

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 Schulklassen 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 »alternativen 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 DERNIÈRE À 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 Doppel Folgen, 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 verselbstständigt 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 Screenscaps 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 Musikszenen 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, *Anglomaniya: 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 gefasster, (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* hineinhalte, 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« untertitelten Essay für *The New Yorker* äußerte sich Schauspielerin 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 Ixtenco, 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 eingblendeten 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

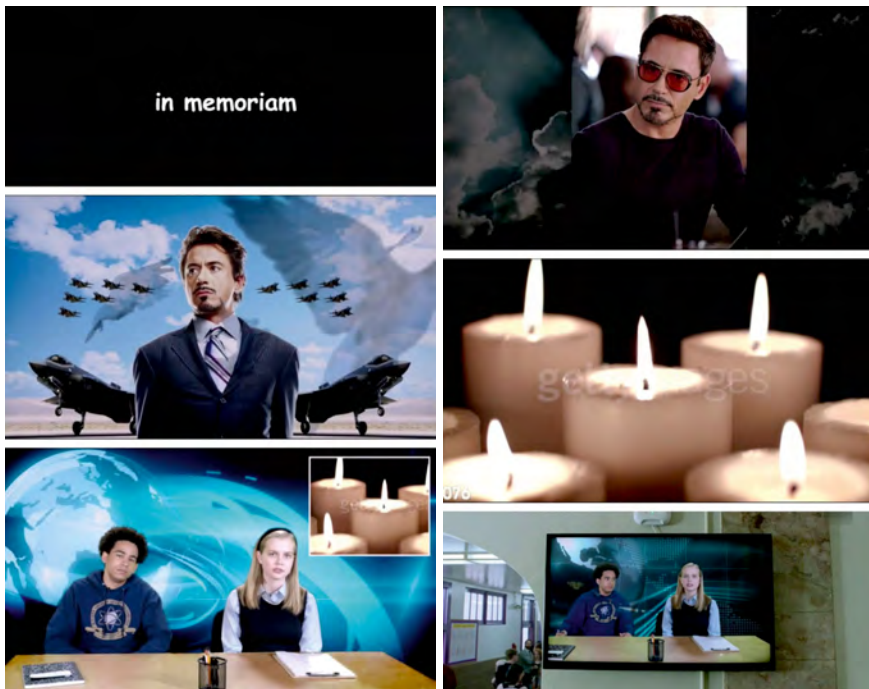
46 Der 1994 von Vincent Connare für das Microsoft Windows Betriebssystem entworfene Zeichensatz wurde 2002 zum Ziel eines weltweiten »Ban Comic Sans« movement«, im Zuge dessen zahlreiche Designer:innen sich spöttisch über die empfundene Designsünde äußerten; vgl. Emma Bryce, Why do people hate Comic Sans so much?, in: *LiveScience*, 20. Januar 2019, [livescience.com](https://www.livescience.com/58111-why-do-people-hate-comic-sans.html).

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](https://www.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 *HEMCOMING* und *FAR FROM HOME* ist die US-amerikanische Punkband The Ramones sehr prominent vertreten. Die Ramones, selbst Stars in der Musikkomödie *ROCK'N'ROLL HIGHSCHOOL*, (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 unbeschwerten, 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 Shermers 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.

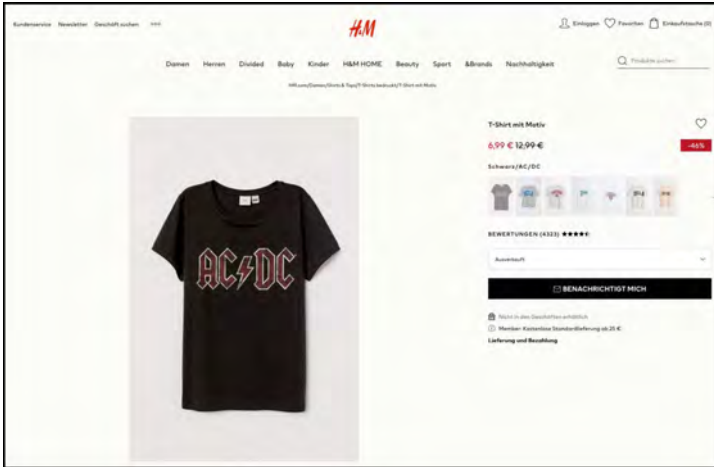
58 Ebd., S. 4.

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 Ressentiments 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.

