

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

4 Ebd.

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

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

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

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

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

Rogers Shrugged

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

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

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

10 Loick, Grundgefühl der Ordnung, S. 267.

11 Ebd.

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

13 Ebd.

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

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

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

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

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

16 Marcotte, Captain America..

17 Ebd.

18 Ebd. Meine Hervorhebung.

19 Ebd.

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

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

In dem im Jahr 2007 im Umfeld des *Civil War*-Events veröffentlichten Heft *Amazing Spider-Man #537* hält Rogers eine Motivationsrede:

Doesn't matter what the press says. Doesn't matter what the politicians or the mobs say. Doesn't matter if the whole country decides that something wrong is something right. This nation was founded on one principle above all else: the requirement that we stand up for what we believe, no matter the odds or the consequences. When the mob and the press and the whole world tell you to move, your job is to plant yourself like a tree beside the river of truth, and tell the whole world — »No, you move.«²¹

Die Rede, mit der Rogers seine Anhänger:innen gegen den Superhuman Registration Act (dem Pendant zum Patriot Act bzw. dem Sokovia-Abkommen des Films) einstimmt, resoniert in der sogenannten Zeit des »Postfaktischen«, in der *Fake News* und Verschwörungserzählungen zu schwerwiegenden gesellschaftspolitischen Problemherden geworden sind, insbesondere hinsichtlich der von ihr vertretenden Medienkritik grundsätzlich anders als wenige Jahre nach den Anschlägen des 11. September 2001 und der mithilfe gefälschter Beweise legitimierten Invasion des Irak. Rogers zitiert hier (mit Variationen) die Worte Mark Twains, der damit für die Vorzüge von Republiken gegenüber Monarchien plädiert. Ihrem Kontext entrissen werden Begriffe wie »wrong«, »right«, »believe« und »truth« zu von der Leser:in zu befüllende Leerstellen, die – ebenso wie *Freiheit* und *Sicherheit* – nicht erst in einem postfaktisch strukturierten Diskurs mit widersprüchlichen Bedeutungen besetzt werden können – abhängig davon, was genau z.B. unter dieser *Wahrheit* verstanden wird, für die es sich bedingungslos einzusetzen gilt.

Im Film spricht Rogers diese Worte nicht selbst, sondern hört sie während der Trauerfeier für seine kurz zuvor im Film verstorbene Love Interest Peggy Carter (Hayley Atwell). Deren Nichte Sharon (Emily VanCamp) verliert sie im Rahmen ihrer Rede zu Ehren der verstorbenen Tante, der sie diese Worte zuschreibt. Vor dem Hintergrund, dass Peggy Carter in *THE FIRST AVENGER*, mehr noch jedoch in ihrem TV-Spin-off *AGENT CARTER*, als rigorose Verfechterin sozialer Gerechtigkeit konstruiert ist, »Anti-racist, anti-sexist« wie »Steve the liberal« selbst, erhalten diese Worte gewissermaßen eine politische Erdung. Es sind Worte, die den »New Deal Democrat standing up consistently for liberal values« adressieren, in diesem Kontext jedoch dessen Transformation in einen »Ayn Rand acolyte« besieghen.

Was Marcotte als Inkonsistenz auffasst, ist vor dem Hintergrund der vorausgegangenen Beschäftigung mit *IRON MAN 2* ebenso gut als ironische Spiegelung zu verstehen, in der Stark und Rogers die ihnen zugeschriebenen ideologischen Positionen miteinander tauschen und durch den jeweils anderen mit sich selbst und ihren Überzeugungen konfrontiert werden. Denn war Tony Stark in *IRON MAN 2* noch als ein nicht allzu

21 J. Michael Straczynski, Ron Garney, »The War at Home: Part 6 of 7«, in: *Amazing Spider-Man #537*, New York: Marvel 2007.

weit entferntes Echo von Howard Roark in *THE FOUNTAINHEAD* und vor diesem Hintergrund auch als Vorläufer einer »Trumpist Ideology« zu verstehen, erkennt Nick Schager ihn in *CIVIL WAR* als repräsentativ für eine »self-critical, dove-ish, nanny-state advocating Left«²² – eine aggressive Umschreibung für die Werte, für die sonst Captain America alias »Steve the liberal« traditionell einsteht.

Diese Sorte politischer Überfrachtung sei, so Brinker, charakteristisch für einen von kommerziellen Imperativen angetriebenen, an kultureller Sichtbarkeit des Genres interessiertem »cinematic populism«, »[w]hich does so by relying on a set of carefully calibrated themes, figures, and stylistic devices that encourage allegorical interpretations and attribute political significance to entries of the genre«.²³ Ganz im Sinne dieses Grundanliegens, politisch ambivalent zu bleiben und sich nicht auf eine eindeutige Tendenz festlegen zu lassen, privilegiert *CIVIL WAR* mit seinem offen gelassenen Ende narrativ keine der beiden Positionen eindeutig.²⁴ Die von den Drehbuchautoren des Film in Interviews stets betonte Unauflösbarkeit dieses Konflikts, in dem sich beide Seiten aus guten Gründen im Recht sehen, ist eins der herausragendsten Beispiele für die von Brinker konstatierten Anlässe für kulturelles Engagement: noch im März 2022, sechs Jahre nach Kinostart des Films, »[t]he debate still rages over which side was right in *Civil War*: Team Cap or Team Iron Man«.²⁵ Zugegebenermaßen sind die vom Film eröffneten Fragen über Freiheit und Sicherheit auch außerhalb des filmischen Diskurses drängend genug, um eine derart ausgiebige Beschäftigung zu rechtfertigen. Andererseits ließe sich einwenden, dass die *Infinity Saga* in diesem Konflikt sehr wohl Stellung bezieht, wenn auch erst verspätet in *INFINITY WAR*, wenn die ehemaligen Befürworter des Sokovia-Abkommens diesem inzwischen kritisch gegenüberstehen und sich dort ab dem Angriff auf New York im ersten Akt kollektiv darüber hinweggesetzt wird.

Ästhetisch privilegiert *CIVIL WAR* jedoch, wie schon *IRON MAN 2* wenige Jahre zuvor, die Position, die mit libertärer Ideologie assoziiert ist, die hier nicht mehr von Stark, sondern von Rogers repräsentiert wird. Der entscheidende Moment, in dem *CIVIL WAR* diesbezüglich seine vermeintliche Neutralität aufgibt, ereignet sich am Ende des Films, wenn Tony Stark, Steve Rogers und der wegen eines Attentats auf die Vereinten Nationen international gesuchte Bucky Barnes alias Winter Soldier in einer verlassenen Hydra-Basis in Sibirien aufeinandertreffen. Statt des vom Film in Aussicht gestellten Kampfs gegen eine kleine Armee mithilfe von Rogers' Blutserum gezüchteter Supersoldaten erwartet sie dort der ehemalige Soldat Helmut Zemo (Daniel Brühl), der während des Einsatzes der Avengers in Sokovia seine Familie verloren hat. Er steckt hinter dem Attentat auf die UN, das er Barnes angehängt hat, um den Flüchtigen aus seinem Versteck in Ungarn zu locken. Sein eigentliches Interesse gilt jedoch einer alten Videoaufzeichnung, auf der die Ermordung der Starks durch Barnes dokumentiert ist. Als Zemo Stark mit dieser Aufnahme konfrontiert, wird der Konflikt über das Sokovia-Abkommen von

22 Nick Schager zit. nach Brinker, *Superhero Blockbusters*, S. 167.

23 Brinker, *Superhero Blockbusters*, S. 156.

24 Ebd., 168–169.

25 Alisha Grauso, *Black Widow Was The Only Civil War Avenger Who Was Right (Not Cap Or Iron Man)*, in: *Screenrant*, 2. März 2022, screenrant.com.

einem Moment auf den anderen bedeutungslos. Bemerkenswert in diesem Zusammenhang sind die letzten Worte von Stark, der zuvor über die Beziehung zu seinem Vater und die Möglichkeit einer Aussöhnung mit diesem definiert wurde, bevor er Barnes physisch angreift: »You killed my Mom«. Hinsichtlich der von Kara M. Kvaran festgestellten Irrelevanz von Müttern in den Filmen des MCU,²⁶ gibt diese Bemerkung einen erstaunlichen freudianischen Impuls, der auf die Zentralität des unterliegenden »Ödipalen Dramas« verweist, dem ich mich im Anschluss widmen werden.

In ihrer deutlich erkennbaren Intention, den Ausgang der physischen Konfrontation zwischen Stark auf der einen und Barnes und Rogers auf der anderen Seite möglichst lange offen zu lassen, inszeniert die sich anschließende Kampfszene die Kontrahenten als weitestgehend ebenbürtig. Während Rogers versucht, Barnes die Flucht vor Stark zu ermöglichen, hat jeder der am Kampf Beteiligten für einen Moment die Oberhand, bevor er kurz darauf wieder unterliegt. In seinem produktionsästhetischen Ansatz zur Analyse von Action- und Martial Arts-Szenen schlägt Daniel Kulle vor, derlei Szenen als »Tanz« zu verstehen, »im Sinne einer strukturierten, nach ästhetischen Regeln funktionierenden, choreografierten Bewegung«.²⁷ Im Film spielen jedoch »[n]icht allein Körper und Objekte [...] zusammen, sondern sie interagieren zugleich auch mit Kamera, CGI, Ton und Schnitt«.²⁸ In diesem Sinne stehen vorfilmischer Raum und mediales Dispositiv in einem Verhältnis, das sich von Szene zu Szene, von Film zu Film neu konstituiert. Der Kampf zwischen Stark, Barnes und Rogers in CIVIL WAR besteht fast ausschließlich aus »hybriden Bildern, die aus der Verschmelzung fotografischer Abbild- und digitaler Simulationsprozesse entstanden sind«,²⁹ ihre Viszeralität bezieht sie jedoch fast ausschließlich aus ihrem Sounddesign und dem Einsatz der durch ihre Steigerungsdynamik die Dramatik der Szene unterstreichenden Musik. Die Ausgeglichenheit, mit der die Kontrahenten »austeilen und einstecken« erinnert an die in starbesetzten Produktionen mitunter installierten »punch counting systems«.³⁰ So berichtete das *Wall Street Journal* von vertraglichen Vereinbarungen in der FAST & FURIOUS-Franchise, mit denen sichergestellt werden solle, dass »none of the good guys [...] ever lose[s] a fight«.³¹ »In Hollywood«, so *WSJ*, »where sheltering the tender egos of action stars is increasingly a cost of doing business, no leading man is willing to look less macho than any other«.³² Kämpfe seien »choreographed to ensure that none of the leads comes out looking like a loser, said Michael Fottrell, a producer on five of the movies« – Eitelkeit spiele dabei selb-

26 Vgl. Kara M. Kvaran, Super Daddy Issues: Parental Figures, Masculinity, and Superhero Films, in: *The Journal of Popular Culture*, Vol. 50, No. 2, 2017, S. 218–238, hier: S. 219.

27 Daniel Kulle, Zur Ästhetik der filmischen Bewegung. Action als Tanz, in: *Montage AV* 24/2/2015, S. 97–112, hier S. 97.

28 Ebd., S. 102.

29 Ebd., S. 103.

30 Ben Arnold, Vin Diesel devised »punch counting system« to ensure he never lost a fight in »Fast & Furious«, in: *Yahoo! Movies*, 2. August 2019, uk.movies.yahoo.com.

31 Ebd.

32 Eric Schwartzel, »Fast & Furious« Stars' Complicated Demand – I Never Want to Lose a Fight, in: *The Wall Street Journal*, 1. August 2019, www.wsj.com.

stverständlich eine Rolle.³³ In *CIVIL WAR* scheinen weniger die Egos von Robert Downey Jr., Chris Evans und Sebastian Stan auf dem Spiel zu stehen als die Integrität der von ihnen dargestellten Charaktere, die hier in direkter Abhängigkeit zu den von ihnen repräsentierten politischen Lagern steht. Obwohl der Film *narrativ* keins der beiden Lager bevorzugt, privilegiert er jedoch über die ersten zwei Drittel der Auseinandersetzung hinweg Starks Perspektive durch die bekannten Inserts – die Nahaufnahmen seines Gesichts hinter der Maske sowie sein *Point-of-view* mit den augmentierten Anzeigen seiner Armaturen im HUD. Leuchten die Anzeigen des HUD erst im gewöhnlichen Blau, signalisiert das zunehmende rote Flackern bis zum vollständigen Farbwechsel die allmähliche Zerstörung der Rüstung. Als Rogers den Helm der Rüstung zerstört, gibt der Film Starks *Point-of-view* auf und privilegiert von da an den Blick *auf* Stark. Kippunkt ist die Wiederaufführung eines der ikonischsten Panels des *Civil War*-Comics: Rogers blockt mit seinem Schild den von Stark abgefeuerten Energiestrahle, *die unwiderstehliche Kraft trifft auf das unbewegliche Objekt* (Abb. 26).

Abb. 26: Ästhetisierungen der Konflikte politischer Ideologien



Quelle: Still aus *CAPTAIN AMERICA: CIVIL WAR* (*THE FIRST AVENGER: CIVIL WAR*, 2016). Blu-ray, Walt Disney Studios Home Entertainment, 2016.

Löst man den Film von dem zugrundeliegenden Comic und bezieht ihn auf die vorangegangenen Filme der *Infinity Saga*, wird die Parallele zu *IRON MAN 2* mehr als deutlich. Dort wie hier lassen sich die Schlüsselbilder als Ästhetisierungen der Konflikte politischer Ideologien verstehen, die sich nicht unähnlich sind: ging es dort um die Aushandlung der Hierarchie zwischen unternehmerischem Individuum (libertär) und regulierender Regierung (liberal), geht es hier um die Konfrontation der liberalen und libertären Verständnisse von Freiheit und Sicherheit. Anders als in *IRON MAN 2* wird das Bild jedoch nicht aufgelöst, stattdessen wechselt der Film den Handlungsort, um der Parallelhandlung außerhalb der Basis zu folgen. Erst das letzte Eingreifen des bereits schwer

33 Ebd. WSJ berichtet in diesem Zusammenhang, dass Diesel seine Schwester Samantha in sein Team befördert hat, die während der Dreharbeiten zu Kampfszenen Schläge zählt und teilweise in die Abläufe eingreift. Der Markenschutz des Schauspielers scheint hier also eine erhöhte Priorität eingeräumt zu bekommen.

verwundeten Barnes kann den Kampf zugunsten von Rogers entscheiden. Als der besiegte Stark ihm hinterherruft, dass er den von seinem Vater gefertigten Schild nicht verdient habe, lässt Rogers diesen fallen und gibt damit auch die Identität des nationalistischen Superhelden auf. Die Szene endet auf der Totalen des besiegten Tony Stark, die Kamera entfernt sich von ihm und nimmt damit die Perspektive des Siegers ein. Auch wenn Rogers am Ende des Films in einer Nachricht an Stark Fehler eingesteht und sich bei ihm entschuldigt, ist es Stark, den die Szene in Sibirien buchstäblich am Boden zurücklässt, während Rogers sie aufrecht, ungebrochen, mit seinem verletzten Freund im Arm, verlässt.

In der letzten Einstellung des Films tritt Rogers aus dem Schatten ins Licht, um seine als Kriegsverbrecher in einem Hochsicherheitsgefängnis inhaftierten Alliierten zu befreien, während die Musik in Antizipation der Abspannsequenz anschwillt. War es in *IRON MAN 2* zu guter Letzt der Staat, der sich den Interessen des unternehmerischen Individuums zu beugen hat, kommt die Sicherheit der Allgemeinheit in *CIVIL WAR* nicht an der individuellen Freiheit vorbei. Während Stark zwar seinen Fehler bezüglich des Sokovia-Abkommens erkennt – in seiner letzten Szene schiebt er einen Anruf der Vereinten Nationen in die Warteschleife – steht Rogers, nicht umsonst der Titelheld des Films, am Ende auch als Zivillist immer noch dafür, *das Richtige zu tun*, und wird von der heroisierenden Ästhetik dahingehend affirmiert. Die Eigenschaft, *stets »das Richtige« zu tun*, kann als unhintergehbare Kernkonstituente des fluiden Signifikanten Captain America verstanden werden,³⁴ doch welche konkreten politischen Inhalte damit verbunden sind, ist wandlungsfähig. Zelebriert die Ästhetik von *THE FIRST AVENGER* den liberalen New Deal Demokraten Steve Rogers, dann ist es in *CIVIL WAR* *Steve the libertarian*, der die ideologische Position mit dem vom radikalen Individualisten zum selbstkritischen, »liberal« gewandelten Tony Stark getauscht hat.

Citizen Stark Revisited

Nachdem Steve Rogers in einer Actionszene im Stil der *JAMES BOND*-Prä-Sequenzen als Anführer der inzwischen als gut eingespieltes Team gezeigten (bzw. von einer äußerst dynamischen Inszenierung als ein solches konstruierten), nächsten Generation Avengers in den Film eingeführt wird,³⁵ ist Tony Starks Exposition im direkten Anschluss deutlich persönlicher. Wie die Ermordung der Starks im Prolog des Films erscheint auch

34 Tony Bennett und Janet Woollacott prägen den Begriff »mobile signifier« zur Beschreibung der Adaptionsfähigkeit des James Bond-Franchises angesichts sich kontinuierlich wandelnder Normen, Werte, Ideologien und Praktiken. Da Captain America stets in unterschiedlichen Medien koexistiert, in denen die Figur zeitgleich unterschiedliche politische Ansichten repräsentieren kann, scheint mir in Anlehnung daran der Begriff des fluiden Signifikanten besser geeignet; vgl. Tony Bennett, Janet Woollacott, *Bond and Beyond: The Political Career of a Popular Hero*, London: Routledge 1987.

35 Die Szene zu Beginn, die die beiden Regisseure des Films im Audiokommentar der Blu-ray selbst auf die *JAMES BOND* 007-Franchise beziehen, zeigt den Einsatz der Avengers in Lagos, der zahlreiche zivile Opfer fordert und zum Anlass für die Unterzeichnung des Sokovia-Abkommens genommen wird.

diese als Rückblende, stellt sich dann jedoch als eine elaborierte Computersimulation heraus, die, wie zuvor der Apogee-Film, vor einem gedoppelten Publikum zur Aufführung gebracht wird. Zu sehen ist eine Abschiedsszene zwischen dem jungen bzw. digital verjüngten Tony Stark und seinen Eltern Howard und Maria im Dezember 1991, kurz vor deren Tod. Die zu beobachtende Abschiedsszene ist nicht das Resultat einer medialen Speicherung, sie wird von Tony Stark im Rahmen einer öffentlichen Demonstration der neusten Stark Industries-Medientechnologie am Massachusetts Institute of Technology ›live‹ aufgeführt. »Binary Augmented Retro-Framing«, abgekürzt ›BARF‹,³⁶ wird von Stark als ein mediales Verfahren beschrieben, um individuelle Erinnerungen in eine audiovisuelle, dreidimensionale, interaktive und begehbbare Raumprojektion zu überführen, die als eine technisch ausgereifte Synthese aus Holografie und Augmented Reality präsentiert wird. Stark nutzt diese Technologie für ein öffentlich aufgeführtes, von ihm selbst so bezeichnetes ›611 Millionen Dollar teures Therapieexperiment‹, in dem er seine vor einem Vierteljahrhundert durch den gewaltsamen Tod der Eltern zerbrochene Familie medial reproduziert, um sich seiner Trauer zu stellen.

Die Szene beginnt mit einer 135-sekündigen Einstellung, die das Wohnzimmer der Familie Stark zeigt. Tony Starks Mutter Maria (Hope Davis) sitzt am Flügel, singt und spielt den nostalgisch gefärbten Song »Try to remember«, ursprünglich aus dem Musical-Bühnenstück *The Fantasticks* (1960), der 1965 in drei verschiedenen Interpretationen in den Billboard-Charts notiert wurde, bevor der Bürgerrechtsaktivist, Sänger und Schauspieler Harry Belafonte ihn international bekannt machte. Während sich die Kamera langsam zurückbewegt, tritt von hinten Howard Stark (John Slattery) ins Bild und zieht mit den Worten »Who is this homeless person?« die Decke von der Couch, darunter der 21-jährige Tony Stark, der über die Weihnachtstage von seinem Auslandsstudium zurückgekehrt ist. Anstatt die Weihnachtstage mit dem angereisten Sohn zu verbringen, befinden sich die Eltern im Aufbruch zu einer Reise auf die Bahamas. Der Dialog zwischen Vater und Sohn ist durchzogen von emotionaler Kälte und Sarkasmus, Marias Einwände (»He does miss you when you're not here«) konstruieren sie als Regulativ einer dysfunktionalen Familie, in der die Mutter längst nicht mehr effektiv vermitteln kann. Als Maria vom Flügel aufsteht, dazu extradiegetische Musik einsetzt, und sie ihren Sohn darauf hinweist, dass auch er seine Eltern bald vermissen werde, »because this is the last time we're all going to be together«, wird der bis dahin scheinbar eindeutige Status der Szene verunsichert. Marias impliziertes Vorwissen über den herannahenden Tod sät Zweifel daran, ob es sich hierbei um die zuverlässige Darstellung in der Vergangenheit liegender Ereignisse handeln kann. Die extradiegetische Musik verstärkt die Irritation, indem sie ihr *entgegenwirkt*: unterstreicht sie vordergründig die Tragik des Abschieds, dient sie gleichzeitig einer Authentifizierung des Gezeigten als *immer noch im Modus einer konventionellen Filmszene operierend*, behauptet wider besseres Wissen weiterhin den Status als Rückblende, als Abbildung einer vergangenen Aktualität (Abb. 27).

36 Das juvenile Wortspiel (*barf* bedeutet umgangssprachlich so viel wie »Kotze«) wird in *SPIDER-MAN: FAR FROM HOME* vom Antagonisten des Films, dem für die Entwicklung der Technologie verantwortlichen ehemaligen Stark Industries-Angestellten Quentin Beck (Jake Gyllenhaal), als Herabwürdigung seiner Arbeit kritisiert, ebenso wie Starks Nutzung seiner Arbeit als Therapeutikum. Die empfundene Missachtung motiviert seine kriminelle Karriere.

Abb. 27: Hypermediale Simulation einer amerikanischen Familie



Quelle: Stills aus CAPTAIN AMERICA: CIVIL WAR (THE FIRST AVENGER: CIVIL WAR, 2016). Blu-ray, Walt Disney Studios Home Entertainment, 2016.

Das Reenactment der Familienszene im Hause Stark korrespondiert mit dem zu Beginn von IRON MAN im Caesars Palace in Las Vegas aufgeführten Imagefilm über Tony und Howard Stark. Beide produzieren eine gedoppelte Rezeptionssituation, in der die Blicke eines diegetischen Publikums mit denen der Filmzuschauer:innen synchronisiert wird. In beiden Szenen kann der Patriarch Howard Stark nur noch mithilfe von Medien in das Sichtbare der Gegenwart geholt werden. Während der Apogee-Film mit seiner zur Schau gestellten Verschachtelung verschiedener Medien Distanz zwischen Howard Stark und der Rezipient:in schafft, ihn auf diesem Wege überhöht und *unerreichbar* macht, operiert die »BARF«-Szene in einem Modus der Unmittelbarkeit, in dem die Medialität des Gezeigten erst in der Störung erkennbar wird, nämlich dann, wenn die Szene endet, Stark seinen verjüngten Avatar »anhält« und sich dieser, gemeinsam mit dem Interieur, Pixel für Pixel auflöst. Erst durch die Abschaltung, die auf der Bühne eine leere Projektionsfläche hinterlässt (Abb. 28), wird das hypermediale Potential der soeben demonstrierten Technologie erkennbar: die Erzeugung dreidimensionaler Bewegtbilder

im Raum, die – so suggeriert es der Film – von der Materialität einer Theateraufführung nicht zu unterscheiden sind.³⁷

Abb. 28: *Hypermedialität und Immersion*



Quelle: Still aus CAPTAIN AMERICA: CIVIL WAR (THE FIRST AVENGER: CIVIL WAR, 2016). Blu-ray, Walt Disney Studios Home Entertainment, 2016.

Die Stärke der ›BARF‹-Technologie, so der Anschein, liegt in der rückstandslosen Ausblendung ihrer Medialität, da die von ihr produzierten Bilder von den sie reproduzierenden Filmbildern weder zu trennen noch zu unterscheiden sind. Diese Dopplung bildet die Basis für den Immersionseffekt, der dem Publikum des Films (nicht jedoch dem Publikum am MIT, dem *bewusst* ist, dass es einer Technologiedemonstration beiwohnt) signalisiert, hier einen unverstellten Blick auf das Privatleben der Starks präsentiert zu bekommen. Somit entwickelt CIVIL WAR eine Art mediales Kontrastprogramm zu der selbstreflexiven Thematisierung der eigenen Medialität des Apogee-Films in IRON MAN. Im Gegensatz zu dem auf die Produktion eines öffentlichen Diskurses über den patriotischen ›Patriarchen der USA‹ zielenden Imagefilms suggeriert die ›slice of life‹-Szene einen direkten Zugriff auf den ›Patriarchen der Familie Stark‹, der hier jedoch nur scheinbar als Privatperson in domestizierter Sphäre inszeniert wird. Denn als Technologie zur Visualisierung subjektiver Erinnerung entsteht Howard Stark auch hier ausschließlich zu den Bedingungen des ihn reproduzierenden Mediums, in dem er als medienvermittelte Repräsentation Tony Starks emotionaler Befindlichkeiten hervorgebracht

37 An dieser Stelle ist zu bemerken, dass CIVIL WAR nachträglich in das stereoskopische Real3D-Format konvertiert wurde, was in dieser Szene eine gewisse Ironie erzeugt. Dadurch, dass die Szene eine Simulation zeigt, ›imitiert‹ Real3D hier die immersive Dreidimensionalität von ›BARF‹, Simulationsbild und Filmbild sind deckungsgleich. Andererseits setzt die Real3D-Projektion das Tragen einer speziellen Brille voraus, die für die ›BARF‹-Technologie nicht mehr notwendig ist. In diesem Sinne formuliert ›BARF‹ nicht nur, wie es von Stark hervorgehoben wird, eine Utopie der Psychotherapie, sondern ebenso eine Utopie des Kinos. An der Umsetzung letzterer wurde zur Zeit des Erscheinens von CIVIL WAR bereits gearbeitet. 2016 haben Netalee Efrat, Piotr Didyk, Anat Levin, Michael Foshey und Wojciech Matusik am MIT einen funktionierenden Prototyp eines »large scale automultiscopic display« mit der Bezeichnung Cinema 3D vorgestellt, der eine 3D-Projektion ohne die für ein stereoskopisches Verfahren notwendige Brille ermöglicht; vgl. Netalee Efrat, Piotr Didyk, Anat Levin, Michael Foshey, Wojciech Matusik, *Cinema 3D: large scale automultiscopic display*, in: ACM Transactions on Graphics 35, 4 (July 2016), S. 1–12.

wird. Wie der Howard Stark, der in *IRON MAN* in Fotografien, Zitaten und Zeitungszeiten evoziert wird, ist auch der hier gezeigte ein Medienereignis ohne Subjektstatus und Handlungsmacht. Anders gesagt entsteht auch dieser Howard Stark in einem diegetischen Remedialisierungsprozess.

Es ließe sich behaupten, dass der Apogee-Film in *IRON MAN* sich diesbezüglich zu den *News on the March* verhält wie die ›BARF‹-Szene zu den Szenen in *CITIZEN KANE*, in denen die von Reporter Thompson aufgenommenen Zeitzeug:innenaussagen den Verstorbenen zurück ins Sichtbare holen. War es in den *News* die spezifische Weise der Medienanordnung im ästhetischen Verbund mit einer spezifischen Montageform, sind es hier die Unmittelbarkeit suggerierende, lang gehaltene Kameraeinstellung, die Staffe- lung in verschiedene Bildebenen und der Einsatz von Tiefenschärfe, die auch in *CITIZEN KANE* die Aussagen der Befragten visualisieren.

Der Einsatz von Tiefenschärfe bzw. Schärfentiefe in langen Einstellungen in *CITIZEN KANE* als ästhetische Gegenstrategie zur Continuitymontage veranlasste André Bazin zu einigen Überlegungen bezüglich dessen, was er als filmischen Realismus diskutiert:

[Schärfentiefes Filmen erzeugt] einen Realismus, der in gewissem Sinne ontolo- gisch ist, indem er Objekt und Dekor ihre Seinsdichte zurückgibt, das Gewicht ihrer Präsenz; ein dramatischer Realismus, der sich weigert, die Schauspieler vom De- kor zu trennen oder den Vordergrund vom Hintergrund; ein psychologischer Rea- lismus, der den Zuschauer auf die realen Bedingungen seiner Wahrnehmung zu- rückführt, einer Wahrnehmung, die a priori niemals ganz determiniert ist.³⁸

Auch wenn eine Reihe von Bazins Standpunkten inzwischen kritisch betrachtet werden, hilft diese Beobachtung, die ästhetische Funktionsweise der ›BARF‹-Projektion hinsicht- lich ihrer Remediation filmischer Strategien, die an solche filmischen Realismus- diskurse gebunden sind, zu verstehen. Durch die Linse von *CITIZEN KANE*, dessen ›Ödi- pales Drama‹ sich zwischen Charles Foster Kane und seiner Mutter Mary Kane³⁹ abspielt, wird die Familienszene bei den Starks als ein Echo erkennbar: Zeigt *CITIZEN KANE*, wie die zu Reichtum gekommene Mary Kane den kleinen Charles in die Obhut seines neu- en Vormunds Thatcher überschreibt, präsentiert *CIVIL WAR* ein vergleichbares Szenario unter leicht veränderten Vorzeichen – aus der lieblosen reichen Mutter wird ein lieblos- ser reicher Vater, der seinen Sohn längst auf ein Internat abgeschoben hat. Auch wenn in *CIVIL WAR* die Kamera geringfügig beweglicher ist, der Einsatz von Tiefenschärfe nicht konsequent durchgehalten wird und die Figuren sich zwischen den drei Bildebenen (vor- ne/Mitte/hinten) bewegen, ist die ästhetische Tendenz erhalten geblieben, *Unmittelbar- keit* im Sinne eines von Bazin beschworenen Realismus zu suggerieren.⁴⁰

38 André Bazin, Orson Welles (1980) zit. nach David Bordwell, Bazins Lektionen: Sechs Pfade zu einer Poetik, Übers. v. Christine N. Brinckmann, in: *Montage AV* 18/1/2009, S. 109–128, hier: S. 123.

39 Die Namensähnlichkeit zwischen Mary Kane und Maria Stark soll hier nur bemerkt, jedoch nicht weiter kommentiert werden.

40 Dass die Kamera ab ca. der Hälfte der Einstellung beginnt, einzelne Bildebenen scharf (bzw. ande- re unscharf) zu stellen, ist insbesondere vor dem Hintergrund der Konvertierung des Films in das Real3D-Format als Strategie der Aufmerksamkeitslenkung zu verstehen. In diesem Sinne verwirft *CIVIL WAR* hier das Paradigma der Gleichrangigkeit der Ereignisse auf verschiedenen Bildebenen

Das Spektakel der digitalen Verjüngung

Das diegetische Spektakel der dreidimensionalen Raumprojektion trifft auf das Spektakel der digitalen Verjüngung Robert Downey Jr., der als 49-Jähriger den 21 Jahre alten Tony Stark spielt. Möglich wird dies mit einer Reihe digitaler Filmtricktechnologien wie »digital cosmetics« to smooth out wrinkles and remove blemishes with patches, blurs, glows, and digital paint, as well as tracking markers, scans, CGI (computer-generated imagery) models, performance capture technology, and reference material from past performances that is combined with the new footage«,⁴¹ die unter der Bezeichnung *digital de-aging* zusammengefasst werden. Vor diesem Hintergrund ist nicht nur der diegetische technologische Produktionsaufwand des 610 Millionen Dollar teuren Therapieexperimentes ausgesprochen hoch, auch der tatsächliche Produktionsaufwand der Filmszene steht dem in kaum etwas nach. Das Wissen um die Fähigkeit digitaler Bilder »[to] be fabricated, manipulated, modified, and edited to create photorealistic scenes that have never actually been filmed«⁴² und der davon ausgehend unterstellte Mangel an »photography's indexical connection to the physical world«⁴³ widerspricht einigem von dem, was für Bazin (der von ebendieser fotografischen Indexikalität ausgeht) den anhand von *CITIZEN KANE* erklärten filmischen Realismus ausmacht. Es unterstreicht jedoch auch die Bedeutung von *Mise-en-Scène* und Filmstil für das, was unter einem solchen filmischen Realismus zu verstehen sein mag. In diesem Beispiel sind diese beiden Aspekte der Filmgestaltung in ihrem Zusammenspiel so potent, dass sie die in der Doppelbödigkeit der Medienarrangements vor und hinter der Kamera den Verlust fotografischer Indexikalität in den Hintergrund treten lassen: zu sehen ist eine vor Kulisse gefilmte Spielfilmszene mit Schauspieler:innen, die nachträglich digital manipuliert wurde, um als Filmszene die Liveaufführung einer in den Raum projizierten Computersimulation vor einem diegetisch anwesenden Publikum zu simulieren – das sich wiederum in einer Rezeptionssituation befindet, die am ehesten mit der im Theater vergleichbar ist. Angesichts dieser In-Reihe-Schaltung verschiedener, sich wechselseitig zitierend (bzw. *simulierend*) aufführender Medien wird bewusst, dass der kontinuierliche Kamerablick und die *Mise-en-Scène* (hier besonders das *shot blocking* auf drei Ebenen) in der oben beschriebenen Weise dafür verantwortlich sind, »the look of photography, along with its indexicality«⁴⁴ zu evozieren.

Digitales De-Aging, schreibt Kathleen Look, »draws attention to the passing of time, while simultaneously erasing its effects; it calls up memories of the familiar stars' younger selves that never quite match the digitally rendered images«. ⁴⁵ Insbesondere letzteres beschreibt die beschriebene Szene sehr treffend, denn wir sehen nicht alleine den verjüngten Robert Downey Jr., wir blicken durch ihn auf den Beginn seiner Karriere

zugunsten einer konventionelleren Blicksteuerung, behält aber die Ebenenstruktur bei und überführt diese in eine mobilere Bildkomposition.

41 Look, *Digital de-aging in contemporary Hollywood cinema*, S. 215.

42 Ebd., S. 217.

43 Ebd.

44 Ebd.

45 Ebd., S. 222.

als gefragter Jungstar des sogenannten *Brat Pack*. Es ist vor allem der digital aufgetragene *guyliner* (Kajal-Lidstrich), der den jungen Tony Stark als der US-amerikanischen New Wave/Punk-Jugendsubkultur zugehörig markiert, in der sich auch zahlreiche von Downeys Rollen der mittleren 1980er Jahre bewegt haben. Der junge Tony Stark erscheint vor dem Hintergrund von Robert Downey Rollengeschichte als ein Wiedergänger des Punk-Schlagzeugers Jimmy Parker aus *TUFF TURF* (1985, Fritz Kiersch), fast noch deutlicher jedoch als ein Echo des ebenfalls von seinem reichen Vater entfremdeten Drogenabhängigen Julian in *LESS THAN ZERO* (1987, Marek Kanievski), dessen Abwärtsspirale der 1965 geborene Schauspieler in späteren Interviews als Vorwegnahme seiner eigenen Drogenkarriere interpretierte, die zu dem vorläufigen Ende seiner Filmkarriere führte.⁴⁶ So betrachtet lässt sich die Familienszene als Remedialisierung der dysfunktionalen Familienverhältnisse lesen, die der Schauspieler Downey Jr. im Alter von 21 Jahren in *LESS THAN ZERO* zur Aufführung gebracht hat, oder in etwas komödiantischerer Form in dem *SATURDAY NIGHT LIVE*-Sketch »Hildy's Christmas Presents«,⁴⁷ und nutzt diese narrative Abkürzung, um in weniger als einer Minute die komplexe Dynamik einer weiteren dysfunktionalen amerikanischen Familie zu verdeutlichen.

Das Ödipale Drama des Tony Stark

Die Gegenüberstellung des dysfunktionalen Familienlebens der Starks mit der ähnlich prekären Beziehung zwischen Charles Foster Kane und seiner Mutter Mary Kane schärft jedoch auch den Blick für das sich in beiden Filmen auf sehr unterschiedliche Weise artikulierende ›Ödipale Drama‹. Ist *CITIZEN KANE*, so eine mögliche Lesart des Films, die Geschichte eines Mannes, der Macht und Reichtum herbeizwingen kann, aber nicht die Liebe seiner Mutter,⁴⁸ ist es für Tony Stark in *CIVIL WAR* der verstorbene Vater, mit dem eine Aussöhnung unmöglich scheint. Im Zusammenhang mit der im Vordergrund stehenden Frage einer ästhetischen Artikulation von Männlichkeitsdiskursen führt der erneute Verweis auf *CITIZEN KANE* jedoch recht unmittelbar zu der Frage, wie der ›Patriarch Howard Stark‹ im Spannungsfeld zweier sehr gegensätzlicher medialer Programme hervorgebracht wird.

46 In der Verfilmung des gleichnamigen Romans von Bret Easton Ellis spielt Downey Jr. den drogenabhängigen Julian, Sohn eines erfolgreichen Filmproduzenten, der ihn aufgrund wiederholter Diebstähle aus dem Haus wirft. In späteren Interviews bezeichnete Downey Jr. die Rolle des Julian als »ghost of Christmas future«. Zit. nach Jon Wilde, More Than Skin Deep, in: *The Guardian*, 7. November 2003, theguardian.com.

47 In *SATURDAY NIGHT LIVE* #201 (Season 11), 21. Dezember 1985, NBC. Downey Jr. gehörte während der elften Staffel zum festen Ensemble der in den USA seit 1975 ununterbrochen ausgestrahlten Comedy Show.

48 Die Lesarten des Films sind so zahlreich wie die unterschiedlichen Perspektiven der Disziplinen, die ihn betrachten. Der Filmemacher Martin Scorsese fasste den Film einst in einer TV-Talkshow mit den knappen, dennoch nicht unzutreffenden Worten »Ein reicher Mann vermisst seinen Schlitten« zusammen. Zit. n. Vinzenz Hediger, Vor dem Gericht der Fakten, in: Jahraus/Prokić, *Citizen Kane*, S. 26.

Der Howard Stark, der in der ›BARF‹-Projektion auf Basis der Erinnerungen seines Sohnes Tony entsteht, ist im wortwörtlichen Sinne als Wiederaufführung patriarchaler Figuren des US-Kinos der 1950er Jahre zu verstehen, als »the distant parent observed from the child's point of view«. ⁴⁹ »As a result of this detachment, he is more likely to retain his symbolic power, a power that the films regularly reconfigure as extraordinary jobs or social roles. The tycoon, the self-made man, the pillar of the community«, ⁵⁰ der Gründer von Stark Industries. Stella Bruzzis Charakterisierung der autoritären, traditionalistischen Vaterfiguren des Hollywoodkinos der 1950er beschreibt mehr als einmal den Howard Stark des MCU nur allzu präzise. Die 1950er Jahre, so stellt sie in *Bringing up Daddy* fest, sehen eine Rückkehr zu traditionalistisch konnotierten Männlichkeitsentwürfen, die sich in »images of the strong, autocratic, even despotic father« ⁵¹ in Gestalt des *Patriarchen* zeigen. Die mit dieser Figuration verknüpften Vater-Sohn-Narrative seien zu dieser Zeit regelmäßig von Freuds Interpretation der Ödipus-Sage informiert. ⁵² Was dieser Interpretation folgend

is deemed to occur in much younger children, surfaces in the movies as a key concern of the period of transition from adolescence to adulthood, as children (usually sons) set about detaching themselves from their fathers and families. This detachment is commonly tied to a struggle – an Oedipal struggle with a father figure the sons equivocally wish both to reject and to emulate. ⁵³

Der von Bruzzi beschriebene »Oedipal struggle« ⁵⁴ des Sohnes, der seinen Vater gleichzeitig ablehnt und ihm nacheifert, konnte in *IRON MAN 2* nur vorläufig aufgelöst werden. Mit *CIVIL WAR* rückt er nun erneut ins narrative Zentrum der *Infinity Saga*. Mit dieser narrativen Zentralisierung eines ›Ödipalen Szenarios‹ wird *CIVIL WAR* durch die Linse des Hollywood-Melodramas der 1950er lesbar. Die unterschiedlichen medialen Modi, in denen zuerst *IRON MAN*, *IRON MAN 2* und nun *CIVIL WAR* jeweils ihren eigenen Howard Stark produzieren, organisieren diese entlang eines ideologischen Koordinatensystems filmischer Vaterschaftsdiskurse des Nachkriegsjahrzehnts. ›Ödipale Szenarios‹ wie das in *CIVIL WAR* entworfene identifiziert Stella Bruzzi als verbindendes Element ansonsten eher unterschiedlicher Filme wie *EAST OF EDEN* (1955, Elia Kazan) und *REBEL WITHOUT A CAUSE* (1955, Nicholas Ray). »*East of Eden* and *Rebel Without a Cause* (both

49 Bruzzi, *Bringing Up Daddy*, S. 38.

50 Ebd.

51 Ebd., S. 39.

52 Die Grundlagen des ›Ödipuskomplex‹, einem der bekanntesten von Freuds psychoanalytischem Erklärungsmodell für frühkindliche Sexualentwicklung, »hardly need to be rehearsed, except to say that the primary impulse is this: that the infant's exclusive relationship with and attraction to its mother is intruded upon by the father once the child perceives the father as a rival for her love; such an intrusion complicates the infant's attraction to the mother and instructs the child in the ways of the world beyond the dyadic bliss of maternal affiliation, bringing with it both resentment and hatred of the father as well as a desire for him (in girls) and a desire to be him (in boys)«; Bruzzi, *Bringing Up Daddy*, S. 51. Zum ›Ödipuskomplex‹ in der Psychoanalyse vgl. Sigmund Freud, *Das Ich und das Es* (1923), in: Studienausgabe, Band V, Frankfurt a.M.: Fischer 1975.

53 Bruzzi, *Bringing Up Daddy*, S. 50.

54 Ebd., S. 51.

starring James Dean as the archetypal Oedipal son)«, so Bruzzi, »succinctly enact the father–son conflicts described by Freud«. Frank Stark (Jim Backus), der Vater des rebellischen James ›Jim‹ Stark (James Dean) in *REBEL WITHOUT A CAUSE*, repräsentiere die nach ihrer Kriegsheimkehr durch Domestizierung entmachteten *Breadwinner Fathers*, die ›Männer in den grauen Flanellanzügen‹, den Mann »[who] returned to his dual role of provider and head of the household, but with his increasingly domestic role came fear, lack and loss«. ⁵⁵ Wie zahlreiche weitere filmische *Breadwinner Fathers* repräsentiert Frank Stark den »real father«, den tatsächlichen Vater der Nachkriegsjahre, der die Gegenüberstellung eines ›symbolischen‹ Vaters notwendig macht, »being the unrealistic ›bigger than life‹ fathers of so many other 1950s' movies: the tycoons, the ranchers, the bullies, the patriarchs«. ⁵⁶ Ein platonisches Ideal eines solchen ›bigger than life‹-Vaters findet sich in dem alleinerziehenden Unternehmer Adam Trask (Raymond Massey) in dem Familiendrama *EAST OF EDEN*, das im selben Jahr wie *REBEL* erschien. Dessen zentraler Konflikt thematisiert das Ringen des stürmischen Caleb (ebenfalls James Dean) um die Anerkennung und Liebe seines Vaters, der wiederum Calebs sittenkonformerer Bruder Aron bevorzugt. ⁵⁷ Obwohl der in *CIVIL WAR* evozierte Howard Stark auf Anhieb über wenig Ähnlichkeit mit Frank Stark, dem »man in the apron [who] has no one to blame but himself«, ⁵⁸ verfügt, deutet die filmische Inszenierung der ›BARF‹-Szene darauf hin, dass sie den in *IRON MAN* überlebensgroß entworfenen ›symbolischen Vater‹ hier als einen ›realen‹ Vater verstanden wissen will. Die in einer Einstellung gefilmte Szene beginnt als halbnaher Einstellung von Maria Stark am Klavier, die das Bildzentrum bildet, während der sich anbahnende Streit zwischen Howard und Tony im Bildhintergrund stattfindet. Wenn der junge Tony in den Vordergrund des Bildes wandert und Maria ihm folgt, verbleibt Howard stets auf der hinteren Bildebene, in zweiter Reihe hinter seiner domestizierten Sphäre, die Bildgestaltung und solange sie singt und spielt auch die Tonebene dominierenden Frau Maria. Mit seiner Delegation in den Hintergrund ist *CIVIL WAR* noch weit entfernt von einer wirksamen Dekonstruktion der patriarchalen Autorität Howard Starks. Dennoch kommen in *IRON MAN* und *CIVIL WAR* sehr unterschiedliche Strategien der Inszenierung Howard Starks zum Einsatz, um dem ›symbolischen‹ *bigger-than-life*-Patriarch ein als ›real‹ zu verstehendes Gegenüber entgegenzustellen. Das schließt die zu diesem Zweck mobilisierten Medien und die Modi, in denen sie operieren, ein.

Symbolische Stiefbrüder

Tony Starks konfliktbeladene Beziehung sowohl mit dem realen als auch dem symbolischen Vater Howard ist nicht die einzige Parallele, die ihn als Remedialisierung des von James Dean mehrfach dargestellten »archetypal Oedipal son« erkennbar werden lässt.

55 Beide ebd., S. 40.

56 Ebd., S. 50–51.

57 Die im Titel enthaltene und sich durch den Film ziehende Bibelsymbolik deutet als Lektürehinweis darauf hin, dass Caleb und Aron als eine dünn verschleierte Reinszenierung des alttestamentarischen Brüderpaars Kain und Abel und ihres archetypischen Brüderzwists mit tödlichem Ausgang zu lesen ist.

58 Stella Bruzzi, *Bringing Up Daddy*, S. 54.

Auch die sich mit dem ›Ödipalen Drama‹ in *EAST OF EDEN* überkreuzende brüderliche Rivalität zwischen dem stürmischen Caleb und dem konformistischen Aron hinterlässt ihr Echo in *CIVIL WAR*, ebenfalls zentriert um ein enthülltes Geheimnis, jedoch unter veränderten Vorzeichen. In *EAST OF EDEN* ist es der vom Vater ungeliebte Caleb, der den bevorzugten Bruder damit konfrontiert, dass die gemeinsame Mutter keineswegs, wie vom Vater behauptet, tot ist, sondern als erfolgreiche Geschäftsfrau ein Bordell in der Nachbarstadt betreibt. Von dieser Wahrheit zutiefst erschüttert schließt Aron sich der Armee an, sein autoaggressives Verhalten während seiner letzten Begegnung mit Adam und Caleb am Bahnhof telegraphiert den dahinterstehenden Todeswunsch. Der Vater erleidet einen Schlaganfall, die plötzliche Pflegebedürftigkeit eröffnet jedoch die Aussicht auf eine Versöhnung zwischen Adam und Caleb. In *CIVIL WAR* treten der stürmische Tony Stark und der zum Konformismus neigende Steve Rogers, der vernachlässigte reale und der idealisierte symbolische Sohn von Howard Stark, an die Stellen von Caleb und Aron. Der seit *THE AVENGERS* als ein Faktor in der Rivalität zwischen Tony Stark und Steve Rogers zirkulierende symbolische Brüderzwist wird damit in den Rang eines zentralen Handlungsmotivators erhoben.

Tony Starks latente Verachtung für Steve Rogers wird mehr als einmal thematisiert und äußert sich in performativen Gesten⁵⁹ ebenso wie in zahlreichen Dialogen zwischen beiden Figuren.⁶⁰ Die Wurzel dieser Rivalität ist in der diegetischen Vergangenheit des MCU zu finden, in der Howard Stark als junger Mann (hier gespielt von Dominic Cooper) zu sehen ist. In dem 1942 spielenden *CAPTAIN AMERICA: THE FIRST AVENGERS* taucht dieser erstmalig auf und ist in einem der entscheidenden Momente zu sehen, die ihn als ›Ingenieur der modernen USA‹ im MCU kennzeichnen: der technologischen Transformation des ausgemusterten Asthmatikers Steve Rogers in den übermenschlich starken und widerstandsfähigen Supersoldaten Captain America. Wurde Howard Stark in seinem Nachruf im Apogee-Film in *IRON MAN* beispielsweise durch seine Beteiligung am Manhattan Project und dem Bau der Atombombe als Schnittstelle zur ›realen Welt‹ installiert, ist die Geburtsstunde von Captain America als das definierende Ereignis gerahmt, das die kontrafaktische Geschichtsschreibung des MCU von der empirischen Realität abgrenzt.

THE FIRST AVENGER ästhetisiert die gemeinsame Zeit des jungen Howard Stark und des nicht unwesentlich jüngeren Steve Rogers als romantisiertes ›Kriegsabenteuer‹ bzw. Abenteuerfilm vor dem Hintergrund des Zweiten Weltkriegs nach dem Vorbild von *RAIDERS OF THE LOST ARK* (1981, Steven Spielberg), bei dem Regisseur Joe Johnston als Spezialeffektkoordinator mitwirkte. In dieser Konstellation wird Howard Stark sehr viel deutlicher als Stand-in für Howard Hughes eingesetzt als dies im ersten Teil dieses Buchs für die Leinwandversion seines Sohns Tony festgestellt wurde. Abgesehen von der äußerlichen Ähnlichkeit von Cooper mit der an Hughes angelehnten Gesichtsfrisur ist sein

59 Anschaulich demonstriert wird der offenkundige Mangel an Respekt in *IRON MAN 2*, wenn Stark in seiner Werkstatt den bereits teilweise demontierten bzw. ausgeschlachteten Schild von Captain America aus wertvollem Vibranium missbraucht, um eine Rohrverbindung zu erhöhen, so wie man einen Bierdeckel unter ein wackelndes Tischbein stellen würde.

60 So lässt Stark Rogers bspw. in *THE AVENGERS* wissen, wie sehr es ihn verletzt hat, wenn sein Vater nur von seinen Begegnungen mit Captain America gesprochen hat.

Howard Stark ebenfalls ein erfinderischer Ingenieur und sich über Autoritäten hinwegsetzender, waghalsiger Pilot, der in dem TV-Spin-off *AGENT CARTER* ebenfalls sein Glück in der Filmindustrie versucht.⁶¹ Im späteren Verlauf der Serie gesteht Stark unter Hypnose, dass er Captain America für seine größte Schöpfung hält – etwas, was er in dem Home Movie in *IRON MAN 2* im weiter fortgeschrittenen Alter in gleichlautenden Worten über seinen Sohn Tony sagen wird. In dieser doppelten Gleichsetzung der beiden als ›seine Schöpfungen‹ wird der von Stark als Freund bezeichnete Steve Rogers zu seinem symbolischen Sohn, der in einer Rivalitätsbeziehung zu seinem realen Sohn Tony steht.

Abb. 29: Dominic Cooper als junger Howard Stark (links) in einem Re-enactment von Howard Hughes' Aussage vor dem Senatsausschuss am 6. August 1947 (rechts)



Quelle: Still aus *AGENT CARTER*, Staffel 1, Episode 1, »Now is not the end« (2015). Blu-ray, Marvel & ABC Studios/Walt Disney Studios Home Entertainment, 2016 (links); Screengrab aus *HOWARD ROBOARD HUGHES IS QUESTIONED DURING THE INVESTIGATION OF 40 MILLION IN WAR*, in: *Critical Past*, YouTube, 2014.

Dass diese nicht, wie in *EAST OF EDEN*, auf Gegenseitigkeit beruht, ist der paradoxen Zeitlichkeit geschuldet, die der Dreiecksbeziehung zwischen Howard, Tony und Steve unterliegt. Die Beziehung zwischen dem jungen Howard Stark und Rogers ist auf einen kurzen Zeitraum in den 1940er Jahren beschränkt, in dem Stark zwar die Hypermaskulinisierung von Rogers manifestiert, sich jedoch beide als Männer im Erwachsenenalter auf relativer Augenhöhe begegnen. Ihre symbolische Vater-Sohn-Beziehung ist in dieser Hinsicht der linearen Zeitlichkeit entzogen, die den zwischen dem älteren Howard und seinem ›realen Sohn‹ Tony liegenden Generationsabstand konstituiert. Gleichfalls symbolisiert der Wechsel des Schauspielers vom jungen (Cooper) zum älteren Stark (Slattery), dass für Rogers (in den 1940ern) und Tony (der in den 1970/80er Jahren aufwächst)

61 Howard Starks Beziehung zur Regierung ist über den Verlauf seiner diegetischen Vita äußerst wechselhaft. Während er grundsätzlich für die militärische Dominanz der USA im und nach dem Zweiten Weltkrieg verantwortlich gemacht wird, zeigt ihn das TV-Spin-off *AGENT CARTER* bevorzugt im Konflikt mit der Regierung. So wird er in der ersten Staffel des Geheimnisverrats bezichtigt und muss seine Reputation wiederherstellen, Staffel Zwei zeigt ihn in einem Newsreel – ein weiterer Rückgriff auf die *News on the March* in *CITIZEN KANE* – in dem er sich vor dem Senat zu rechtfertigen hat. Die nur scheinbare Widersprüchlichkeit festigt das mit Hughes assoziierte Bild des ›robusten Individualisten‹, des ›maverick genius‹, der dennoch eng mit der Regierung zusammenarbeitet.

der Name ›Howard Stark‹ unterschiedliche Personen referenziert, die sich in dem gemeinsamen Namen überlagern. Der *Name des Vaters*, der in der Lacanianischen Psychoanalyse die Summe sozialer Konventionen, Gesetze und Werte einer gegebenen Gesellschaft repräsentiert,⁶² wird in den zwei Artikulationen der Figur Howard Stark zu einer historisch flexiblen Variable. Der Howard Stark, der mit Steve Rogers gemeinsame Kriegsabenteuer erlebt hat, ist und bleibt für Tony ein Unbekannter. Gleichzeitig wird Steve Rogers, der nach Ende des Zweiten Weltkriegs mehr als ein halbes Jahrhundert lang in Eis eingefroren ist und erst im diegetischen Jahr 2012 gefunden wird, niemals den Howard Stark gekannt haben, den Tony Stark seinen Vater nennt. Verkompliziert wird diese zeitliche Konstellation durch den Altersunterschied des symbolischen Brüderpaars, die gleichzeitig gleichaltrig sind und *es nicht sind*. Geboren am *Independence Day*, dem 4. Juli des Jahres 1918, ist Steve Rogers ein Jahr jünger als Howard Stark. Bei seinem ersten Zusammentreffen mit Tony Stark (im Jahr 2012) ist sein Körper 96 Jahre alt, abzüglich der Jahrzehnte im Eis beträgt seine Lebenszeit jedoch keine dreißig Jahre. Tony Stark hingegen, 1970 geboren, ist zu diesem Zeitpunkt in den Vierzigern, so dass beide gleichzeitig des Anderen älterer und jüngerer Bruder sind. Abseits dieser Verunsicherung von linearer Chronologie ist das ›Ödipale Drama‹ zwischen Howard, Steve und Tony jedoch dem in *EAST OF EDEN* sehr ähnlich: *CIVIL WAR* führt die Figurenkonstellation des Films und seinen zentralen Konflikt innerhalb der Parameter des *Marvel Cinematic Universe* wieder auf.

Mit der Spaltung der symbolischen Stiefbrüder Steve und Tony sowie der Auflösung der Avengers schafft *CAPTAIN AMERICA: CIVIL WAR* die narrative Prämisse für die große Niederlage, mit der sich die *World's Mightiest Heroes* am Ende des zwei Jahre später folgenden *AVENGERS: INFINITY WAR* konfrontiert sehen. Die hier entwickelte Perspektive auf die *Infinity Saga* als Wiederaufführung des Hollywood-Familienmelodrams der 1950er und seiner von ›Ödipalen Dilemmata‹ strukturierten Vater-Sohn-Konflikte wiederum bildet die Prämisse, um auch *AVENGERS: INFINITY WAR* als ganz grundsätzlich mit Fragen von Männlichkeit befasst zu verstehen. In dieser Hinsicht kann der erste Teil des *AVENGERS*-Finales als die vielleicht deutlichste kritische Auseinandersetzung mit der normativen Männlichkeit des individualistischen, klassischen Superhelden im MCU betrachtet werden, der am Ende des Films – wenn auch nur vorübergehend – nahezu vollumfänglich delegitimiert wird.

62 Vgl. Stefanopoulou, *Iron Man as Cyborg*, S. 28.