHT BLAU), USA 1986, Regie: John Hughes
FIGHT CLUB, USA 1999, David Fincher
FIRST BLOOD (RAMBO), USA 1982, Regie: Ted Kotcheff
FLASHDANCE, USA 1983, Regie: Adrian Lyne
FORREST GUMP, USA 1993, Regie: Robert Zemeckis
THE FOUNTAINHEAD (EIN MANN WIE SPRENGSTOFF), USA 1949, Regie: King Vidor
FUNNY PEOPLE (WIE DAS LEBEN SO SPIELT), USA 2009, Regie: Judd Apatow
GOODFELLAS (GOODFELLAS – DREI JAHRZEHNTE IN DER MAFIA), USA 1990, Regie: Martin Scorsese
THE GRADUATE (DIE REIFEPRÜFUNG), USA 1967, Regie: Mike Nichols
THE GREAT TRAIN ROBBERY (DER GROSSE EISENBAHNRAUB), USA 1903, Regie: Edwin S. Porter
GUARDIANS OF THE GALAXY, USA 2014, Regie: James Gunn
GUARDIANS OF THE GALAXY VOL. 2, USA 2018, Regie: James Gunn

- HEARTS OF DARKNESS – A FILMMAKER'S APOCALYPSE, USA 1991, Regie: Fax Bahr, Gregory Hickenlooper, Eleanor Coppola
- HELL'S ANGELS (HÖLLENFLIEGER), USA 1933, Regie: Howard Hughes
- THE HINDENBURG (DIE HINDENBURG), USA 1975, Regie: Robert Wise
- HIS GIRL FRIDAY (SEIN MÄDCHEN FÜR BESONDERE FÄLLE), USA 1942, Regie: Howard Hawks
- HOME ALONE (KEVIN – ALLEIN ZU HAUS), USA 1990, Regie: Chris Columbus
- HIROSHIMA MON AMOUR, F 1959, Regie: Alain Resnais
- THE HOAX (DER GROßE BLUFF), USA 2006, Regie: Lasse Hallström
- THE HURT LOCKER (TÖDLICHES KOMMANDO), USA 2008, Regie: Kathryn Bigelow
- THE INCREDIBLE HULK (DER UNGLAUBLICHE HULK), USA 2008, Regie: Louis Leterrier
- IRON MAN, USA 2008, Regie: Jon Favreau
- IRON MAN 2, USA 2010, Regie: Jon Favreau
- IRON MAN 3, USA 2013, Regie: Shane Black
- IRON MAN ADVERTORIALS, USA 2007, Regie: Tim Miller
- JACKIE BROWN, USA 1995, Regie: Quentin Tarantino
- JET PILOT (DÜSENJÄGER), USA 1957, Regie: Josef von Sternberg
- JOLT, USA 2021, Regie: Tanya Wexler
- JOKER, USA 2019, Regie: Todd Philips
- THE JUNGLE BOOK, USA 2016, Regie: Jon Favreau
- JURASSIC PARK, USA 1993, Regie: Steven Spielberg
- JURASSIC WORLD: DOMINION (JURASSIC WORLD: EIN NEUES ZEITALTER), USA 2022, Regie: Colin Trevorrow
- KICK-ASS, USA 2010, Regie: Matthew Vaughn
- KINGDOM (OPERATION KINGDOM), USA 2007, Regie: Peter Berg
- KNOCKED UP (BEIM ERSTEN MAL), USA 2007, Regie: Judd Apatow
- LA FEMME NIKITA (NIKITA), F 1990, Regie: Luc Besson
- LESS THAN ZERO (UNTER NULL), USA 1987, Regie: Marek Kanievski
- THE LION KING (KÖNIG DER LÖWEN), USA 2019, Regie: Jon Favreau
- LITTLE NIKITA, USA 1988, Regie: Richard Benjamin
- THE LORD OF THE RINGS: THE RETURN OF THE KING (DER HERR DER RINGE: DIE RÜCKKEHR DES KÖNIGS), NZ/USA 2003, Regie: Peter Jackson
- LUCY, F/D/TW/KA/GB/USA 2014, Regie: Luc Besson
- MADE, USA 2001, Regie: Jon Favreau
- MAD MAX: FURY ROAD, USA 2015, Regie: George Miller
- MAGNUM FORCE (DIRTY HARRY II – CALLAHAN), USA 1973, Regie: Ted Post
- MAN OF STEEL, USA 2013, Regie: Zack Snyder
- MARVEL'S THE AVENGERS (THE AVENGERS), Regie: Joss Whedon
- THE MARVELS, USA 2023, Regie: Nia DaCosta
- THE MATRIX RESURRECTIONS (MATRIX RESURRECTIONS), USA 2021, Regie: Lana Wachowski
- MEDIUM COOL, USA 1968, Regie: Haskell Wexler
- MELVIN AND HOWARD (MELVIN UND HOWARD), USA 1980, Regie: Jonathan Demme
- MIDWAY (SCHLACHT UM MIDWAY), USA 1976, Regie: Jack Smight

- MISSION IMPOSSIBLE – GHOST PROTOCOL (MISSION IMPOSSIBLE – PHANTOM PROTO-
KOLL), USA 2011, Regie: Brad Bird
- MOONRAKER (JAMES BOND 007: MOONRAKER), GB 1979, Regie: Lewis Gilbert
- MORBIUS, USA 2022, Regie: Daniel Espinosa
- MR. MOM, USA 1983, Regie: Stan Dragoti
- MR. SMITH GOES TO WASHINGTON (MR. SMITH GEHT NACH WASHINGTON), USA 1939, Re-
gie: Frank Capra
- NATIONAL LAMPOON'S EUROPEAN VACATION (HILFE, DIE AMIS KOMMEN!), USA 1986, Re-
gie: Amy Heckerling
- NATIONAL LAMPOON'S VACATION (DIE SCHRILLEN VIER AUF ACHSE), USA 1983, Regie: Ha-
rold Ramis
- NATURAL BORN KILLERS, USA 1984, Regie: Oliver Stone
- NO TIME TO DIE (JAMES BOND 007: KEINE ZEIT ZU STERBEN), GB/USA 2021, Regie: Cary
Joji Fukunaga
- Октябрь (OKTOBER/ZEHN TAGE, DIE DIE WELT ERSCHÜTTERN), UdSSR 1927, Sergei M.
Eisenstein
- ONCE UPON A TIME IN THE WEST (C'ERA UNA VOLTA IL WEST/SPIEL MIR DAS LIED VOM
TOD), I/USA 1968, Regie: Sergio Leone
- THE PARALLAX VIEW (ZEUGE EINER VERSCHWÖRUNG), USA 1974, Regie: Alan J. Pakula
- PEARL HARBOR, USA 2001, Regie: Michael Bay
- PILLOW TALK (BETTGEFLÜSTER), USA 1959, Regie: Michael Gordon
- POINT OF NO RETURN (CODENAME: NINA), USA 1993, Regie: John Badham
- PRETTY IN PINK, USA 1986, Regie: Howard Deutch
- RAIDERS OF THE LOST ARK (JÄGER DES VERLORENEN SCHATZES), USA 1981, Regie: Steven
Spielberg
- RAW DEAL (DER CITY-HAI), USA 1986, Regie: John Irving
- REBEL WITHOUT A CAUSE (...DENN SIE WISSEN NICHT, WAS SIE TUN), USA 1955, Regie:
Nicholas Ray
- RED SPARROW, USA 2018, Regie: Francis Lawrence
- THE RHYTHM SECTION, GB/ES/IR/USA 2020, Regie: Reed Morano
- THE RIGHT STUFF (DER STOFF AUS DEM DIE HELDEN SIND), USA 1983, Regie: Philip Kauf-
man
- THE ROCKETEER (ROCKETEER), USA 1991, Regie: Joe Johnston
- ROCKY, USA 1976, Regie: John G. Avildsen
- ROCKY IV (ROCKY IV – DER KAMPF DES JAHRHUNDERTS), USA 1985, Regie: Sylvester Stal-
lone
- DER SCHECK HEILIGT DIE MITTEL, D 1974, Regie: Henry Kolarz
- SCARFACE, USA 1932, Regie: Howard Hawks, Richard Rosson
- SHANG-CHI AND THE LEGEND OF THE TEN RINGS, USA 2021, Regie: Destin Daniel Cretton
- SHAZAM!, USA 2018, Regie: David F. Sandberg
- SIXTEEN CANDLES (DAS DARF MAN NUR ALS ERWACHSENER), USA 1984, Regie: John Hug-
hes
- SKYFALL (JAMES BOND 007: SKYFALL), GB/USA 2012, Regie: Sam Mendes
- SOME KIND OF WONDERFUL (IST SIE NICHT WUNDERBAR?), USA 1987, Regie: Howard
Deutch

- SPECTRE (JAMES BOND 007: SPECTRE), GB/USA 2015, Regie: Sam Mendes
- SPIDER-MAN, USA 2002, Regie: Sam Raimi
- SPIDER-MAN 2, USA 2004, Regie: Sam Raimi
- SPIDER-MAN 3, USA 2007, Regie: Sam Raimi
- SPIDER-MAN: FAR FROM HOME, USA 2019, Regie: Jon Watts
- SPIDER-MAN: HOMECOMING, USA 2017, Regie: Jon Watts
- SPIDER-MAN: NO WAY HOME, USA 2021, Regie: Jon Watts
- THE SPY WHO DUMPED ME (BAD SPIES), USA 2018, Regie: Susanna Fogel
- THE SPY WHO LOVED ME (JAMES BOND 007: DER SPION, DER MICH LIEBTE), GB 1977,
Regie: Lewis Gilbert
- THE SUICIDE SQUAD, USA 2021, Regie: James Gunn
- SUPER (SUPER: SHUT UP, CRIME!), USA 2010, Regie: James Gunn
- SUPERMAN – THE MOVIE, GB/USA 1978, Richard Donner
- SUPERMAN II, (SUPERMAN II – ALLEIN GEGEN ALLE), GB/USA 1980, Regie: Richard Lester
- SUPERMAN II: THE RICHARD DONNER CUT, GB/USA 2006, Regie: Richard Donner
- SUPERMAN III (SUPERMAN III – DER STÄHLERNE BLITZ), GB/USA 1983, Regie: Richard
Lester
- SUPERMAN IV: THE QUEST FOR PEACE (SUPERMAN IV – DIE WELT AM ABGRUND), GB/USA
1987, Regie: Sidney J. Furie
- SUPERMAN RETURNS, USA 2005, Regie: Bryan Singer
- STAR WARS (KRIEG DER STERNE), USA 1977, Regie: George Lucas
- STAR WARS: THE FORCE AWAKENS (STAR WARS – EPISODE VII: DAS ERWACHEN DER
MACHT), USA 2015, Regie: J.J. Abrams
- STAR WARS: THE LAST JEDI (STAR WARS – EPISODE VIII: DER LETZTE JEDI), USA 2017,
Regie: Rian Johnson
- STAR WARS: THE RISE OF SKYWALKER (STAR WARS – EPISODE IX: DER AUFSTIEG SKYWAL-
KERS), USA 2019, Regie: J.J. Abrams
- СТАЧКА (STREIK), UdSSR 1925, Sergei M. Eisenstein
- TELEFON, USA 1977, Regie: Don Siegel
- THE TERMINATOR (TERMINATOR), USA 1984, James Cameron
- THE TEXAS CHAINSAW MASSACRE (BLUTGERICHT IN TEXAS), USA 1974, Regie: Tobe
Hooper
- THOR, USA 2017, Regie: Kenneth Branagh
- THOR: THE DARK WORLD (THOR: THE DARK KINGDOM), USA 2017, Regie: Alan Taylor
- THOR: LOVE AND THUNDER, USA 2022, Regie: Taika Waititi
- THOR: RAGNAROK (THOR: TAG DER ENTSCHEIDUNG), USA 2017, Regie: Taika Waititi
- TIMECOP, USA/JPN 1994, Regie: Peter Hyams
- TOP GUN (TOP GUN – SIE FÜRCHTEN WEDER TOD NOCH TEUFEL), USA 1985, Regie: Tony
Scott
- TOP GUN: MAVERICK, USA 2022, Regie: Joseph Kosinski
- TRANSFORMERS, USA 2007, Regie: Michael Bay
- TUCKER: THE MAN AND HIS DREAM, USA 1988, Francis Ford Coppola
- TUFF TURF (LOVE FIGHTERS), USA 1985, Regie: Fritz Kiersch
- VENOM, USA 2018, Regie: Ruben Fleischer
- VENOM: LET THERE BE CARNAGE, USA 2021, Regie: Andy Serkis

VON CALIGARI ZU HITLER: DAS DEUTSCHE KINO IM ZEITALTER DER MASSEN, D 2014, Regie: Rüdiger Suchsland
WEIRD SCIENCE (L.I.S.A. – DER HELLE WAHNSINN), USA 1985, Regie: John Hughes
WONDER WOMAN, USA 2017, Regie: Patty Jenkins
WONDER WOMAN 1984, USA 2020, Regie: Patty Jenkins
THE WRESTLER, USA 2008, Regie: Darren Aronofsky
X-MEN, USA 2000, Regie: Bryan Singer
X 2 – X-MEN UNITED (X-MEN 2), USA 2003, Regie: Bryan Singer
ZACK SNYDER'S JUSTICE LEAGUE, USA 2021, Regie: Zack Snyder
ZELIG, USA 1983, Regie: Woody Allen

TV- / Streamingserien

AGENT CARTER (MARVEL'S AGENT CARTER), USA 2015–2016, Christopher Markus, Stephen McFeely / ABC
THE AVENGERS: UNITED THEY STAND, USA 1999–2000, Stan Lee, Jack Kirby / Fox Kids
ALL RISE (ALL RISE – DIE RICHTERIN), USA 2019–2022, Greg Spottiswood / CBS
ALL WATCHED OVER BY MACHINES OF LOVING GRACE, GB 2011, Adam Curtis / BBC
ALLY McBEAL, USA 1997–2002, David E. Kelley / Fox
THE AMAZING SPIDER-MAN, USA 1977–1979 / CBS
THE AMERICANS, USA 2013–2018, Joe Weisberg / FX
THE BOYS, USA 2019–2022, Eric Kripke / Amazon Prime Video
BUFFY THE VAMPIRE SLAYER (BUFFY – DIE VAMPIRJÄGERIN), USA 1997–2003, Joss Whedon / The WB, UPN
COPS, USA 1989–2020, Bertram van Munster / CBS
THE FALCON AND THE WINTER SOLDIER, USA 2021, Malcolm Spellman / Disney+
GAME OF THRONES, USA 2011–2019, David Benioff, D.B. Weiss / HBO
THE GOOD FIGHT, USA 2017–, Michelle King, Robert King, Phil Alden Robinson / CBS
THE HANDMAID'S TALE (THE HANDMAID'S TALE – DER REPORT DER MAGD), USA 2017–, Bruce Miller / Hulu
HAWKEYE, USA 2021, Jonathan Igla / Disney+
INVINCIBLE, USA 2020, Robert Kirkman, Ryan Ottley, Cory Walker / Amazon Prime
LOKI, USA 2021, Michael Waldron / Disney+
THE MANDALORIAN, USA 2019–, Jon Favreau / Disney+
MARVEL ACTION HOUR, USA 1994–1996, O.A. / First-run syndication
MARVEL SUPERHEROES, USA 1966, O.A. / First-run syndication
MS. MARVEL, USA 2022, Bisha K. Ali / Disney+
MAXXX, GB 2020, Nick Collett, O-T Fagbenle / Hulu
OVER THERE (OVER THERE: KOMMANDO IRAK), USA 2005, Steven Bochco / FX
PEACEMAKER, USA 2022–, James Gunn / HBO Max
PROFILES FROM THE FRONT LINE, USA 2003, Bertram van Munster, Jerry Bruckheimer / ABC
SATURDAY NIGHT LIVE, USA 1975–, Lorne Michaels / NBC
THE SIMPSONS (DIE SIMPSONS), USA 1989–, Matt Groening / Fox

- SHE-HULK: ATTORNEY AT LAW (SHE-HULK: DIE ANWÄLTIN), USA 2022, Jessica Gao / Disney+
- SPIDER-MAN AND HIS AMAZING FRIENDS, USA 1981–1983, Don Jurwich / NBC
- TRUMP: AN AMERICAN DREAM, GB 2017, David Glover und Barnaby Peel / Channel 4
- TWO AND A HALF MEN (MEIN COOLER ONKEL CHARLIE/TWO AND A HALF MEN), USA 2003–2015, Lee Aronsohn, Chuck Lorre / CBS
- WANDAVISION, USA 2021, Matt Shakman / Disney+
- WHAT IF...?, USA 2021, Bryan Andrews / Disney+
- THE X-FILES (AKTE X: DIE UNHEIMLICHEN FÄLLE DES FBI), USA 1993–2018, Chris Carter / Fox

YouTube

- American Film Institute (2013) MARTIN SCORSESE ON GOODFELLAS & THE GREAT TRAIN ROBBERY, in: *ajlpicture*, 21. April 2013, <https://www.youtube.com/watch?v=mrPJEffTftg>.
- Basham, Megan (2021) IS WOKENESS KILLING THE MARVEL FRANCHISE?, in: *The Daily Wire*, 14. Dezember 2021, https://www.youtube.com/watch?v=NnKSIXP_Uso.
- Critical Past (2014), HOWARD ROBARD HUGHES IS QUESTIONED DURING THE INVESTIGATION OF 40 MILLION IN WAR, in: *Critical Past*, 1. Juli 2014, <https://www.youtube.com/watch?v=Q9sydKlgIs>.
- Super News Live (2016) HOW THEY FILMED THE MOST EXTREME CIVIL WAR ACTION SCENES!, in: *Super News Live*, 17. Mai 2016, https://www.youtube.com/watch?v=uT6PKwC_idI.
- Thorn, Abigail (2018) ELON MUSK | PHILOSOPHY TUBE, in: *Philosophy Tube*, 31. August 2018, <https://www.youtube.com/watch?v=5gnlhmaM-dM>.

Abbildungsnachweis

- Abb. 1: Still aus *THE GREAT TRAIN ROBBERY* (*DER GROSSE EISENBahnRAUB*, 1903). DVD, Great Movies/Soulfood Music Distribution, 2012 (links); Still aus *GOODFELLAS* (*GOODFELLAS – DREI JAHRZEHNTE IN DER MAFIA*, 1990). Blu-ray, Warner Home Video, 2007 (rechts).
- Abb. 2: Stills aus *MAGNUM FORCE* (*DIRTY HARRY II – CALLAHAN*, 1973). Blu-ray, Warner Home Video, 2008 (oben); Stills aus *COBRA* (*DIE CITY-COBRA*, 1986). Blu-ray, Warner Home Video, 2012 (unten).
- Abb. 3: Still aus *IRON MAN ADVERTORIAL I* (2007). Marvel Studios. In: Joe Quesada, 14. Februar 2016, [joequesada.tumblr.com](https://www.tumblr.com/joequesada/139315551573/deadpool-congrats-to-fox-and-everyone-involved), <https://www.tumblr.com/joequesada/139315551573/deadpool-congrats-to-fox-and-everyone-involved>.
- Abb. 4: Still aus *IRON MAN* (2008). Blu-ray, Concorde Home Entertainment, 2008.
- Abb. 5: Storyboard *APOCALYPSE NOW* (1979) zit. n. Phil De Semlyen, *Anatomy Of A Scene: Apocalypse Now*, in: *Empire Online*, 28. Mai 2011, <https://www.empireonline.com/movies/features/apocalypse-now-storyboards/>.
- Abb. 6: Still aus *APOCALYPSE NOW* (1979). Blu-ray, Arthaus/Studiocanal, 2011 (links); Still aus *THE BIRTH OF A NATION* (1915). Blu-ray, Eureka!, 2013 (rechts).
- Abb. 7: Stills aus *IRON MAN* (2008). Blu-ray, Concorde Home Entertainment, 2008.
- Abb. 8: Stills aus *IRON MAN* (2008). Blu-ray, Concorde Home Entertainment, 2008.
- Abb. 9: Still aus *IRON MAN* (2008). Blu-ray, Concorde Home Entertainment, 2008.
- Abb. 10: Sipa Press/Rex Features, zit. n. Valerie Stewart, From the archive, 20 February 1986: Trials and tribulations of a first-time computer buyer, in: *The Guardian*, 20. Februar 2012, [theguardian.com](https://www.theguardian.com/theguardian/2012/feb/20/1986-first-time-computer-buyer), <https://www.theguardian.com/theguardian/2012/feb/20/1986-first-time-computer-buyer> (oben); Still aus *IRON MAN* (2008). Blu-ray, Concorde Home Entertainment, 2008 (unten).
- Abb. 11: Stills aus *IRON MAN* (2008). Blu-ray, Concorde Home Entertainment, 2008.
- Abb. 12: Pressefoto zu *TUCKER: THE MAN AND HIS DREAM* (1988). Lucasfilm/Paramount Pictures (links); Still aus *IRON MAN* (2008). Blu-ray, Concorde Home Entertainment, 2008 (rechts).
- Abb. 13: Stills aus *CITIZEN KANE* (1941). DVD, Arthaus, 1999 (oben); Still aus *IRON MAN* (2008). Blu-ray, Concorde Home Entertainment, 2008 (unten).

- Abb. 14: Lee, Stan/Larry Lieber/Don Heck/Art Simek, Iron Man is born!, in: *Tales of Suspense* #39, März 1963, New York: Marvel Comics, S. 1–13, hier S. 3. Digitalausgabe: 2009.
- Abb. 15: Still aus IRON MAN 2 (2010). Blu-ray, Concorde Home Entertainment, 2010.
- Abb. 16: Stills aus Iron Man (2008). Blu-ray, Concorde Home Entertainment, 2008 (oben); Stills aus Iron Man 2 (2010). Blu-ray, Concorde Home Entertainment, 2010 (unten).
- Abb. 17: Stills aus IRON MAN (2008). Blu-ray, Concorde Home Entertainment, 2008 (oben); Stills aus IRON MAN 2 (2010). Blu-ray, Concorde Home Entertainment, 2010 (unten).
- Abb. 18: Stills aus IRON MAN 2 (2010). Blu-ray, Concorde Home Entertainment, 2010.
- Abb. 19: Still aus IRON MAN 2 (2010). Blu-ray, Concorde Home Entertainment, 2010.
- Abb. 20: Stills aus IRON MAN 2 (2010). Blu-ray, Concorde Home Entertainment, 2010.
- Abb. 21: Still aus THE FOUNTAINHEAD (LA FONTE MERAVIGLIOSA, 1949). DVD, A&R Productions, 2012.
- Abb. 22: Still aus IRON MAN 2 (2010). Blu-ray, Concorde Home Entertainment, 2010.
- Abb. 23: Stills aus IRON MAN 2 (2010). Blu-ray, Concorde Home Entertainment, 2010.
- Abb. 24: Stills aus IRON MAN 2 (2010). Blu-ray, Concorde Home Entertainment, 2010.
- Abb. 25: Stills aus IRON MAN 2 (2010). Blu-ray, Concorde Home Entertainment, 2010.
- Abb. 26: Still aus CAPTAIN AMERICA: CIVIL WAR (THE FIRST AVENGER: CIVIL WAR, 2016). Blu-ray, Walt Disney Studios Home Entertainment, 2016.
- Abb. 27: Stills aus CAPTAIN AMERICA: CIVIL WAR (THE FIRST AVENGER: CIVIL WAR, 2016). Blu-ray, Walt Disney Studios Home Entertainment, 2016.
- Abb. 28: Still aus CAPTAIN AMERICA: CIVIL WAR (THE FIRST AVENGER: CIVIL WAR, 2016). Blu-ray, Walt Disney Studios Home Entertainment, 2016.
- Abb. 29: Still aus AGENT CARTER, Staffel 1, Episode 1, »Now is not the end« (2015). Blu-ray, Marvel & ABC Studios/Walt Disney Studios Home Entertainment, 2016 (links); Screengrab aus HOWARD ROBARD HUGHES IS QUESTIONED DURING THE INVESTIGATION OF 40 MILLION IN WAR, in: Critical Past (YouTube, 2014)., <https://www.youtube.com/watch?v=Q9sydKlgIs>.
- Abb. 30: Still aus AVENGERS: ENDGAME (2019). Blu-ray, Walt Disney Studios Home Entertainment, 2019; Screenshot aus AVENGERS: ENDGAME – DE-FEMINIZED FANEDIT (2019). Archive.org, <https://archive.org/details/avengers-endgame-de-feminized-fanedit-aka-anti-cheese-cut>. Eigene Anfertigung.
- Abb. 31: Stills aus AVENGERS: ENDGAME (2019). Blu-ray, Walt Disney Studios Home Entertainment, 2019.
- Abb. 32: Stills aus SPIDER-MAN: FAR FROM HOME (2019). Blu-ray, Sony Pictures Home Entertainment, 2019.
- Abb. 33: Stills aus SPIDER-MAN: FAR FROM HOME (2019). Blu-ray, Sony Pictures Home Entertainment, 2019.
- Abb. 34: Screenshot HundM.de, Produktseite »T-Shirt mit Motiv«, https://www2.hm.com/de_de/productpage.0762470012.html. Eigene Anfertigung.
- Abb. 35: Stills aus BLACK WIDOW (2021). Blu-ray, Walt Disney Studios Home Entertainment, 2021.
- Abb. 36: Stills aus BLACK WIDOW (2021). Blu-ray, Walt Disney Studios Home Entertainment, 2021.

Abb. 37: Stills aus BLACK WIDOW (2021). Blu-ray, Walt Disney Studios Home Entertainment, 2021.

Abb. 38: Stills aus BLACK WIDOW (2021). Blu-ray, Walt Disney Studios Home Entertainment, 2021.

Abb. 39: Stills aus BLACK WIDOW (2021). Blu-ray, Walt Disney Studios Home Entertainment, 2021.

Abb. 40: Still aus THE HANDMAID'S TALE, Staffel 2, Episode 1, »June« (2018). Blu-ray, 20th Century Fox Home Entertainment, 2018 (oben); Still aus BLACK WIDOW (2021). Blu-ray, Walt Disney Studios Home Entertainment, 2021 (unten).

Abb. 41: Screenshots Disney+ 2020 (oben), 2022 (unten), <https://www.disneyplus.com/brand/marvel>. Eigene Anfertigung.

Danksagung

Dieses Buch beinhaltet eine geringfügig aktualisierte Fassung meiner Dissertationsschrift, die ich im Mai 2022 unter dem Titel »Die post-patriarchale Utopie des Marvel Cinematic Universe« an der Fakultät für Philologie der Ruhr-Universität Bochum eingereicht und im November desselben Jahres erfolgreich verteidigt habe. Mein aufrichtiger Dank gilt meiner Erstgutachterin Astrid Deuber-Mankowsky für die Betreuung der Arbeit, viele anregende Gespräche, ihr präzises, oft herausforderndes, aber stets produktives Feedback, die Atmosphäre gegenseitiger Wertschätzung, ihr ständiges Insistieren, mich nicht auf zu einfache Antworten einzulassen, und alles, was ich in der Zeit unserer Zusammenarbeit von ihr lernen durfte. Meiner Zweibetreuerin Henriette Gunkel danke ich aufrichtig für ihre Offenheit, das Vertrauen und die Bereitschaft, sich so kurz nach ihrer Ankunft in Bochum die Verantwortung der Betreuung meiner Doktorarbeit aufzubürden. Ihre regelmäßige Kontextualisierung meiner mir selbst sehr spezifisch erscheinenden Arbeit als Teil eines *bigger picture* hat mir zu wichtigen Einsichten verholfen. Nicht weniger danke ich ihr für ihre großzügige Unterstützung während der Abschlussphase. Anette Pankratz und Friedrich Balke danke ich für ihre Teilnahme an der Prüfungskommission, Anna Tuschling für die Übernahme des Vorsitzes und Hilde Hoffman für die Übernahme des Protokolls, viel mehr noch aber für ihre permanente, unmöglich quantifizierbare Unterstützung seit meiner Zeit als ihre studentische Hilfskraft. Ich danke meinen Kolleg:innen am Bochumer Institut für Medienwissenschaft, gegenwärtigen wie ehemaligen, für den regen Austausch und die Unterstützung in vielseitigster Form. Ich danke dem Vorstand des IfM für das Privileg und die gewährte Freiheit, meinen Forschungsinteressen im Rahmen einer hierfür eingerichteten Qualifikationsstelle nahezu uneingeschränkt nachgehen zu können. Auch gilt mein Dank Christiane König für ihr offenes Ohr, ihre klugen Ratschläge und die Schaffung eines publikationsfreundlichen Arbeitsumfelds. Ich danke Christian Heinke und Tim Krauss für ihre oft sehr kurzfristige technische Unterstützung, häufig außerhalb ihrer Arbeitszeiten. Insbesondere danke ich Susanne von der Heyden für die jahrelange, wundervolle Zusammenarbeit und die sowohl moralische als auch pragmatische Unterstützung in Krisen jeglicher Couleur. Du bist die beste Kollegin, die man sich wünschen kann.

Besonderer Dank gilt Hasko Baumann, der mit seinem Dokumentarfilm *REAL MEN* und einem gemeinsamen Workshop in Bochum im Rahmen des von der Stiftung für Kulturwissenschaften geförderten Programms »Young Gender Scholars meet...« einen für diese Arbeit entscheidenden Denkprozess in Gang gesetzt hat, nämlich den Fokus auf die filmische Ästhetisierung dessen, was wir als »Männlichkeit« erkennen, zu setzen. In diesem Zusammenhang danke ich Katja Sabisch, Maximiliane Brand und Susanne Axt-Solokowsky, die mir mit ihrer freundlichen Einladung zur Teilnahme an »Young Gender Scholars meet...« den kurzen, intensiven und für die Ausgangsüberlegungen dieser Arbeit unverzichtbaren Austausch mit Hasko Baumann überhaupt erst ermöglicht haben. Auch möchte ich an dieser Stelle Kai Hülsmann für seine aufschlussreiche Bemerkung danken (»Wir drehen das wie in *DIE VÖGEL*«), die mich ermutigt hat, meine Überlegungen zur filmästhetischen Zitatpraxis ernst zu nehmen. Ebenso danke ich Felix Brinker, der mir freundlicherweise das Manuskript seines zu diesem Zeitpunkt noch in Vorbereitung befindlichen Buchs zur Verfügung gestellt hat, für die immer produktiven Diskussionen sowie die Zeit und die Bereitschaft, mir noch auf den letzten Metern mit ausführlichem Feedback sehr zu helfen.

Ich danke den Teilnehmer:innen des von Astrid Deuber-Mankowsky und Eva Warth (seit 2019 Henriette Gunkel) veranstalteten Doktorand:innenkolloquiums Medien und Gender für die regelmäßige Bereitschaft, sich mit meinen oft noch sehr unausgereiften Gedanken auseinanderzusetzen und diese mitunter zurück auf die Schienen zu bringen. Dieses Kolloquium hat zwei Arbeiten hervorgebracht, die mein Denken geprägt haben und für meine eigenen Überlegungen unverzichtbar geworden sind, deren Autorinnen ich zu Dank verpflichtet bin: Andrea Seier (*Remediatisierung*, 2006) und Véronique Sina (*Comic. Film. Gender*, 2016). Auch darüber hinaus werde ich Véronique Sina niemals genug danken können für ihre vielfältige Unterstützung, ihre zahllosen ideellen und oft auch sehr pragmatischen Hilfestellungen über die Jahre, sowie ganz allgemein ihre Vorbildhaftigkeit. Ebenso danke ich Felix Raczkowski für gemeinsame Arbeitstreffen in den örtlichen Lichtspielhäusern und die stets konstruktiven Fachgespräche drumherum.

Mein Dank gilt den Teilnehmer:innen meiner Lehrveranstaltungen am Institut für Medienwissenschaft an der Ruhr-Uni Bochum, vor allem »Action Cinema & Masculinity« (WiSe19/20), »Men's Cinema – Kino der Männlichkeit(en)« (WiSe20/21) und »Männer in Spandexhosen« (SoSe21). Ihr ansteckender Enthusiasmus und Ihre anhaltende Begeisterung für die Seminarthemen waren für mich ein wichtiger Motivator, diese Arbeit fertigzustellen. In den stets anregenden Diskussionen mit Ihnen habe ich viele der in diesem Buch ausformulierten Thesen und Argumente erstmalig erprobt und nicht alle meiner Vorschläge haben Ihre kritischen Nachfragen unbeschadet überstanden. Ich danke Ihnen dafür, dass Sie mich aus ihrer individuell situieren Perspektive auf mein Thema haben schauen lassen und ich von Ihnen lernen durfte.

In diesem Zusammenhang danke ich besonders den Studierenden, die mich in den gemeinsamen Filmsichtungen im Paracinema Social Club durch Pandemie und Schreibklausur begleitet haben, für die moralische Unterstützung in Zeiten mit eingeschränktem Sozialleben. Besonders danke ich Hannah Goga, Marius Makulla, Clara Mozes, Janine Ulbrich und Matthias Knipprath, der, während ich diese Arbeit zur Welt gebracht habe, Vater eine Tochter geworden ist. Es sind Väter wie Matthias, die mich daran glauben lassen, dass eine post-patriarchale Utopie keine Utopie bleiben muss.

Mein Dank gilt Hans-Joachim Backe, Cassie Blake (AMPAS), Melissa de Raaf, Jasmin Degeling, Dennis Dellemann, Robert Dörre, Natascha Frankenberg, Philipp Hanke, Felix Hasebrink, Stephanie Heimgartner, José Herranz Rodriguez, Eva Hohenberger, Sarah Horn, Hiltrud Lehmkuhler, Sonja Kirschall, Angela Koch, Petra Köhne, Dagny Körber, Tilman Neinhaus, Terence McSweeney, Viktoria Niebel, Elke Rentemeister, Caro Rolf, Robin Schrade, Nina Sendt, Angela Schröder, Noah Simon, Jürgen Straub, Hanna Surma, Eva Warth, Elizabeth Youle (AMPAS), Leonie Zilch, sowie dem Fachschaftsrat Medienwissenschaft der RUB. Besonders danke ich Emma Jane Stone für ihren Vorschlag, noch einmal zu studieren, und ihre Unterstützung in der Anfangszeit.

Ich danke Jan Meininghaus für die Gestaltung des Covermotivs, das die Idee dieser Arbeit in einem Bild perfekt auf den Punkt bringt, und den Menschen, die mich daran erinnern, dass es eine Welt jenseits des Campus gibt: Doris Banović, Trevor Cole, Michael Gluege, Torsten Habicht, Max Neumann, Wolfgang Parker, Jonathan Salemi, Chris Schleyer, Ani Shnayien, Scott Toomey, sowie der Redaktion von *Deadline – Das Filmmagazin* (Andreas Peter, Yazid Benfeghoul, Germaine Paulus).

Nicht zuletzt möchte ich den Menschen danken, die dieses Buch ermöglicht haben, indem sie die Grundbedingung dafür mitgeschaffen haben: meine bis heute nicht endende Liebe zum Film. Andrea Homersen, Ramona Schluricke, allen voran meinen Eltern Jutta Schick und Alfred Vignold, die mit Kinobesuchen, Wochenendpaketen aus der Videothek und kopierten VHS-Kassetten entscheidend zu meiner frühkindlichen bis adoleszenten Filmsozialisation beigetragen haben: Dieses Buch ist für euch.

Von ganzem Herzen und für alles danke ich meinen Wahlverwandten Len Klapdor und Simon Rahm, der alles in seiner Macht Stehende dafür tut, meinen *sense of wonder* zu erhalten.

Danke, Mary Shnayien!

But there never seems to be enough time to do the things you want to do once you find them.

Peter Vignold ist wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Medienwissenschaft der Ruhr-Universität Bochum. Seine Forschungsinteressen bewegen sich an der Schnittstelle von filmischer Ästhetik und der Performativität von Männlichkeit in populären Filmgenres.

[transcript]

WISSEN. GEMEINSAM. PUBLIZIEREN.

transcript pflegt ein mehrsprachiges transdisziplinäres Programm mit Schwerpunkt in den Kultur- und Sozialwissenschaften. Aktuelle Beiträge zu Forschungsdebatten werden durch einen Fokus auf Gegenwartsdiagnosen und Zukunftsthemen sowie durch innovative Bildungsmedien ergänzt. Wir ermöglichen eine Veröffentlichung in diesem Programm in modernen digitalen und offenen Publikationsformaten, die passgenau auf die individuellen Bedürfnisse unserer Publikationspartner*innen zugeschnitten werden können.

UNSERE LEISTUNGEN IN KÜRZE

- partnerschaftliche Publikationsmodelle
- Open Access-Publishing
- innovative digitale Formate: HTML, Living Handbooks etc.
- nachhaltiges digitales Publizieren durch XML
- digitale Bildungsmedien
- vielfältige Verknüpfung von Publikationen mit Social Media

Besuchen Sie uns im Internet: www.transcript-verlag.de

Unsere aktuelle Vorschau finden Sie unter: www.transcript-verlag.de/vorschau-download

