

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

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

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

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

1 Ebd., S. 60.

2 Ebd., S. 62.

3 Ebd.

4 Ebd.

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

Der neue kalte Krieg

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

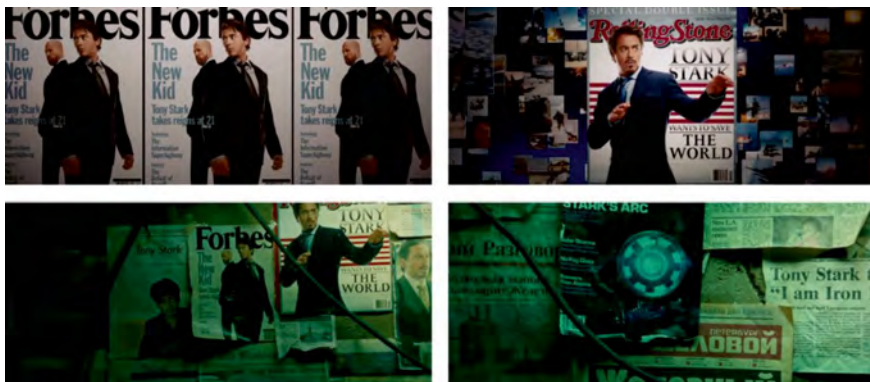
Abb. 15: Tony Stark als Medienereignis: Übertragung der Pressekonferenz im russischen Fernsehen



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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

7 Ebd.

8 Ebd.

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

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



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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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



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

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

14 Associated Press, Mickey Rourke, dereset.com.

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

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

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

17 Ebd., S. 416.

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

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

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

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

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

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

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

Der ›Randian Hero‹ und die Ästhetisierung libertärer Ideologie

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

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

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

-
- 24 Im Fall von IRON MAN 2 und den von Vanko an Tony Starks gerichteten Vorwürfen folgt die spätere Rehabilitation des Vaters durch Nick Fury, in dessen Gegenerzählung es nicht Howard Stark war, der Anton Vanko verraten hat. Vielmehr habe Vanko versucht, die gemeinsame Forschung an den russischen Geheimdienst zu verkaufen. Obwohl dieses Wissen nichts daran ändert, dass Howard Stark als Rüstungsentwickler und Teil des Manhattan Projects dennoch mitverantwortlich am Tod Hunderttausender ist, reicht es in IRON MAN 2 aus, ihn vom Verdacht der Schuld zu befreien. In diesem Sinne führt Vankos Vorwurf zu keiner Einsicht.
- 25 Tom Hart, The politics of Iron Man: how Marvel sold an arms dealing billionaire to liberal America, in: *The New Statesman*, 22. April 2015, newstatesman.com.
- 26 Kyle Smith, Iron Man, Capitalist Superhero, in: *The New York Post*, 9. Mai 2010, nypost.com.
- 27 Vgl. Tracey Zoeller, The Ayn Rand in Iron Man, in: *Liberty without Apologies*, 8. Juni 2013, libertywithoutapologies.com.
- 28 Scott Ryan formuliert eine Kritik in Buchlänge in *Objectivism and the Corruption of Rationality. A Critique of Ayn Rand's Epistemology*, New York/Lincoln/Shanghai: Writers Club Press 2003; George Monbiot bezeichnete Rands Ideen in *The Guardian* als »psychopathisch«, sie selbst als »the new right's version of Marx«; Jaques Kommer schließt sich diesem Tenor in seinem Kommentar in *Der Freitag* uneingeschränkt an; vgl. George Monbiot, How Ayn Rand became the new right's version of Marx, in: *The Guardian*, 5. März 2010, theguardian.com; Jaques Kommer, Ayn Rand: Die Philosophie einer Psychopathin, in: *Der Freitag*, 6. März 2012, freitag.de.
- 29 Zoeller, The Ayn Rand in Iron Man.
- 30 O.A., Objektivismus. Eine Philosophie für das Leben auf der Erde, in: *Aynrand.jetzt*, o.J., aynrand.jetzt.

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

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

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

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

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

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

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

35 Ebd.

36 Ebd.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

46 Erik, In defense of Iron Man 2.

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

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

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



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

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

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

Mr. Stark goes to Washington

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

47 Vgl. Strick, Rechte Gefühle.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

53 *THE FOUNTAINHEAD* (1949).

54 Ebd.

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

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



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

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

55 Harle, Trump at the Movies, S. 12.

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

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

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

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

56 Stephan, Puppenhausprosa.

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

58 Ebd.

59 Ebd.

60 Gözen, *Trumps Mimikry*.

61 Ebd.

62 Zit. in ebd.

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

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

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

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

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

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

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

66 IRON MAN 2 (2010).

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

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

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

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

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

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

69 Ebd., S. 66.

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

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

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



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

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

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

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

72 Ebd.

73 Ebd.

74 Ebd.

75 Ebd.

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

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

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

Abwesende Väter und vergiftete Söhne

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

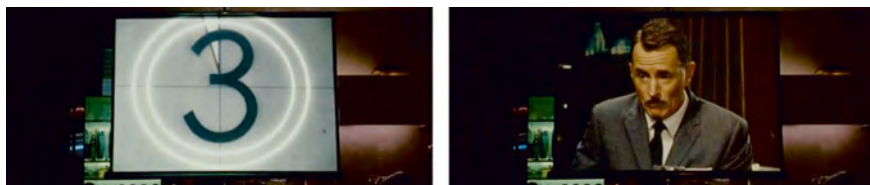
Das vermeintlich unbearbeitete Filmmaterial, das Tony Stark im privaten Home Movie-Setting mit Heimprojektor und ausrollbarer Leinwand projiziert, stellt sich als hochgradig bearbeitet heraus. Das wird deutlich, wenn mit einem kurzen Vorzähler – einem Element, das üblicherweise erst in der Postproduktion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

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

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

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

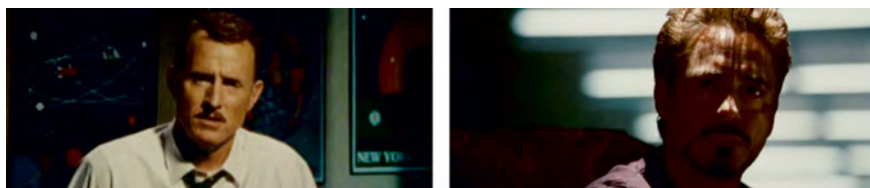
Abb. 24: Selbstreflexive Thematisierung des Mediendispositivs durch Bildrahmung



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

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

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



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

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

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