

„Sense of Community“: Die filmische Komposition eines moralischen Gefühls

Zuverlässig führt die dramaturgische Linie des klassischen Hollywood-Kriegsfilms vom alltäglichen Körper des Jugendlichen, des Rekruten, über die Höhe eines illusionären emphatischen Selbstbilds, der Verschmelzung von organischem Körper und Waffentechnologie, zum Sturz in die Tiefe von Angst und Verlassenheit des Soldaten. Im Prozess der ästhetischen Wahrnehmung entfaltet sich dieser Verlauf als eine affektive Bewegung, die der Zuschauer als seine eigene Emotionalität realisiert. Ihm wird der Film in der Zeit seiner Entfaltung zu einem „inneren Objekt“, vergleichbar dem Bild eines Erinnerungskomplexes. Hierin liegt die Eigenheit des Kriegsfilmgenres Hollywoods; es zielt auf ein Empfinden, das sich in den Erfahrungsformen des Erinnerns zwischen Trauma und Trauer bewegt. Nicht zufällig entwickelte sich das Shell Shocked Face zu einer stehenden Bildform nicht nur des Kriegsjournalismus, sondern auch des Kriegsfilms; kristallisieren hier doch im Moment des blendenden Schreckens ein Zeugnis der Traumatisierung und ein zu betrauerndes Bild zur zwiespältigen Imagination des Krieges. Es ist das fassungslose Staunen Montgomery Clifts in *FROM HERE TO ETERNITY* und das Gesicht des amoklaufenden Berserkers in *FULL METAL JACKET*. Es ist das insistierende Staunen Martin Sheens und die Kälte beherrschter Grausamkeit des Colonel Kurtz in *APOCALYPSE NOW*. Und immer wieder ist es das Leidensbild des Soldaten, emphatisch herausgestellt und mit den mythischen Zeichen des Opfers versehen, wie in Sam Fullers *STEEL HELMET*, in Oliver Stones *PLATOON* und John Irvins *HAMBURGER HILL*. Dieses Gesicht lässt sich als ein doppelsinniges Emblem verstehen: zum einen als eine Opferimago, in der die Schrecken, die Agonie des Soldaten zu einer sinnträchtigen Ikone geformt sind. Zum anderen stellt es ein anklagendes Dokument dar, das nichts anderes zeigt als das nackte physische Leiden, die bloße Vernichtung menschlichen Lebens. In dieser Spannung beschreibt das Bild des Shell Shocked Face eine grundlegende Pathosformel des amerikanischen Kriegsfilms. Es setzt die moralische Empörung in eins mit dem andachtsvollen Erinnern, die Anklage mit dem Pathos des Gedenkens an die Gefallenen, die sich für den Erhalt der politischen Gemeinschaft opferten. Es bringt den grundlegenden dramatischen Konflikt zum Ausdruck, der die Poetik des Kriegsfilmgenres Hollywoods strukturiert: Das ist die Differenz zwischen dem sinnreichen Opfertod *für* und dem sinnlosen Sterben Einzelner *durch* die Handlungen der Nation, die Differenz zwischen Sacrifice und Victim.

Dieser Konflikt ist in hohem Maße affektbeladen; im Kino realisiert er sich als Empfindungsbewegung des Zuschauers. So ist im Kriegsfilm das ästhetische Genießen eng gebunden sowohl an die vergemeinschaftenden Rituale der erinnernden Trauer und des kollektiven Gedenkens als auch an die moralische Empörung, den Zorn des Einzelnen, der sich wütend gegen die Versuche der Sinnstiftung erhebt.

Ohne damit die wiederholende Handlung des Kinobesuchs vorschnell dem Begriff des Rituals zuzuordnen, ist das, was ich vortragen möchte, doch darum bemüht, einen rituellen Aspekt hervorzuheben, der sich auf spezifische Weise mit den Kriegsfilmgenres Hollywoods verbindet. Damit meine ich zunächst nicht viel mehr, als dass diese Filme eine affektorganisierende Funktion in der medialen Zirkulation der Bilder vom Krieg erfüllen, die in der Inszenierung eines übergreifenden Bildes vom Krieg zusammenwirken. Diesem Bild, so möchte ich hypothetisch formulieren, kommt eine fundamentale Bedeutung für den politischen Zusammenhalt einer Gesellschaft, für das Gemeinschaftsgefühl, den Sense of Community zu.

In diesem Sinne sehe ich das Kriegsfilmgenre funktional auf eine Öffentlichkeitssphäre bezogen, in der alle Formen gesellschaftlich-politischer Kommunikation vielfältig verschränkt sind mit ästhetischen Erfahrungsmodalitäten, die man den Mediensphären der Kunst und der Unterhaltungskultur zuweist. Die Frage nach der Funktion des Kriegsfilmgenres ist nicht zu trennen von der Frage nach der Funktion des ästhetischen Genießens innerhalb einer übergreifenden Ökonomie medial organisierter, kultureller und sozialer Verortungen. Sie ist nicht zu trennen von der Frage nach den ästhetischen Strategien der medialen Organisation und Modellierung affektiver Bindungen an ein übergreifendes politisches Gemeinschaftsideal.

Jedenfalls sind die Inszenierungsstrategien und poetischen Konzepte des Kriegsfilmgenres Hollywoods immer bezogen auf das affektive Bindegewebe (Koschorke)¹ der amerikanischen Nation als eines spezifischen politischen Gemeinschaftsideals, gleichviel ob die einzelnen Filme diese Gefühlsbindung beim Zuschauer bestätigen, mobilisieren, kritisieren, verwerfen oder erneuern wollen. Weil dies niemals als bloße Reflexion geschieht, sondern als ästhetische Strategie der Gestaltung des emotionalen Erlebens der Zuschauer, weil es immer an das

¹ Vgl. Albrecht Koschorke, Körperströme und Schriftverkehr: Mediologie des 18. Jahrhunderts, München 1999, S. 15.

ästhetische Genießen gebunden ist, spreche ich von der Affektpoetik des Hollywoodkriegsfilms.

Was dies bedeutet, will ich nun an zwei filmanalytischen Skizzen zeigen. Ich beginne mit Spielbergs *SAVING PRIVATE RYAN* und wende mich im Anschluss John Woos *WINDTALKERS* zu.

SAVING PRIVATE RYAN

Eine Familie, drei Generationen... Eltern, Kinder, Enkel. Ein Gräberfeld, endlos, von keinem Horizont begrenzt. Die Montage formt eine Impression, die schon in der Architektur des Soldatenfriedhofs angelegt ist. Grabmal um Grabmal reiht sich in diagonalen Aufstellung aneinander; jedes für sich zählbar, ergeben sie doch in der Zusammenschau ein Bild der buchstäblichen Zahllosigkeit der Toten. Die weißen Mahnmale sind so gleichförmig wie die Uniformen der Soldaten und halten als einzige Differenz lediglich die zwischen christlichem Kreuz und jüdischem Davidstern fest.

Eine Großaufnahme zeigt das Gesicht des Kriegsveteranen: Sie leitet die Rückblende ein, die mit dem Ereignis beginnt, das in dem Grabfeld zahllose steinerne Zeugen hat: das große Sterben von Omaha Beach. Das Sounddesign, der Lärm der Landungsboote, schließt die Zuschauer bereits in den Bildraum ein, noch bevor die Laderampen aufschlagen und die Infanteristen vorne in den Booten dem feindlichen Feuer preisgegeben werden.

Ohne hinführende Handlung, mit einem Paukenschlag ist das Thema gesetzt, das in den nächsten 16 Minuten inszeniert wird: Die ersten Reihen der Soldaten sterben als lebende Schutzschilde, die den Nachfolgenden Schritt für Schritt, Reihe um Reihe das Vorrücken auf den mit Minen und Sperrzäunen bestückten Strand ermöglichen. Der Truppenkörper drängt an Land, während die einzelnen Soldaten zerfetzt und zerschossen den Preis entrichten, der diese Bewegung ermöglicht.

In den ersten zwanzig Minuten zieht *SAVING PRIVATE RYAN* alle Register audiovisueller Rhetorik, die das Kino für seine Schlachtbeschreibungen entwickelt hat, um diese Ungeheuerlichkeit in Szene zu setzen. Eine Montage dissoziierter Raum- und Geräuschperspektiven entfaltet den Raum einer chaotischen Wahrnehmung; die Kamera bewegt sich zwischen diffus zugeordneten Blicken, dicht über oder unter

Wasser, wie ein Schwimmender – oder ein Ertrinkender; mal geblendet vom aufspritzenden Wasser; mal lassen verschmierte Blutspritzer das Objektiv selbst sichtbar werden. Die Szenerie löst sich vom Blick, wird distanziert, wie durch eine Glasscheibe betrachtet. Auch die Geräuschebene setzt sich aus einer vielperspektivischen Impression zusammen, die sich zwischen der Taubheit des ins Wasser stürzenden Soldaten und dem ohrenbetäubenden Lärm von Explosionen bewegt.

Schließlich öffnet sich die Geräuschperspektive auf die Leere eines dumpfen Hallraums; sie wirkt wie die Selbstwahrnehmung körperlicher Innengeräusche, wenn man sich die Ohren zuhält. Tatsächlich ist dieser nach außen sich abschließende Hallraum die erste klar einem individuellen Körper zuzuordnende Perspektive. Das Schlachtengetümmel wird zu einem Horrorfilm: stumme Schreie, einschlagende unhörbare Schüsse, lautlose Granatexplosionen, zerfetzte Körper. Man sieht das Gesicht des Protagonisten: a Shell Shocked Face.

Die Inszenierung der Szene ist insgesamt darauf ausgerichtet, die größtmögliche Diskrepanz zwischen der Perspektive eines in das Kampfgeschehen orientierungslos eingeschlossenen leiblichen Individuums und der kinematografischen Schlachtbeschreibung zu entfalten. Das paralysierte Gesicht verbindet die eine Perspektive mit der anderen.

Eingeschlossen in den Donner der Geschütze, dann in die Stille dieses fremden Körpers, entfaltet sich für den Zuschauer eine eigentümliche Form der subjektiven Perspektive; er empfindet sich physisch ganz nah dabei und gewahrt sich zugleich in absoluter Distanz – als das Gegenüber eines traumatisierten Gesichts. Die Kamera simuliert den zersplitternden Blick einer überforderten Wahrnehmung und hält doch die Position des souveränen Zuschauers aufrecht.² Was dem Truppenkörper nur unter größten Leiden und Opfern gelingt, ist diesem mühelos möglich: Er durchquert sehend und hörend die Raumsimulation des chaotischen

² Michael Wedel betrachtet den postklassischen Kriegsfilm als neues Body-Genre. Vgl. Michael Wedel, Körper, Tod und Technik - Der postklassische Hollywood-Kriegsfilm als reflexives 'Body Genre', in: Körperästhetiken. Filmische Inszenierungen von Körperlichkeit, hrsg. v. Dagmar Hoffmann, Bielefeld 2010, S. 77–100. Vgl. hierzu auch: Hermann Kappelhoff, Shell shocked face: Einige Überlegungen zur rituellen Funktion des US-amerikanischen Kriegsfilms, in: Verklärte Körper, hrsg. v. Nicola Suthor und Erika Fischer-Lichte, München 2006, S. 69-89. Vgl. als figurenpsychologisch bzw. handlungslogisch argumentierende Analysen von Spielbergs Film: Albert Auster, Saving Private Ryan and American Triumphalism, in: The War Film, hrsg. v. Robert Eberwein, New Brunswick, N.J. 2005, S. 206-213; Janine Basinger, Combat Redux. in: Dies., The World War II Combat Film. Anatomy of a Genre, New York 2003, S. 253-262.

Wahrnehmungsbewusstseins eines von Schrecken und Schmerz geblendeten und gelähmten Körpers; er findet einen ersten narrativen Halt, wenn er das Gesicht des Stars, Tom Hanks, mit dem dumpfen Hallraum verbindet, der ihn im Kinossessel umschließt (gleichsam die Innenansicht des Shell Shocked Face). Ein Dialog bahnt sich an; zunächst noch stumm, dann gibt es den ersten Wortwechsel. Nach und nach formiert sich aus dem Horrorszenario eine Handlungsfiguration: „Wie knackt man die Bunkerstellung dort oben?“ Wenn die Soldaten den Strand überwunden, die Klippen erklommen, die Bunker eingenommen haben, findet sich der Zuschauer im Handlungsraum einer überschaubaren Wirklichkeit, im Raum des klassischen Erzählkinos wieder.

Der Umschlag im Erzählmodus ist durch einen genauen Scheitelpunkt markiert: Erst in dem Moment, in dem es gelingt, mit Hilfe eines Spiegels den Feind in den Blick zu bekommen, stabilisiert sich eine eindeutige Erzählperspektive.³ Die Reise ins Innere des Landes, die Landschaft der Normandie, der Spähtrupp mit dem Sonderauftrag, die entscheidende Schlacht, das alles vollzieht sich im Spiegel des klassischen Hollywoodkriegsfilms und der audiovisuellen Dokumente des Zweiten Weltkriegs, wie sie in den Medien zirkulieren.

Man versteht, dass die Rückblende eine Erinnerungsbewegung nicht nur in der Fiktion der Figur, sondern auch auf der realen Ebene der Filmzuschauer beschreibt. Was für die Figur die Passage durch ein Trauma ist, hinter dem sich der Raum der Erinnerung öffnet, funktioniert für den Zuschauer als spiegelgleiche Umkehrung der Handlungsfolge des klassischen Kriegsfilms: Dort nämlich ist die Agonie des Soldaten, das Shell Shocked Face, das *letzte* Bild, hier ist es an den Anfang gestellt. In der Raumsimulation des Chaos einer jedes individuelle Bewusstsein überfordernden Katastrophe bildet die Inszenierung dieses Gesichts die *erste* Kristallisation, an die sich nach und nach eine Episode anlagern kann, der Keim einer klassischen Kriegserzählung.

Die gleiche Umkehrung vollzieht sich auch auf der Ebene des dramatischen Konflikts: Während die Anfangssequenz alle kinematografischen Darstellungsmittel aufbietet, um den unerträglichen Gewaltakt sinnlich greifbar werden zu lassen, der darin besteht, Leib und Leben der Einzelnen buchstäblich als Medium der Fortbewegung des Truppenkörpers einzusetzen, kehrt die Handlung des Films diese

³ Vgl. Drehli Robnik, Körper-Erfahrung und Film-Phänomenologie, in: Moderne Film Theorie, hrsg. v. Jürgen Felix, Mainz 2002, S. 246-280.

Ordnung um. Nicht der Einzelne stirbt für die ideelle Gemeinschaft, sondern der Auftrag, das Leben des Einzelnen zu retten, bringt fast der gesamten Truppeneinheit, dem als Suchtrupp eingesetzten Platoon, den Tod. Spielberg scheint mit dieser Fabel den moralischen Konflikt des klassischen Kriegsfilms in einer paradoxen Lesart des Gründungsakts der Nation aufzulösen: Das Recht des Einzelnen auf Leben, Freiheit und Glück, dieser höchste Wert der politischen Gemeinschaft, wird durch den Opfertod unzähliger Einzelner gesichert und erhalten. Tatsächlich aber kehrt das Gesicht des weinenden Veteranen im Kreis seiner Familie das heroische Pathos des Shell Shocked Face um in ein sentimentalisiertes Bild des Gedenkens. Der Soldat, der an die Grabfelder zurückkehrt, gedenkt der letzten Worte seines Kommandanten: „Earn this.“ – „Verdien es Dir.“

Nachdem fast alle gefallen sind, damit ihm, James Ryan, das Recht auf Leben und Freiheit erhalten bleibt, erscheint einem dieser letzte Befehl so ungeheuerlich wie das Schlachtenbild zu Beginn des Films. Doch die Schuld, die dieser Überlebende zu begleichen hat, besteht einzig darin, den Auftrag des Platoons zu Ende zu bringen, für den die anderen gestorben sind: Er ist den Toten nichts weiter schuldig, als sein Leben und seine Freiheit zu nutzen, um sein Glück zu machen. Eben deshalb steht am Ende des Films nicht die Pathosformel des Shell Shocked Face, sondern das weinende Gesicht des Veteranen, eingefasst in eine sentimentalisierte Szene. Die Schlusszene von *SAVING PRIVATE RYAN* hätte nicht besser eingerichtet werden können, um zu illustrieren, was Michael Fried mit der Figur des versunkenen Betrachters meint, die er am Ursprung bürgerlicher Kultur im Zeitalter der Empfindsamkeit verortet.⁴ Jedenfalls ruft der Film ein zentrales dramatisches Motiv dieses Zeitalters auf: Der überlebende Soldat am Grab der gefallenen Kameraden, sein Gesicht, die Tränen abgewandt von der Familie; die Frau, die Kinder, die Enkel stehen etwas abgerückt im Hintergrund, ihre Blicke auf den weinenden Mann gerichtet.

Den Prototyp dieser Szene hat Diderot entworfen, als er das Theater der Empfindsamkeit als ein Medium der Übung bürgerlicher Gefühlskultur begründete. Die Familie, die sich am Sterbebett des Vaters versammelt und im einfühlsamen Blick auf den Sterbenden zu einer Gemeinschaft des gleichgerichteten Empfindens und Fühlens verschmilzt, galt es immer wieder neu zu re-inszenieren, um das

⁴ Vgl. Michael Fried, *Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot*, Berkeley 1980.

Publikum in eben diesen Bund einzuschließen. In der medialen Wiederholung der beschriebenen Szene soll der anonymen Menge der Zuschauer jenes Gefühl vermittelt werden, das sie in eine Gemeinschaft einbindet. So gesehen ist dies die Urszene einer Kunst- und Unterhaltungskultur, die Medien einrichtet, um Affekte zu gestalten.

SAVING PRIVATE RYAN führt die Kriegsdarstellung zurück in diese Urszene sentimentalischer Gefühlskultur. Tatsächlich tritt noch die Familie des Soldaten Ryan, im Hintergrund des Bildes als Halbkreis positioniert, dem Kinozuschauer als eine Gemeinschaft gegenüber, die ihn buchstäblich in ihren Kreis aufnimmt; sind sie doch verbunden durch den geteilten Blick auf ein- und dieselbe Szene des Weinenden am Grab – so als schließe sich mit den Blicken des anonymen Publikums vor der Leinwand der Kreis der Gemeinschaft um das trauernde Gesicht. Die Montage löst mit einem Achsensprung die Figuration auf, um sie in einer kreisenden Einstellungsabfolge fest mit dem Symbol der Nation zu verbinden: die Flagge der Vereinigten Staaten.

WINDTALKERS

WINDTALKERS beginnt mit einem Prolog, der ein narratives Stereotyp des klassischen Kriegsfilms durchspielt: Joe Enders (Nicolas Cage), der Kommandant eines Platoons, zwingt seine Männer während eines vernichtenden Angriffs zum Durchhalten; Enders ist der einzige, der den Angriff überlebt, getroffen vom Granatenblitz, nur scheinbar tot. In der Umkehrung dieser Konstellation findet der Film am Ende seine Apotheose in einem anderen Stereotyp des Kriegsfilms, dem des sich opfernden Helden: Der Soldat, der seinen sterbenden Kameraden auf dem Rücken aus dem feindlichen Feuer trägt und dabei selbst den Tod findet. Diesmal ist es der Kommandant, der weiße Amerikaner, der sich opfert und seinem Freund, einem Navajo, das Leben rettet.

Ich zitiere aus einer Inhaltsangabe:

Im Pazifikkrieg werden die Marines Joe Enders (Nicolas Cage) und "Ox" Henderson (Christian Slater) per Geheimbefehl abgestellt, als eine Art Leibwächter für die Funker Ben Yahzee (Adam Beach) und Charlie Whitehorse

(Roger Willie) zu fungieren. Die beiden Navajos beherrschen einen speziellen Code, der auf keinen Fall in die Hände der Feinde gelangen darf. Die erbitterten Kämpfe um die Insel Saipan schweißen die Männer zusammen. Und es ist nur eine Frage der Zeit, bis die beiden Beschützer der Code-Sprecher mit einer furchtbaren Frage konfrontiert werden: Würden sie wirklich bis zum Äußersten gehen, um den Code zu schützen?⁵

Der spezielle Code, das ist die Muttersprache der Native Americans, der Navajos. John Woo, der Regisseur, belässt es nicht bei dem Gedankenspiel, dass es ausgerechnet die Sprache der Ureinwohner ist, deren weitgehende Vernichtung am Ausgang der Nation steht, welche nun einen entscheidenden strategischen Vorteil im Kampf gegen die Japaner verschafft. Auch der Umstand, dass die Navajos äußerlich weit eher den japanischen Feinden gleichen als ihren weißen Kameraden, ist mehr als nur eine anekdotische Pointe. Beides weist vielmehr auf ein grundlegendes Sujet des Genres, das WINDTALKERS bearbeitet. Wird im klassischen US-Kriegsfilm doch regelmäßig die ethnische Heterogenität als ein grundlegendes Merkmal der amerikanischen Armee betont. Selbstredend verdankt sich dieser Topos den pragmatischen Erfordernissen der Propaganda während des Zweiten Weltkriegs, die es als geboten erscheinen ließ, möglichst alle Ethnien (mit der Ausnahme des afro-amerikanischen Soldaten) im Personal der Filme zu repräsentieren. Doch jenseits dieses pragmatischen Grunds weist der Topos auf das Gemeinschaftsideal einer Nation, die sich in ihrem politischen Selbstverständnis wesentlich durch die Integration aller Ethnien und Religionen definiert.

Damit ist das eigentliche Thema des Films benannt. Nach und nach tritt bei einzelnen Soldaten eine je andere ethnische Abstammungslinie hervor; so dass die anfängliche Entgegensetzung von Navajos und weißen Amerikanern in eine Gruppe vieler Einzelner verschiedener Herkunft zerfällt. Zwischen diesen sind schließlich die Navajos die einzigen wirklichen Amerikaner, Native Americans. Die Idee einer Nation, deren Gemeinschaftsgefühl die Fremdheit der Ethnien und der Religionen überspannen soll, erfährt hier eine spezifische Wendung; in der Perspektive des Films ist die bedrohliche Fremdheit des Anderen nur eine Übergangserscheinung in der dynamisch sich ausweitenden Integration. So wie die anfängliche Zweiteilung

⁵ Inhaltsangabe der deutschen DVD-Ausgabe im Vertrieb von MGM.

des Platoons übergeht in eine heterogene Gruppe, die durch wachsende Freundschaftsbindungen zusammengehalten wird, erscheint noch der Krieg gegen die Japaner als eine weitere Etappe dieser Integration. Der Krieg wird zur Etappe der historischen Verwirklichung einer politischen Gemeinschaft, in der prinzipiell jeder zum Amerikaner werden kann.⁶

Diese Deutung des Krieges als Grund einer dynamischen Vergemeinschaftung hat in dem Film eine prägnante rhetorische Figur gefunden. Nach jeder Schlacht – gleichsam zum Feierabend – sieht man den dezimierten Trupp bei den Gräbern der soeben Gefallenen: Hier plaudern die Soldaten, nachdem die Toten verscharrt sind, hier ruhen sie aus, hier erhalten sie ihre Auszeichnungen, hier geraten sie, verfolgt von den Stimmen der Toten, in Raserei, von hier aus brechen sie auf zur nächsten Schlacht. Man sieht, wie sich die Horde der Männer verwandelt: aus lebendigen Körpern werden Felder aus Kreuzen und Stahlhelmen – während die Freundschaft zwischen den Überlebenden immer enger wird. Wie der Refrain einer Ballade strukturieren die wiederkehrenden Schlachten den Prozess der Vergemeinschaftung, wie ein Stundenschlag gliedert die zunehmende Zahl der Toten deren Werden.

WINDTALKERS fokussiert diesen Prozess in den beiden Hauptfiguren: Joe Enders und Ben Yahzee. Ein Ringen, ein Kampf, der schließlich in der Fusion endet: Als Protagonist und Antagonist sind ihre Gesichter eingeführt: das eine leer, versteinert, die Maske einer erstickten Empfindungskraft – ein Shell Shocked Face –; das andere offen, immer lachend. Es verbindet das Klischee asiatischer Weisheit mit dem der emotionalen Fülle des urstämmigen Menschen. Dieses Gesicht scheint alle Empfindungskräfte, die das andere verloren hat, in sich zu tragen.

Joe Enders erhält denn auch deshalb den Auftrag, den Navajo zu schützen, weil er sich im Gehorsam bis zum Tod diese Versteinerung erworben hat. Ihm ist zuzutrauen, dass er den ihm Anvertrauten töten kann, falls dieser in die Hände des Feindes zu fallen droht.

⁶ Auch Michael Wedel thematisiert WINDTALKERS als einen Film, in dessen Zentrum die Frage nach der Gemeinschaft steht. Allerdings rekurriert Wedel dabei vor allem auf die Theorien Nancys. Damit unterscheidet sich sein Gemeinschaftsbegriff grundlegend von dem, was im vorliegenden Text als politische Gemeinschaft verstanden wird. Vgl. Michael Wedel, Körper, Tod und Technik, a.a.O. In der Perspektive, die ich hier zu entwickeln versuche, erscheint der Kriegsfilm tatsächlich als ein Genre, das zwei unvereinbare Gemeinschaftsmodelle konfrontiert: das der politischen Gemeinschaft und das der militärischen Gemeinschaft. Vgl. zum Begriff der militärischen Gemeinschaft: Hermann Kappelhoff, Shell shocked face, a.a.O.

Sein Gegenstück hat dieses Melodrama der Freundesliebe in der Darstellung der Kriegshandlungen. Eine höchst mobile Kamera verbindet in rasanter Geschwindigkeit Serien nicht zuzuordnender Blicke mit verschwommenen, in sich bewegten Halbtotale und verrissenen Schwenks zu einer kunstvollen Landschaft des Kriegs. Sie gipfelt in Totalen, die aussehen wie computertechnisch animierte Gemälde im Hightechrealismus. Es sind die Bilder des klassischen Hollywoodkinos, von den Western John Fords bis zu den Kriegsepen Sam Fullers, verfremdet durch die rhetorischen Übersteigerungen des gegenwärtigen Actionkinos. In der finalen Rettungsaktion des Films kommen beide Seiten, das Melodrama und der Actionfilm, zusammen. In ihr verbinden sich der eingewanderte und der eingeborene Amerikaner buchstäblich zur Einheit eines Körpers, der sich mühselig aus dem Schlachtgetümmel des Kriegsfilms hinüber rettet in die melodramatische Apotheose des sterbenden Soldaten. Diese gibt dem weißen Amerikaner in der Erinnerung an seine Herkunft die Empfindungskraft zurück, die ihm der Krieg genommen hat.

Enders' Tod scheint die Ordnung umzukehren, die in den Mythen vom Werden Amerikas entfaltet wurde. Wenn das Ethos des militärischen Ehrenkodex, „no man left behind“ – ein weiteres narratives Stereotyp des Genres –, in den sich mehrenden Grabstätten des Camps eine bittere Kommentierung erfährt, betrifft dies mehr als das Militär den Mythos vom Werden der amerikanischen Nation.

Der Mythos vom ersten Amerikaner

Der zurückgelassene Soldat – bedroht von Folter und Schändung – nimmt ein altes Motiv wieder auf, das in die Anfänge der amerikanischen Kultur zurückreicht: die Erzählung von den Leiden und der Marter der unter die Wilden gefallenen Gefangenen, das Phantasma der puritanischen ‚Captive Narratives‘. Diese Figuration bildet – ich beziehe mich hier auf Winfried Flucks Funktionsgeschichte des amerikanischen Romans⁷ – gemeinsam mit zwei anderen Motiven das grundlegende Muster der Imagination des Geschichtlichen in der amerikanischen Populärkultur. Es ist dies zum einen das Motiv des Kampfes der Kulturen, der Auseinandersetzung mit der fremden, unzivilisierten Rasse, das auf die Indianerkriege weist; zum anderen das Motiv des Kampfes zwischen Freiheitsstreben und technokratischer Herrschaft

⁷ Winfried Fluck, Das kulturelle Imaginäre. Eine Funktionsgeschichte des amerikanischen Romans 1790-1900, Frankfurt a. M. 1997.

im Innern der eigenen Kultur, das mit dem Unabhängigkeitskrieg verbunden ist. Alle drei Motive (Marter, Kampf der Rassen, Freiheit versus Technokratie) prägen den Kriegsfilm.

So ist der Topos des Vietnamfilms, der „bittere, von seinen Leuten verratene Krieger, der die Fehler seiner Vorgesetzten erkennt und ihnen trotzdem dient“, keineswegs eine neue Figur; er ist eine Variation des ‚Frontiersman‘, des Grenzers, wie er in den Romanen James Fenimore Coopers entsteht. In *THE DEER HUNTER* von Michael Cimino aus dem Jahr 1978 ist diese Verbindung bereits im Titel explizit.

Der Jäger, der an der Grenze von Wildnis und Zivilisation, zwischen den Wäldern und den Siedlungen, zwischen den eigenen Leuten und der fremden Rasse hin- und hergeht, ist die emblematische Figur der Geburt der amerikanischen Nation. Schon bei Cooper – in *The Last of the Mohicans* (1826) – ist die Mythologie dieser Figur mit der Ambivalenz der Schuld und der Trauer, mit dem Tod des eingeborenen Amerikaners verschränkt.

WINDTALKERS inszeniert letztlich eine weitere Variation dieser Mythologie. So wie Spielberg die heroische Pathosformel des amerikanischen Kriegsfilms in einer sentimentalischen Szene aufzulösen sucht, überführt *WINDTALKERS* die mythologische Szene in eine melodramatische Figuration der Verschmelzung. Anders aber als bei Spielberg ist es keine verinnerlichende Erinnerungsszene, sondern eine analytisch-ironische Anordnung. Sie weist eher auf aktuelle Auseinandersetzungen innerhalb der Gesellschaft denn auf die Geschichte des Zweiten Weltkriegs. *WINDTALKERS* bezieht das Zugehörigkeitsgefühl einer politischen Gemeinschaft, die sich weder auf eine ethnische noch eine religiöse Einheit gründet, auf die mythologische Rede vom Krieg der Rassen, die ein Fundament dieser Gemeinschaft bildet. Er lässt so die Vergemeinschaftung selbst als einen zutiefst ambivalenten Gewaltprozess erscheinen, einen sich ständig verschiebenden Frontverlauf zwischen dem Selbstbild und dem Feindbild. Diese Perspektive wird, ähnlich wie bei Spielberg, in der rahmenden Schlusszene noch einmal gebrochen.

Wenn am Ende – vor der grandiosen Kulisse des Monument Valley, das im Westerngenre zur ikonografischen Signatur des amerikanischen Mythos wurde – Private Ben Yahzee das Trauerritual der eingeborenen Amerikaner vollzieht, geschieht auch dies unter den Augen seiner Frau und seines Sohnes.

Die Familie in traditioneller Kleidung erscheint in der Kulisse so vieler „Indianerkriegsfilme“ wie ein höchst irreales Wunschbild, das die Geschichte Amerikas in der Spiegelung des Kinos auf ähnliche Weise korrigiert, wie Spielberg es mit der Geschichte des Zweiten Weltkriegs tut. Bei Spielberg bezieht die gemeinschaftsstiftende Trauerszene den amerikanischen Europafeldzug auf die vereinzelt geretteten Überlebenden des Holocaust.⁸ Bei John Woo erscheint die Dominanz der weißen Rasse nur als eine vorübergehende Erscheinung im Werden der Nation.

SAVING PRIVATE RYAN und WINDTALKERS fragen nach der Idee Amerikas, der Idee einer demokratischen Nation angesichts ihres geschichtlichen Schicksals und ihrer gegenwärtigen gesellschaftlichen Konflikte. Sie rekonstruieren dabei die poetische Logik und das Sujet eines Genres, das unmittelbar aus der politischen Auseinandersetzung um den Eintritt Amerikas in den Zweiten Weltkrieg entstand. Auf je eigene Art wird das Kriegsfilmgenre als eine ästhetische Erfahrungsform des Historischen greifbar, das eng mit dem Ideal politischer Gemeinschaftsbildung verbunden ist, auf das sich die amerikanische Nation in ihrem Selbstbild beruft. Am Ende eines Jahrhunderts der zerstörerischsten und verwerflichsten Kriege, in der die moralische Bewährung ebenso triumphal wie das moralische Versagen vernichtend war, versuchen die Filme, die Basis eines Gemeinschaftsgefühls zu ergründen, das die Einzelnen an eine Nation bindet. Eine Nation, die sich keinen anderen Zweck gesetzt hat, als die Freiheit, das Leben und das Glück ebendieser Einzelnen zu schützen.

Ich möchte dies noch etwas genauer ausführen.

Rorty und der Pursuit of Happiness

Zur gleichen Zeit, als SAVING PRIVATE RYAN in die Kinos kommt, veröffentlicht Richard Rorty eine ebenso engagierte wie kritische Vorlesung über das Denken der amerikanischen Linken. Sein Buch *Achieving our Country* konstatiert ein fundamentales Versagen der Linken – zwei Jahre, bevor George W. Bush Junior zum Präsidenten der Vereinigten Staaten wurde, und inmitten einer Epoche

⁸ In seiner Arbeit zum Combat-Film hat Drehli Robnik überzeugend ausgeführt, dass Spielberg den Europafeldzug in den simulierten Erinnerungsakten des Blockbusterkinos als Aktion zur Rettung der Juden re-inszeniert. Vgl. Drehli Robnik, *Kino, Krieg, Gedächtnis. Affekt-Ästhetik, Nachträglichkeit und Geschichtspolitik im deutschen und amerikanischen Gegenwartskino* (unveröffentlichte Dissertation, Universität van Amsterdam 2007).

scheinbar unbegrenzt wachsenden Wohlstands. Die amerikanische Linke habe, so die Diagnose, im Bruch mit dem Sense of Community der amerikanischen Nation ihre politische Handlungskraft eingebüßt.⁹ Nach Vietnam sei sie in kritischer Distanz zum eigenen Land verblieben und habe sich auf eine Zuschauerrolle beschränkt, anstatt ihre ebenso notwendige wie unerledigte Agenda weiter zu entwickeln. Zwar gesteht Rorty zu, dass der Bruch mit dem Establishment der Demokraten während der Auseinandersetzungen um den Vietnamkrieg ebenso berechtigt wie notwendig war. Doch verurteilt er den moralischen Rigorismus, mit dem die Linke den Grundkonsens der amerikanischen Nation selbst aufgegeben habe, um sich auf eine ebenso fundamentalistische wie akademische Kulturkritik zurückzuziehen. Sie habe zwar in dem pädagogischen Bemühen, die rassistischen und sexistischen Diskriminierungen zurückzudrängen, Erhebliches geleistet; doch sei sie vom Gründungsprojekt Amerikas abgerückt: der steten Verwirklichung der demokratischen Nation. Damit sei auch der spezifische historische Beitrag der Linken zu diesem Projekt verworfen worden. Dieser bestehe immer noch und immer dringlicher in der sozialpolitischen Agenda, mit der die Gründungsidee der Nation historisch eine entschieden neue Richtung bekam.

Rorty entfaltet seine Diagnose, indem er diese sozialpolitische Fortentwicklung der Idee des Pursuit of Happiness aus der Tradition der amerikanischen Philosophie ableitet: William James, Walt Whitman und vor allem John Dewey sind die Gewährsleute eines philosophisch begründeten „Patriotismus“, der die Idee der amerikanischen Nation als ein universelles Prinzip demokratischer Gesellschaften begreift. Der Gründungsakt der Nation wird als ein historischer Auftrag verstanden, mit dem sich das politische Handeln in einen offenen Geschichtsprozess gestellt sieht, innerhalb dessen diese Idee zu verwirklichen sei – oder auch nicht. Rorty betont, wie sehr der Gedanke einer geschichtlich zu verwirklichenden Nation gerade aus der Kritik des teleologischen Geschichtsverständnisses und des metaphysisch-religiös motivierten Gemeinschaftsmodells entsteht. Das Recht des Einzelnen auf Freiheit, Leben und das Streben nach Glück ist kein gegebener Besitzstand des Landes, sondern eine moralische Orientierung des politischen Handelns in eine ungewisse, aber gestaltbare Zukunft: „Achieving our Country“. Dieses Handeln selbst freilich vollzieht sich in den begrenzten Horizonten kleinteiliger Prozesse

⁹ Richard Rorty, *Achieving Our Country: Leftist Thought in Twentieth-Century America*, Cambridge 1998, S. 65 f.

gesellschaftspolitischer Interventionen. Es begreift sich als die stets notwendige Verbesserung real gegebener Verhältnisse.

In dieser Perspektive ist die sozialpolitische Interpretation des Pursuit of Happiness ein entscheidender Schritt in der langen Geschichte der Neubestimmungen der Nation. Dieser Schritt wäre auf der gleichen Ebene anzusiedeln wie die Überwindung der Sklaverei, das Bewusstsein für den Genozid an den Native Americans, die Antivietnam- und die Bürgerrechtsbewegung. Mit der moralisch durchaus legitimen Distanzierung von der Nation sei eben auch das historische Versprechen aufgegeben worden, das die Gründung der USA gerade für jene darstellt, denen die unveräußerlichen Rechte jedes Menschen vorenthalten werden: Es sei möglich, staatliche Gemeinwesen zu formen, deren Regierungen keinen anderen Zweck verfolgen, als die Bürger in ihrem Leben und ihrer Freiheit so zu schützen, dass sie sich in ihrem Handeln als glückliche Menschen verwirklichen können.

In ihrem Buch *Über die Revolution (On Revolution, 1963)* entwickelt Hannah Arendt diesen Begriff politischen Handelns mit Blick auf die Amerikanische Revolution.¹⁰ Eine demokratische Gemeinschaft kann ihren Zusammenhalt weder auf eine naturwüchsig-ethnische noch eine religiöse Zugehörigkeit gründen. Sie basiert auf nichts anderem als auf dem revolutionären Gründungsakt, der einen Anfang freien politischen Handelns setzt. Im revolutionären Akt der Unabhängigkeitserklärung ist der Anfang eines politischen Handelns gesetzt, das sich in eine unbestimmte Zukunft hinein richtet. Ungewiss deshalb, weil dieser Anfang stets angewiesen bleibt auf sich anschließende politische Handlungen. Die demokratische Gemeinschaft kann sich nur in den Verzweigungen zahlloser Einzelhandlungen in die Zukunft hinein verwirklichen. In diesem Verständnis bezeichnet die Amerikanische Revolution für Arendt den Anfang der westlichen Demokratie.

Im Grundsatz des Pursuit of Happiness ist dieser Anfang als ein sich aus sich selbst begründendes Handeln gesetzt. Versteht Arendt dieses Glück doch wesentlich als das Recht und die Möglichkeit, sein persönliches Streben im Raum der Öffentlichkeit als politisches Handeln zur Geltung zu bringen. Mit diesem Grundsatz ist ein universelles Freiheitsideal in die politische Welt gebracht, das genau soweit geschichtliche Wirklichkeit werden kann, wie es für gegenwärtige und zukünftige Bürger zur Handlungsmaxime wird.

¹⁰ Hannah Arendt, *On Revolution*, New York 1963.

Es sind also zwei Axiome, die mit dem Ideal der politischen Gemeinschaft verbunden werden: Die universelle Idee freien politischen Handelns in einem offenen geschichtlichen Horizont und das Zugehörigkeitsgefühl zu einer politischen Gemeinschaft, das sich auf nichts anderes stützt als den revolutionären Gründungsakt, mit dem diese universelle Idee als Anfang eben dieser Gemeinschaft gesetzt worden ist. Die USA sind so gesehen eine Nation, in der Demokratie kein gegebener Zustand ist, sondern eine in einem revolutionären Anfang gesetzte geschichtliche Möglichkeit. In diesem Sinne betonen sowohl Rorty als auch Arendt die Universalität der Idee Amerikas gegenüber kulturalistischer Relativierung. Der Sense of Community dieser Nation kann eben deshalb zutiefst destruktive Regierungen, ja noch das moralische Versagen der gegenwärtigen Gesellschaft überspannen, weil weder das eine noch das andere mit der geschichtlichen Realität der politischen Gemeinschaft identisch ist. Die moralisch nicht versagende Gesellschaft kann es sowenig geben wie gute oder saubere Kriege. Aber es kann überhaupt keine demokratische Gesellschaft geben ohne die affektive Bindung von Einzelnen an eine in diesem Sinne verstandene politische Gemeinschaft. Das Gemeinschaftsgefühl ist die Bindung, mit der das partikulare Handeln Einzelner sich anschließt an eine endlos sich verzweigende Handlungsfolge; es lässt noch die geringste politischen Aktion in das geschichtliche Werden einer politischen Gemeinschaft einfließen: ein Strom ohne Ufer.

In diesem Sinne scheinen mir auch *SAVING PRIVATE RYAN* und *WINDTALKERS* an dem Vorhaben Anteil zu haben, das Richard Rorty in seiner Vorlesung entwickelt. Die Krise des Sense of Community bezeichnet für diese Filme das gesellschaftliche Feld ihrer ästhetischen Intervention. Sie zielen auf eine Reaktivierung der affektiven Bindungen an die Nation, nicht ohne der Idee der Nation eine neue Richtung zu geben. Die Filme stehen dabei in einer Tradition politischen Denkens, die Richard Rorty noch einmal scharf konturierte und die Hannah Arendt als Gegenmodell zur abendländischen Philosophie verstand. Lassen sie doch die amerikanische Nation – bei allem moralischen Versagen, aller Gewalt und aller Schuld – in der Fluchtlinie geschichtlichen Werdens als ein universelles Versprechen erscheinen, das an alle Menschen gerichtet ist.

Sie tun dies freilich nicht im Sinne des diskursiven Rasonnements, sondern als affektstrategische Intervention in die mediale Ökonomie der Gemeinschaftsgefühle: *SAVING PRIVATE RYAN* und *WINDTALKERS* sind Reparaturarbeiten am Sense of

Community.

Literaturverzeichnis

Arendt, Hannah: *On Revolution*, New York, 1963.

Auster, Albert: *Saving Private Ryan and American Triumphalism*, in: *The War Film*, hrsg. v. Robert Eberwein, New Brunswick, N.J. 2005, S. 206-213.

Basinger, Janine: *Combat Redux*, in: *Dies: The World War II Combat Film. Anatomy of a Genre*, New York 2003, S. 253-262.

Fluck, Winfried: *Das kulturelle Imaginäre. Eine Funktionsgeschichte des amerikanischen Romans 1790-1900*, Frankfurt a. M. 1997.

Fried, Michael: *Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot*, Berkeley 1980.

Kappelhoff, Hermann: *Shell shocked face: Einige Überlegungen zur rituellen Funktion des US-amerikanischen Kriegsfilms*, in: *Verklärte Körper*, hrsg. v. Nicola Suthor und Erika Fischer-Lichte, München 2006, S. 69-89.

Koschorke, Albert: *Körperströme und Schriftverkehr: Mediologie des 18. Jahrhunderts*, München 1999.

Robnik, Drehtli: *Körper-Erfahrung und Film-Phänomenologie*, in: *Moderne Film Theorie*, hrsg. v. Jürgen Felix, Mainz 2002, S. 246-280.

– : *Kino, Krieg, Gedächtnis. Affekt-Ästhetik, Nachträglichkeit und Geschichtspolitik im deutschen und amerikanischen Gegenwartskino* (unveröffentlichte Dissertation, Universität van Amsterdam 2007).

Rorty, Richard: *Achieving our Country: Leftist Thought in Twentieth-Century America*, Cambridge 1998.

Wedel, Michael: *Körper, Tod und Technik – Der postklassische Hollywood-Kriegsfilm als reflexives ‚Body Genre‘*, in: *Körperästhetiken. Filmische Inszenierungen von Körperlichkeit*, hrsg. v. Dagmar Hoffmann, Bielefeld 2010, S. 77-100.