

TEIL II: Der Tod des Patriarchats

Mit *CAPTAIN AMERICA: CIVIL WAR* tritt das *Marvel Cinematic Universe* in eine neue Erzählphase ein, ebenso wie der Film für Felix Brinker den Beginn der vierten Welle des *Superhero Blockbusters* markiert. War die 2008 einsetzende dritte Welle, zu der er auch die ersten beiden Phasen des MCU rechnet, von Worldbuilding gekennzeichnet, operiert die vierte Welle im Modus gesteigerter Hyperreferentialität und narrativer Ausdifferenzierung, beide im Dienst eines aufrecht zu erhaltenden Zuschauer:innenengagements.⁸⁵ Dazu gehört, dass das Aufeinandertreffen von Charakteren unterschiedlicher Binnenserien nicht mehr den dezidierten Ensemblefilmen wie der *AVENGERS*-Reihe vorbehalten ist, sondern die Möglichkeit narrativer Neukombinationen auch in Filmen wie *CIVIL WAR* oder *THOR: RAGNAROK* ausgeschöpft wird. Lässt letzterer den Gott des Donners auf einem fernen Planeten in einem Gladiatorenkampf gegen den nach den Ereignissen von *AVENGERS: AGE OF ULTRON* verschollenen Hulk (Mark Ruffalo) antreten. *CIVIL WAR* hingegen enthält so viele Gastauftritte, dass der Film in der kritischen Rezeption sehr treffend als »*AVENGERS 2.5*« bezeichnet wurde.⁸⁶

Ein Thema, das *CIVIL WAR*, *GUARDIANS OF THE GALAXY VOL 2*, *THOR: RAGNAROK*, *BLACK PANTHER* und *ANT-MAN AND THE WASP* (2018, Peyton Reed) sowie indirekt auch *AVENGERS: INFINITY WAR* und *AVENGERS: ENDGAME* verbindet, ist die kritische Auseinandersetzung mit den Fehlleistungen der Väter.⁸⁷ In dieser erscheint die symbolisch aufgeladene Figur des Vaters als Metonymie für Ideologien, deren Legitimation mit ihrem Tod zur Disposition gestellt werden. Diese Väter sind gottähnliche Wesen und Könige wie Ego, der lebende Planet; der intergalaktische Tyrann Thanos; Odin, König des nordischen Mythenreichs Asgard; sowie T'Chaka, König der afrofuturistischen Nation Wakanda, aber auch der Industriemagnat Howard Stark, Patriarch des modernen Amerikas des MCU, symbolischer Vater von Captain America und leiblicher Vater von Tony Stark; ebenso wie Tony Stark selbst, zunächst nur »väterlicher Schöpfer« von Robotern

1 Vgl. Brinker, *Superhero Blockbusters*, S. 81–120.

2 Vgl. Cameron Bonomolo, *Marvel Fans Argue Captain America: Civil War Is an Avengers Movie*, Not Captain America 3, in: *Comicbook*, 17. Mai 2020, comicbook.com; Jordan Zakkarin, *First Captain America: Civil War*; Reviews: *Marvel's Avengers 2.5 is great*, in: *Inverse*, 4. September 2016, inverse.com.

3 Will man hierzu noch *Vaterfiguren* dazuzählen, müssen *SPIDER-MAN: HOMECOMING* und *SPIDER-MAN: FAR FROM HOME* ebenfalls berücksichtigt werden.

und künstlichen Intelligenzen, später Mentor von Peter Parker/Spider-Man (Tom Holland), in AVENGERS: ENDGAME schließlich selbst Vater einer Tochter. Die Filme aus Phase 3 führen also, so könnte man es sagen, in unterschiedlichen Variationen das Sterben der Patriarchen auf. Theoretische Zugänge im Anschluss an Connell legen nah, dass dies lediglich Teil eines regelmäßigen Aktualisierungsprozesses sei, in dem der alte Patriarch durch den neuen, *legitimen* Patriarchen ersetzt wird. In der *Infinity Saga* jedoch, darum soll es in diesem Teil gehen, bleibt diese Aktualisierung aus: der Tod *der Patriarchen* mündet in AVENGERS: ENDGAME in den Tod *des Patriarchats*.

Ich lege auch in diesem Teil den Fokus auf Howard und Tony Stark, um das bis hierhin entwickelte Argument weiterführen zu können. Damit soll nicht gesagt sein, dass die Vater-Sohn-Beziehungen in GUARDIANS VOL 2, RAGNAROK und BLACK PANTHER (bzw. die Vater-Tochter-Beziehungen in ANT-MAN AND THE WASP) diesem Argument nichts hinzuzufügen hätten. Ebenso wie es nur lohnenswert sein kann, die im vorangegangenen Teil vollzogene Analyse der Ästhetisierung von Männlichkeiten in den Filmen um Iron Man mit dem Blick auf Captain America oder Thor zu wiederholen, eröffnen auch diese Filme neue Perspektiven, durch die sich andere Antworten auf die hier gestellten Fragen finden lassen. Von den elf Filmen der dritten Phase werde ich mich dennoch auf CIVIL WAR, AVENGERS: INFINITY WAR und AVENGERS: ENDGAME beschränken, was einen pragmatischen Grund hat: alle drei Filme wurden von dem Brüderpaar Joe und Anthony Russo nach Drehbüchern von Steven Marcus und Christopher McFeely inszeniert, was für das MCU mit seiner hohen Anzahl parallel produzierender Produktionseinheiten eine äußerst seltene Kontinuität darstellt.⁸⁸ Marcus und McFeely bilden seit 2009 das unveränderte Autorenteam der CAPTAIN AMERICA-Filme und entwickelten das über zwei Staffeln laufende TV-Spin-off AGENT CARTER (ABC, 2015–16). Beginnend mit CAPTAIN

- 4 Beispielhaft hierfür dienen die drei Filme um Thor, der lange Zeit als eine Art Sorgenkind Marvels galt. Nachdem Kenneth Branagh den gleichnamigen ersten Film (Drehbuch von Ashley Miller, Zack Stentz und Don Payne nach einer Story von J. Michael Straczynski und Mark Protosevich) mit dem aus seinen Shakespeare-Adaptionen vertrauten Pathos inszenierte, wandert das Sequel THOR: THE DARK WORLD (2013) zu Alan Taylor (Drehbuch von Christopher L. Yost, Rewrites von Christopher Markus und Stephen McFeely nach einer Story von Don Payne und Robert Rodat), Regisseur zahlreicher Episoden der zu dieser Zeit massiv erfolgreichen Fantasyserie GAME OF THRONES (HBO, 2011–2019). Die Produktion des tonal unebenen Films wird von Bennet und Terry als schwieriges Unterfangen geschildert, das Ergebnis konnte Kritiker:innen und Kinopublikum trotz Rewrites und langer Nachdrehs nicht überzeugen. Für THOR: RAGNAROK (Drehbuch von Eric Pearson, Craig Kyle und Christopher L. Yost) vollzog der neuseeländische Regisseur idiosynkratischer Independentkomödien Taika Waititi eine radikale Neuorientierung, im Zuge derer das an den poppig-bunten Set Designs von Flash Gordon orientierte Threequel aufgrund seines leichtherzigen Humors von Kritiker:innen häufig in die Nähe der ›Stoner Comedy‹ (»Kifferkomödie«) gerückt wurde, so z. B. von Miguel Escobar in *Esquire*, Harald Ladstätter in *Filmtipps* oder Coen van Zwol in *nrc*. Die zu bemerkenden Verschiebungen von Ästhetik und mobilisierten Genrekonventionen vom ersten zum dritten Film spiegeln in Miniaturform die Dynamik, die sich ebenfalls in Comicserien zeigt, wenn ein Kreativteam seinen ›run‹ beendet und ein neues übernimmt, was in der Regel mit einer inhaltlichen Neuausrichtung entlang individueller Sensibilitäten einhergeht. Vgl. Bennett/Terry, *The story of Marvel Studios*; Miguel Escobar, Thor: Ragnarok Is The Stoner Flick of The Marvel Cinematic Universe, in: *Esquire*, 24. Oktober 2017, esquiremag.ph; Harald Ladstätter, Thor: Tag der Entscheidung, in: *Filmtipps.at*, o.J. [2017], Filmtipps.at; Coen van Zwol, Thor is nu een relaxte stoner, in: *nrc*, 24. Oktober 2017, nrc.nl.

AMERICA: CIVIL WAR übernehmen sie auch die narrative Verantwortung für Tony Stark und schließlich die AVENGERS-Franchise. Anthony und Joe Russo stoßen im Jahr 2012 zu Marvel Studios, um die CAPTAIN AMERICA-Reihe nach Joe Johnstons im Zweiten Weltkrieg angesiedelten Period Piece THE FIRST AVENGER in die diegetische Gegenwart des 21. Jahrhunderts zu überführen. Nach den zwei CAPTAIN AMERICA-Filmen THE WINTER SOLDIER und CIVIL WAR übernehmen sie die Regie der AVENGERS-Filme. Im Hinblick auf die multilineare Serialitätsstruktur des MCU, in der die Soloabenteuer der Held:innen stets einen Teil der narrativen Vorarbeit für die als Kulminationspunkte gesetzten AVENGERS-Filme leisten, kann das kreative Quartett Markus/McFeely und Russo/Russo als ausführende Architekten der dritten Phase verstanden werden kann, deren kontinuierliche Arbeit ein für die langlaufende, heterogene Hyperserie MCU seltenes Maß an interserieller Kohärenz gewährleistet.⁸⁹

Im Sinne einer solchen Kontinuität diskutiert Balyana Yankulova CAPTAIN AMERICA: CIVIL WAR, AVENGERS: INFINITY WAR und AVENGERS: ENDGAME als drei eng zusammenhängende Filme, die an Fragen der Transformation von Maskulinität interessiert sind. Sie geht diesen Fragen mit einem Fokus auf Steve Rogers/Captain America nach, den sie zu seinem ›politischen Opponenten‹ Tony Stark als Negativfolie in Relation setzt. Beide, so schreibt sie, »have drastically opposing political views stemming from their different backgrounds and a certain level of antagonism towards one another has been part of their dynamics since their first meeting in *The Avengers*«. ⁹⁰ Wandel sei jedoch essentiell sowohl für die Reformation von Steve Rogers' maskuliner Identität, als auch für die Identitätskonstruktion als nationale Ikone Captain America.⁹¹

Following that renegotiation of character traits, Steve Rogers begins as a man desperate to join the army, only to become a man who trusts only his own rationale, while Tony Stark turns from a man disregarding any authoritative figure he encounters, to a man willing to give up control and follow orders.⁹²

In meiner Analyse folge ich dem Vorgehen Yankulovas, die drei von ihr untersuchten Filme als in einem engen narrativen Zusammenhang zueinander stehend zu fassen. Jedoch verschiebe ich den Fokus von Steve Rogers zurück auf Tony Stark und untersuche die Filme nicht hinsichtlich ihrer Narrativierung der Transformation maskuliner Identität vor dem Hintergrund von Traumabewältigung, sondern als Trilogie über Väter, Vaterschaft und Emanzipation von patriarchalen Strukturen, bzw. als Elemente einer internen Drei-Akt-Struktur innerhalb der seriellen Langnarration der *Infinity Saga*. In diesem Verständnis setzt (I.) das Zerwürfnis der Avengers in CIVIL WAR die Prämisse (II.) für den unaufhaltsamen Sieg des Villain Thanos (Josh Brolin) am Ende von INFINITY WAR, bevor (III.) das wieder vereinte Superheld:innenteam diesen in ENDGAME in einer erneuten Konfrontation besiegen kann, womit auch die *Infinity Saga* zu ihrem Abschluss

5 Vgl. Vignold, *Das Marvel Cinematic Universe*, S. 8–11.

6 Balyana Yankulova, The Politics of Masculinity: Captain America and the transformation of masculinity in today's political climate, in: Sahar Taghdisi Rad (Hg.), *Global Crossroads: Rethinking Dominant Orders in Our Contested World*, London: Ijopec Publication 2020, S. 261–280, hier S. 270.

7 Ebd., S. 271.

8 Ebd.

kommt. Deren ›erster Akt‹, *CAPTAIN AMERICA: CIVIL WAR*, beginnt mit einer Rückblende zu Howard Starks bis dahin mehrfach erwähnten Tod, der 25 Jahre in der diegetischen Vergangenheit liegt, und entwickelt sein dramatisches Potential entlang der Aufklärung der Umstände seines Ablebens. *AVENGERS: ENDGAME* ermöglicht dem verstorbenen Vater und seinem entfremdeten Sohn mithilfe einer Zeitreise zuerst die Versöhnung, bevor Tony selbst sein Leben dabei lässt, Thanos und seine Armeen aufzuhalten. Wie ich demonstrieren werde, werden mit den Leinwandtoden mehr als nur Filmfiguren zu Grabe getragen. Vielmehr geht es hierbei um die Aushandlung von Männlichkeitsentwürfen im Sinne einer Reevaluation und transformativen Aktualisierung, im Zuge derer die Filme nichts weniger symbolisch verabschieden als *das Patriarchat*, repräsentiert von patriarchalen Figuren und den sie legitimierenden Strukturen. Vor diesem Hintergrund betrachte ich die *Infinity Saga*, insbesondere ihr letztes Drittel, als Reartikulation bzw. Remediation der von Stella Bruzzi so bezeichneten ›Ödipalen Dramen‹ der 1950er Jahre, in denen familiäre Konflikte zwischen patriarchalen Autoritäten und den Erwartungen ihrer Väter nicht entsprechenden Söhnen an einem Diskurs sich wandelnder Männlichkeiten mitschreiben.⁹³ Das sich in *IRON MAN 2* bereits ankündigende ›Ödipale Drama‹ um Howard und Tony remediiert diesen Diskurs in Form des bereits beschriebenen Hintergrundkonflikts, der sich vom Beginn bis zum Ende der *Infinity Saga* zieht.

9 Vgl. Bruzzi, *Bringing Up Daddy*, S. 39.