

»Is this a man?«: IRON MAN (2008)

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

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

-
- 1 Vgl. Stephen Hawking, *A Brief History of Time. From the Big Bang to Black Holes*. Updated Edition, London: Bantam Books, 2011, S. 7.
 - 2 O.A. (Metal Hammer), »AC/DC's Back In Black: the story behind the greatest riff in history«, in: *Metal Hammer*, 6. Oktober 2020, loudersound.com.
 - 3 Tatsächlich handelt es sich bei dem Drehort um die Alabama Hills bei Lone Pine, eine Bergregion im Osten Kaliforniens nahe der Sierra Nevada, die alleine zwischen 1920–50 in mehr als 300 Filmen als Kulisse eingesetzt wurde. Darunter befanden sich überwiegend Western, darüber hinaus waren die Berge jedoch auch als Nordindien, die Wüste Gobi, verschiedene arabische Regionen und Afrika zu sehen. Eine an zahlreichen durch ihren wiederholten Filmeinsatz prominent gewordenen Lokalitäten und landmarks vorbeiführende Straße ist inzwischen unter dem Namen Movie Road zu einer Touristenattraktion geworden, ebenso wie das jährlich stattfindende Lone Pine Film Festival die zahlreichen Filmauftritte der Berglandschaft zelebriert. Vgl. O.A. (Movie Locations), *Iron Man* | 2008, in: *Movie-Locations*, movie-locations.com.
 - 4 O.A. (Metal Hammer), *AC/DC's Back In Black*.

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



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

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

- 5 Terence McSweeney weist darauf hin, dass »The Kunar Province itself, where the opening of *Iron Man* is set (although it was actually filmed in California), was the location of some of the fiercest fighting in the war in Afghanistan and it was the site of both the Navy SEAL mission Operation Red Wings (June–July 2005) which was later dramatised in the film *Lone Survivor*, as well as the deployment site of the soldiers featured in the documentary *Restrepo* (2010) and its sequel *Korengal* (2014).« McSweeney, *Avengers Assemble!*, S. 44.
- 6 Andreas Rauscher, The Marvel Universe on Screen: A New Wave of Superhero Movies? In Mark Berninger, Jochen Ecke, Gideon Haberkorn (Hg.), *Comics as a nexus of cultures: Essays on the interplay of media, disciplines and international perspectives*. Jefferson: McFarland 2010, S. 21–32, hier S. 23.

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

11 Ebd., Herv. im Orig.

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

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

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

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

15 Clark, »The Birth of a Nation«.

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

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

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

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

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

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

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

¹⁸ Brody, Worst Thing about Birth of a Nation.

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

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

Militainment

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

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

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

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

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

23 Stahl, *Militainment, Inc.* S. 6.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

32 Ebd.

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

»Back in Black«

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

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



1: Windrauschen (13 Sek.)



2: Takt 1.1-2.4 (5 Sek.)



3: Takt 3.1-4.4 (5 Sek.)



4: Takt 5.1-6.4 (5 Sek.)



5a: Schwenk auf 5b...



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

37 Ebd., S. 100.

38 Ebd., S. 104.

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

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

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

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

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

39 Ebd.

40 Ebd., S. 102.

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

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

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

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

Der symbolische Tod und die Wiedergeburt des Tony Stark

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

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

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

46 Ebd., S. 4.

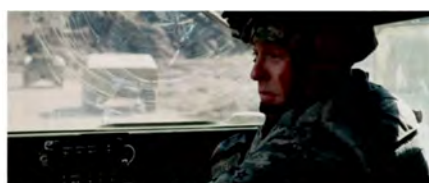
47 Der Ebenensprung non-diegetisch/diegetisch wird durch eine Verringerung des Frequenzspektrums erzeugt. Ist zu Beginn das volle Frequenzspektrum abgebildet, wird durch die Reduktion von Höhen und Bassbereich der Klang eines portablen Systems mit minderwertigen Lautsprechern simuliert. Zu bemerken ist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

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

Abb. 8: Diegetischer Ebenensprung und Wechsel des Repräsentationsmodus



6: Takt 8.3.8-9.2 (2 Sek.)



7: Takt 9.3-10.3 (3 Sek.)



8a: Schwenk auf 8b...



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



9: Takt 12.1 - Auftakt mit Crashbecken



10: Beginn Dialog

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

53 Jack Shaheen 1994, zit. in ebd.

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

55 Ebd., S. 53.

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

»Genius, Billionaire, Playboy, Philanthropist«

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

56 Ebd., S. 52.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

64 Thorn, ELON MUSK.

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

66 Alle Thorn, ELON MUSK.

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

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

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

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

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

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

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

Der Apogee-Film

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

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

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

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

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

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

Abb. 9: Heroisierungseffekt durch digitale Bildkomposition



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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Abb. 11: ›Robotic Wunderkind‹ Tony Stark



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

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

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

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

83 Ebd.

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

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

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

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

86 Ebd.

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Die Interaktion fiktionaler Charaktere mit audiovisuellen Dokumentationen historischer Ereignisse und/oder Persönlichkeiten indes stellt nicht erst seit dem Einzug digitaler Bildtechnologien in die Filmproduktion eine filmwissenschaftliche Herausforderung dar,⁹⁴ die sich in zeitgenössische Diskurse um Deepfake-Technologien⁹⁵ oder digitales De-Aging⁹⁶ verlagert hat. Die Langlebigkeit dieser Fragen entlang der Verunsicherung der Annahme von fotografischer Indexikalität, insbesondere im Hinblick auf die Vermischung von Fakt und Fiktion im Filmbild, verweist ein weiteres Mal auch auf die filmhistorische Dimension, die diesem spezifischen Bildtypus eingeschrieben ist.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Citizen Stark

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

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

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

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

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

102 Ebd.

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

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

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

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

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

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

106 Ebd.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

114 Ebd. S. 282.

115 Ebd. S. 284.

116 Seier, *Remediation*, S. 71–72.

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

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

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

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

117 Ebd., S. 73.

118 Ebd.

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Tony Stark, Bachelor-Playboy

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

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

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

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

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

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

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

Abb. 14: Tony Stark zwischen Labor und »Playboy masculinity«



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

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

128 Ebd., S. 968–969.

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

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

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

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

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

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

130 Genter, With Great Power S. 967.

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

132 Gözen, Trumps Mimikry.

133 Carrie Pitzulo, zit. nach ebd.

134 Gözen, Trumps Mimikry.

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

136 Genter, With Great Power, S. 969.

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

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

139 Genter, With Great Power, S. 969.

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

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

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

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

140 Gözen, Trumps Mimikry.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

148 Vgl. Gözen, *Trumps Mimikry*.

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

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

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

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

151 O.A., Stark Industries Private Jet, in: *Marvel Cinematic Universe Wiki*, o.J., [marvelcinematicuniverse.fandom.com](https://www.marvelcinematicuniverse.fandom.com).

152 Gözen, *Trumps Mimikry*.

153 Ebd.

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

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

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

¹⁵⁴ Ebd.

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

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

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

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

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

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

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

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

158 Ebd.

159 Ebd.

160 Ebd.

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

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

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

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

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

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

164 Ebd.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

172 Ebd., S. 26.

173 Ebd., S. 46.

