

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«-Graffiti) 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 weitgefassete 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 Kriegsfilm 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 Lektüreempfehlung 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 schiereren 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 distribuiert 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. [...] he 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.

Lezmis 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 enthaltenen 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 Verselbständigung 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 kosmischem 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 Gedankenpiel 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](https://www.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 artikulierte 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.

