





MOBILISIERUNG DER SINNE

Der Hollywood-Kriegsfilm zwischen Genrekino und Historie

Hermann Kappelhoff, David Gaertner, Cilli Pogodda [Hg.]

VORWERK 8

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografi-
sche Daten sind im Internet unter <http://dnd.d-nb.de> abrufbar.

© 2011 | Vorwerk 8 | Berlin
www.vorwerk8.de
Gestaltung | veruschka götz typographers^[t616]
Satz | Stella Sattler
Druck | Weiterverarbeitung | Interpress Budapest

isbn 978-3-930916-40-9

007 Einleitung der Herausgeber

009 Christian Pischel

TORA! TORA! TORA!: Vom allmählichen Nahen der zukünftigen
Vergangenheit

Drehli Robnik

Wendungen und Grenzen der Rede von Trauma und Nachträglichkeit
Filmtheoretische Bemerkungen zur Geschichtsästhetik am Beispiel
von Tarantinos INGLOURIOUS BASTERDS

Thomas Elsaesser

SAVING PRIVATE RYAN: Retrospektion, Überlebensschuld und
affektives Gedächtnis

Elisabeth Bronfen

Hollywoods Kriegsgerichtsdramen

Michael Wedel

Körper, Tod und Technik

WINDTALKERS und der postklassische Hollywood-Kriegsfilm

Marcus Stiglegger

Im Angesicht des Äußersten

Der Kampf als Grenzsituationen und performative Kadenz im zeitge-
nössischen Kriegsfilm

Tobias Haupts

Coming home again

Zur Scheinnormalisierung der Figur des Kriegsheimkehrers im US
amerikanischen Vietnamkriegsfilm

Hermann Kappelhoff

Der Krieg im Spiegel des Genrekinos

John Fords THEY WERE EXPENDABLE

Cilli Pogodda

»Can't we get our own fucking music?«

Genre, Medialität und Affektivität in Sam Mendes' JARHEAD

Jan-Hendrik Bakels
Der Klang der Erinnerung
Filmmusik und Zeitlichkeit affektiver Erfahrung im Vietnamkriegsfilm

David Gaertner
Mit allen Mitteln
Hollywoods Propagandafilme am Beispiel von Frank Capras WHY WE
FIGHT-Reihe

Torsten Gareis
Put your helmet on!
Der Helm im amerikanischen Kriegsfilm

Zu den Autoren

Danksagung



TORA! TORA! TORA!: Vom allmählichen Nahen der zukünftigen Vergangenheit

Christian Pischel

1.

It is a curious film, deadly dull until the Japanese actually take off to bomb us, and watching it you can only wonder how to react (assuming you're awake to do so at all).¹

Gewiss, auf seine Weise handelt es sich bei Richard Fleischers TORA! TORA! TORA! (USA/Japan 1969) um einen sperrigen Film – 145 Minuten lang und mit einem durchaus erwartbaren Ende. Allerdings erstaunt es doch, wie rigoros die amerikanische Filmhistorikerin Jeanine Basinger urteilt. Auf den ersten Blick scheint es mit der historischen Genauigkeit und der Ausgewogenheit seiner Darstellung zusammenzuhängen, die der japanisch-amerikanischen Koproduktion allenthalben attestiert wird. Akribisch recherchiert und detailreich in Szene gesetzt, schildert der Film die Geschehnisse, die auf den verheerenden Angriff auf den amerikanischen Flottenstützpunkt Pearl Harbor am Morgen des 7. Dezember 1941 zuliefen. Wie in einer durchgehenden Parallelmontage erzählt der Film alternierend aus japanischer und amerikanischer Perspektive und beglaubigt seine Ausgewogenheit zusätzlich, indem ebenfalls die Regie entsprechend aufgeteilt worden war: Während für den japanischen Teil Kinji Fukasaku und Toshio Masuda verantwortlich waren, setzte Richard Fleischer den amerikanischen Teil in Szene. Daher ist es verständlich, dass TORA! TORA! TORA! in Bezug auf die korrekte Darstellung der Ereignisse weitgehend positiv bewertet wird – so weit, dass Drehli Robnik gar vom »Ernst einer Versöhnungsfiktion«²

1 Jeanine Basinger: The World War II Combat Film: Anatomy of a Genre, Middletown, Connecticut 2003, S. 175.

2 Drehli Robnik: Remember Pearl Harbor! America Under Attack – ein Blockbuster als medienkulturelles Gedächtnis, in: Nach dem Film 1, Addendum 1/10/2002,

spricht. Doch scheinbar verträgt sich die historische Verpflichtung, die dieser Film offen eingeht, nicht mit den Erwartungen, die an das Kriegsfilmgenre geknüpft werden. Basinger zählt TORA! TORA! TORA! filmgeschichtlich zu einer Welle der »epic re-creation of Historical Events« – einer Welle epischer Nachstellungen historischer Ereignisse, die in den Sechzigern und Siebzigern in die Kinos kamen, ja sie bezeichnet diesen Film gar als Dokudrama, das sich durch eine ermüdende, teils lehrbuchartige Detailtreue auszeichne:

TORA! TORA! TORA! treats its material as historical event. [...] Although historical events are dramatized, and conversations are written as dialogs, an attempt is made to »create reality« with a meticulous attention to detail, to timings and characterizations that are not controversial. Watching it, it is as if one has picked up a history book and the words one reads become images.³

Allerdings, so fährt Basinger fort, hätte er mehr leisten müssen. Seine Erinnerungsleistung bleibe zirkulär, denn der Film schaffe lediglich nach, was die Zuschauer bereits aus fotografischen und filmischen Dokumenten sowie früheren Hollywood-Produktionen kennen. Und in der Wirklichkeitstreue, die er veranschlage, wirke er sogar unredlich, verwende er doch das Potential filmischer Illusionierung, um sich als historische Realität auszugeben. So läuft Basingers Kritik letztendlich auf den Vorwurf der Formvergessenheit hinaus; nur unzureichend artikuliere sich TORA! TORA! TORA! als Genrefilm, nur ungenügend emanzipiere er sich von den Strukturen historischer Narrative, pointiert gesagt: er verhalte sich illustrativ.

Die Lesart Basingers, die die Nähe zum historischen Diskurs hervorhebt, ist kein Einzelfall, sondern durchaus exemplarisch. Folgt man probenhalber der Argumentation, dann stellt TORA! TORA! TORA! das Ergebnis einer kleinteiligen Rekonstruktionsarbeit dar, in der jedes Ereignis und jede Figur ein historisches Vorbild repräsentiert. Der Film folge dem Rhythmus der Handlungsverkettung, die zielgerichtet auf die

<http://www.nachdemfilm.de>, letzte Abfrage (20.5.2011). Mit Blick auf die ideologischen Implikationen und politischen Motivationen weist Peter Bürger TORA! TORA! TORA! als positive Gegenfolie zu Michael Bays PEARL HARBOR (USA 2001) aus: »Dass hier ein neues, eindeutig propagandistisches Paradigma vorliegt, lässt sich vergleichend an der amerikanisch-japanischen Koproduktion TORA! TORA! TORA! aus dem Jahr 1970 zum selben Thema eindrucksvoll zeigen. TORA! TORA! TORA! zeichnet sich stellenweise durch einen nahezu dokumentarischen Charakter aus und vermittelt – statt eine individuelle Heldengeschichte zum roten Faden zu nehmen – ein Gesamtbild aus der Perspektive beider Kriegsgegner.« Peter Bürger: Paradigmenwechsel im US-amerikanischen Kriegsfilm? Ein Überblick, in: Stefan Machura, Rüdiger Voigt (Hrsg.): Krieg im Film, Münster 2005, S. 237-264, hier S. 244.

³ Basinger: The World War II Combat Film, a.a.O., S. 175.

Attacke zuläuft und dort ihren Abschluss findet. Er sei linear ausgerichtet auf den katastrophalen Schlag gegen die amerikanische Pazifikflotte, dessen filmische Umsetzung die furiosen Spezialeffekte aufbringt, für die der Film 1970 mit dem Academy Award geehrt wurde. Diese Perspektive bringt die zeitliche Linie der *historia rerum gestarum*, der geschichtlichen Darstellung, und die Linie der *res gestae* des Films in Kongruenz.

Diese Lesart, so schematisch sie auch scheinen mag, liegt nicht ganz fern, tut der Film doch einiges, um sich in dieser Hinsicht zu legitimieren. Schon zu Beginn des Filmes informiert die erste Datumseinblendung über die historische Referenz, und sie bleibt durchweg als dominanter Bezugsrahmen bestehen. Misst man ihn am Genremuster des klassischen Kriegsfilms, wie es sich in den vierziger Jahren herauskristallisiert hatte, dann wird deutlich, wie sehr er die Formen der affektiven Mobilisierung und Gemeinschaftsbindung überschreitet und stattdessen darauf insistiert, ein historisches Ereignis einzuholen. Jede seiner Episoden scheint der Film zu erzählen, um sie in die Makrogeschichte des Zweiten Weltkriegs einzugliedern, um zu erhellen, auf welche Art und Weise es zum *Day of Infamy* – wie es die amerikanische Propaganda nach Franklin D. Roosevelt prägte – kommen konnte, eben zu dem Tag, der den Eintritt Amerikas in den Zweiten Weltkrieg markiert.

Aber heißt das tatsächlich, die Inszenierung von TORA! TORA! TORA! folge gleichmütig den verbrieften Ereignissen, er zielt folglich auf die Poetik eines illusionären Dokumentarismus? Basingers Befund, der Film bebildere die traditionelle Geschichtsschreibung, engt den Fragehorizont darauf ein, die Güte eben dieser kleinteiligen Rekonstruktion abzuschätzen. Dagegen möchte ich vorschlagen, nicht in erster Linie auf die »Versöhnungsfiktion« zu fokussieren, sondern umgekehrt die mit hin auffällige Inszenierungsweise in den Blick zu nehmen und von dort aus zu fragen, welcher spezifische Modus des Geschichtsbezugs in TORA! TORA! TORA! realisiert wird. Aus dieser Blickrichtung wird die Funktion des zweifellos rekonstruktiven Aspekts neu zu stellen sein.

Der konkrete Einwand, den ich hier vorbringen will und der die analytische Perspektive eröffnen soll, ist folgender: Ist die zeitliche Struktur des Films tatsächlich dem – mit Nietzsche gesprochen – »antiquarisch« orientierten Nachvollzug der damaligen Ereignisse geschuldet? Liegt die Weitschweifigkeit, die Basinger konstatiert, darin begründet, dass er versucht, eine historische Verlaufskette lückenlos zu repräsentieren? Oder anders gefragt, zielt die Poetik des Films – die übergreifende Parallelstruktur und ihre zeitliche Gestaltung – nicht vielleicht auf eine ganz andere Ebene als der einer historischen Bewertung, nämlich auf die Ebene der Zuschauererfahrung, in der sich letztendlich ein differenzierteres Geschichtsverhältnis artikuliert?

Um diese Sachverhalte zu erörtern, wird zunächst die Doppelstruktur von TORA! TORA! TORA! analysiert werden, allerdings weniger als Gegenüberstellung von konkurrierenden Erzählperspektiven, sondern als inszenatorisches Spannungsverhältnis, das sich am deutlichsten auf den Ebenen der Rauminszenierung, der Bildkomposition und der Bewegungscharaktere abzeichnet. Auf welche Weise, so wird zu fragen sein, werden die Kriegsparteien aufeinander bezogen, und welche Funktion hat dies als dezidiert filmästhetisches Spannungsverhältnis? Anschließend gilt es, auf die zeitliche Makrostruktur des Films einzugehen, deren Merkmale – langer Aufschub eines hinlänglich bekannten Finales – auf eine Art Suspendedramaturgie hinweisen. Ist dieser Wissensvorsprung des Zuschauers, seine Teilhabe am kulturellen Gedächtnis, nur ein Epiphänomen des historischen Sujets, das schlicht in Kauf genommen wurde? Oder ist diese Nachträglichkeit nicht ebenso ostentativ der Inszenierung eingeschrieben wie die historisch-rekonstruktive Dimension? Um diesen Aspekt seiner Poetik deutlicher herauszuarbeiten und schlussendlich auf ein benennbares Geschichtsverhältnis zu bringen, bietet es sich an TORA! TORA! TORA! einer jüngeren Produktion gegenüberzustellen, nämlich dem historisch-melodramatischem Amalgam, das Michael Bay 2001 mit der multimillionenschweren Produktion PEARL HARBOR vorlegte. Gerade der Vergleich, wie beide Filme den fatalen Treffer auf die *USS Arizona* inszenieren, wird den Unterschied der jeweiligen Poetiken exemplarisch veranschaulichen und den Gegensatz zwischen der kritischen Darstellungsstruktur des einen und der »monumentalen« geschichtlichen Geste des anderen deutlich hervorreten lassen.

2.

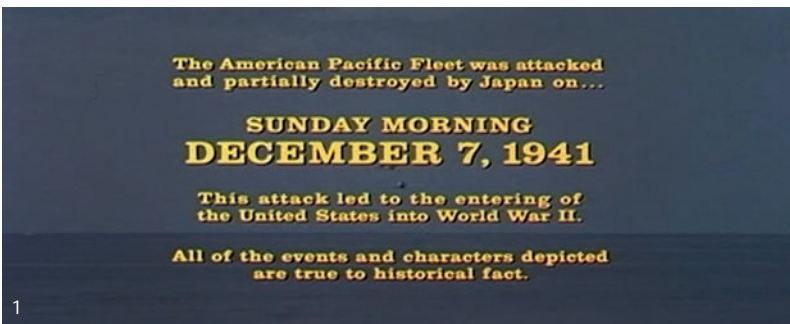
Der Befund von der übergreifenden Parallelmontage ist natürlich dahingehend zu präzisieren, was sie zueinander in Beziehung setzt. Im strengen Wechselspiel schildert uns der Film die japanische Seite – differenziert in ihren Positionen, in ihren Motiven nachvollziehbar und klar in ihren Handlungen – und die amerikanische Seite in entsprechender Ausführlichkeit, allerdings, wie Basinger anmerkt, letztere weit weniger transparent:

The Japanese clearly have the better half, as theirs is the more active story, the more dramatic event. Their characters have dignity and pride [...]. Our side appears remarkably inefficient, complacent, and disorganized by comparison, a fact which is doubtless historically correct.⁴

4 Ebd.

Das Wechselspiel liest sie als historisch getreuer Vergleich beider Kriegsparteien. Allerdings ist es instruktiv, einen Schritt zurück auf die filmische Inszenierung zu gehen und von dort aus zu fragen, auf welche Art und Weise TORA! TORA! TORA! eben diese Spannung herstellt, auf der dieser Eindruck beruht.

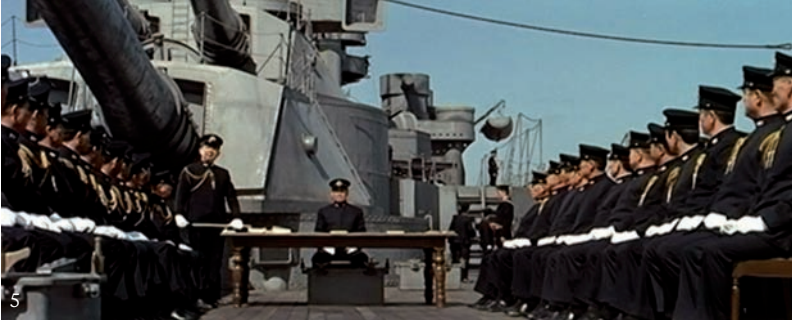
Der Film beginnt mit dem Kommandowechsel in der kaiserlichen japanischen Marine: Admiral Yamamoto Isoroku tritt die Nachfolge von Vizeadmiral Yoshida Zengo an. Die Kamera gleitet an den Schlachtschiffen entlang, auf deren Decks schier endlose Reihen weißuniformierter Matrosen stehen. Flieger zeichnen Linien in den Himmel. Unterschiedliche Perspektiven variieren die grafischen Muster, die sich aus dem Zusammenspiel der gigantischen grauen Schiffskörper und der weißen Linien ergeben. Eine getragene Hymne wird angestimmt, und Yamamoto schreitet das Spalier der Admiralität ab. Im Inneren des Schiffes wird anschließend der Kommandowechsel als eine streng symmetrische Choreographie inszeniert: Der neue und der scheidende Kommandant nehmen auf gegenüberliegenden Seiten eines Tisches Stellung ein, beide deuten eine Verbeugung an, gehen dann im Uhrzeigersinn um den Tisch und setzen sich. Erst dann beginnt der Dialog, der uns die innerjapanischen Konflikte um die außenpolitische Linie vermittelt. (Abb. 1-4)





Auffällig ist, wie die japanische Seite von Beginn an als ein Kollektivkörper eingeführt wird, der stark geometrisch organisiert ist. Auch später betont der Film immer wieder die Muster, zu denen sich dieser Körper zusammenfindet: im Salutieren, im Spalier, in der Synchronität der Gymnastik oder der Strenge der Tischordnung werden sie besonders augenscheinlich. Sämtliche Gruppierungen durchherrscht die Tendenz zur ornamentalen Statik, zu Regelmäßigkeit und Symmetrie. Selbst die Meinungsverschiedenheiten, wie in der Strategiedebatte zu Beginn des Films, werden aus der jeweiligen Position innerhalb eines grafischen Musters ausgetragen. Diese Geometrisierung betrifft nicht allein die Physis der Körper. Vielmehr verschmelzen diese mit dem militärischen Apparat, ist doch die japanische Kriegsmaschinerie entweder Bestandteil dieser Strukturen oder durch analoge Fortsetzungen dargestellt; man denke hier etwa an die Aufstellung auf dem Flugdeck, den auf Hawaii vorrückenden Flottenverband oder den Formationsflug der Fliegerstaffeln. (Abb. 5-8)

Der Einzelne agiert aus diesem Muster heraus, geht wieder in diese Muster ein, er ist mit seinem Ort auf eine Funktion verwiesen. Die zivile Sozialität dagegen ist fast vollständig ausgeklammert. Lediglich als bei einer Torpedoübung einige traditionell gekleidete Frauen den vorbeifliegenden Männern hinterher winken, wird der Rest einer zivilen



Geschlechterspannung angedeutet. Allerdings werden die Frauen als Geishas titulierte, und folgen wir dem westlichen Missverständnis, dass es sich dabei um Prostituierte handelt, verweisen sie auf etwas anderes, nämlich darauf, dass die Geschlechterordnung schon vollständig auf den militärischen Ernstfall umstrukturiert worden ist: der Soldat ist zwar sentimental auf die Heimat bezogen, triebökonomisch wird er aber an das System der Prostitution angeschlossen. Auch in diesen Aspekten wird eine Sozialität anschaulich, die sich bereits vollständig militarisiert hat, ein Resultat, welchem im klassischen Kriegsfilmgenre nicht zuletzt durch Drill und Geschlechtertrennung meist ein äußerst widersprüchlicher Prozess vorhergeht.⁵

Völlig anders stellt sich dagegen die amerikanische Seite dar: Zunächst begegnen uns lauter Einzelpersonen. In zwanglosen, informellen Gesprächen erörtern sie die Lage, spekulieren über die Bedeutung der wenigen Anzeichen, die sich Ihnen bieten. Dominant sind hier vor allem Büroräume, Nachrichtenzentren, Schaltzentralen, Amtsstuben, also die Orte der Administration, der Bürokratie und des militärischen Meldewesens. Mit den Auftritten und Abgängen, den Konversationen – und nicht zuletzt durch ihre Unverbundenheit untereinander – sind sie wie Bühnen strukturiert. Die Innenräume wirken abgeschlossen, als gäbe es kein Außen, mit welchem das dortige Geschehen in Kontakt treten könne. Und dennoch dreht es sich eben darum. Deutlich werden uns die einzelnen Orte als Umschlagplätze für abgefangene Nachrichten, Lageberichte, für Sichtungen und Meldungen aller Art vorgestellt. Wir sehen Schreibmaschinen, Telefone, Dechiffrierapparate, Postfächer und damit korrespondierend die medientechnischen Augen und Ohren der amerikanischen Seite: nämlich die Radaranlagen, die Ferngläser und Radios. Ständig wird gefunkt, gesendet und telegraphiert. (Abb. 9-12)

Jede einzelne Person auf amerikanischer Seite wird als nachrichtentechnischer Durchgangsort adressiert. Jedoch nicht in Form einer fixen Struktur, wie sie auf der japanischen Seite als geometrisches Muster anschaulich wird. Eher handelt es sich um Impulse in einem Netz von Nervenleitungen, die sich ihre konkreten Wege erst bahnen müssen. Da sie sich nur unzureichend auf militärische Strukturen und Befehlshierarchien stützen können, müssen sie sich bisweilen auf zivile Wege fortsetzen, wenn beispielsweise die Besatzung der Hawaiianischen Radaranlage angewiesen ist, im Falle einer Feindsichtung das Telefon einer nahe gelegenen Tankstelle zu nutzen.

Besonders augenscheinlich wird aber das Ineinandergreifen militärischer und ziviler sozialer Formen, als Lt. Cmdr. Kramer sich von seiner

⁵ Vgl. Hermann Kappelhoff: *Shell shocked face*. Einige Überlegungen zur rituellen Funktion des US-amerikanischen Kriegsfilms, in: Nicola Suthor, Erika Fischer-Lichte (Hrsg.): *Verklärte Körper. Ästhetiken der Transfiguration*, München 2006, S. 69-89.



Frau am Abend des 6. Dezembers kreuz und quer durch Washington fahren lässt, um die Entscheidungsträger von den jüngsten Entwicklungen zu unterrichten. Er hält die Aktentasche auf den Knien, eben jene Tasche, die der Film durch beständige Wiederholung als Chiffre für das Wissen um die Attacke etabliert hat. Als seine Frau erfährt, dass es zum Präsidenten geht, äußert sie sich besorgt um ihr äußeres Erscheinungsbild – immerhin kenne sie die Genauigkeit der First Lady in diesen Dingen. Noch erkennt sie die Situation als (zivil-) gesellschaftlichen Anlass, später allerdings übernimmt sie die Rolle der unpräntösen Versorgerin und kameradschaftlichen Ehefrau. Hot Dogs und Cola sind nur eine kurze Andeutung, aber de facto erste Vorzeichen einer Veränderung der Geschlechterrollen im Falle der Mobilmachung.

Das zivile Leben tritt im Verlauf des Filmes immer deutlicher als Hemmnis des Informationstransfers auf: Colonel Bratton sucht vergeblich nach seinen Angestellten, die ins Wochenende gegangen sind; General Marshall ist telefonisch nicht zu erreichen, er befindet sich beim morgendlichen Ausritt; ein Offizier wird aus dem Tanzvergnügen herausrekrutiert, um gegen vier Uhr morgens die Telefonzentrale zu besetzen.

Wenn der japanische Kollektivkörper im Laufe des Films mobil macht, dann ist sein motorisches Moment als gleichförmige oder synchrone Bewegungsfiguration charakterisiert, ja zum Teil ist die konkrete Bewegung der entsprechenden Sequenzen stark reduziert: Kaum bewegen sich die japanischen Kampferverbände oder Bomberstaffeln auf der Leinwandfläche. Als Gegenbild sehen wir die amerikanische Seite als ein kollektives Sensorium, das beständig in ungerichteter Aktivität ist: Man kommt irgendwo an, fährt von irgendwo weg, öffnet Türen, trifft kurz aufeinander, wechselt einige Worte, man übergibt etwas oder nimmt etwas entgegen: Keine Struktur stellt sich im Reigen der Nachrichtenübertragungen als dauerhaft dar. Flankiert wird die inszenatorische Spannung von einem System der Gegenüberstellungen: das Lége-re gegen das Codifizierte, Individualkultur gegen strikte Hierarchie, Tanzvergnügen gegen Gruppengymnastik usw.

Zusammenfassend können wir sagen: TORA! TORA! TORA! kontrastiert nicht allein unterschiedliche Perspektiven auf ein historisches Ereignis, vielmehr inszeniert er über Raumorganisation und Bewegungsfigurationen ein Gegenüber unterschiedlich strukturierter Sozialitäten. Während die japanische Seite als funktionierende Kriegsmaschine darstellt wird, die kontinuierlich voranschreitet und zielgerichtet agiert, ist die amerikanische Seite als ein System inszeniert, das mit seiner eigenen, teils weitschweifigen Signalverarbeitung befasst ist. An bestimmten Punkten ist diese nicht mehr von der Selbstbeobachtung eines Systems



zu unterscheiden, ganz so als gelte es, die systemtheoretische Einsicht zu illustrieren, nach der Kommunikation immer nur Kommunikation innerhalb eines Systems darstellt.⁶ Diese Selbstbezogenheit gipfelt in der Verkennung, als ein Offizier – unmittelbar bevor die erste Bombe Pearl Harbor trifft – einen japanischen Angreifer fälschlich als eigenen Tiefflieger identifiziert, den er für seine *safety violation* verantwortlich machen will. (Abb. 13)

Der blinde Fleck, den TORA! TORA! TORA! in Szene setzt, fächert sich auf mehrere Ebenen auf. Auf der einen Seite bedient der Film nicht nur das historische Urteil von einem unvorbereiteten Amerika, in einem übertragenen Sinne fragt er ebenso nach Amerikas politisch-kultureller Weltwahrnehmung. Vor allem aber relativiert die Inszenierung der amerikanischen Bürokratie das erinnerungspolitische Schlagwort *Infamy*. Die historische »Unmöglichkeit« leitet sich eben nicht aus der propagierten Niedertracht der japanischen Aggression ab, die in der zu spät eingereichten Kriegserklärung ihren höchsten Ausdruck findet. Vielmehr wird die Makrogeschichte als komplexe Verstrickung erfahrbar, welche die Kontingenz oder selbsterfüllende Paradoxie von Entscheidungen und Handlungen bis in die untersten Hierarchieebenen nachverfolgt.

Fokussieren wir aber noch einmal kurz auf den nachrichtentechnischen Aspekt, da die Inszenierung hier am deutlichsten den Anspruch auf eine historisch getreue Rekonstruktion einlöst – und gleichzeitig überschreitet. Auffällig ist, dass die amerikanischen Sequenzen kein übergreifendes Raumkontinuum ausbilden und auch die Bewegungsvektoren ungerichtet, zirkulär und kleinteilig wirken. Der Zuschauer tut sich schwer damit, genau nachzuvollziehen, welche Nachricht welchen Weg nehmen soll und welchen sie dann tatsächlich geht. Der Versuch, die wichtigsten Nachrichten zu katalogisieren, die in der amerikanischen Administration zirkulieren, führt zu folgender Liste:

6 Vgl. z.B.: Dirk Baecker: Wozu Systeme? Berlin 2002, S. 7ff.

- die Synthese verschiedener nachrichtendienstlicher Fragmente
- die abgefangene Ankündigung einer Nachricht
- die abgefangenen dreizehn Teile einer insgesamt vierzehnteiligen Botschaft, in der
 - a) die Kriegserklärung ankündigt wird und
 - b) die metakommunikative Ebene angesprochen wird: der Befehl, die Chiffriermaschinen zu zerstören und keine weiteren Anweisungen zu schicken
- die Warnung der Radareinheiten auf Hawaii
- schlussendlich die Kriegserklärung, die erst nach dem Beginn der Attacke eintreffen wird

Dabei wird deutlich, dass diese Nachrichten nicht nur schwer zu übermitteln sind, sondern darüber hinaus inhaltlich höchst vage bleiben und hinsichtlich der Erwartung aufschiebende bzw. verweisende Funktion haben. Kaum kommt ihr Inhalt offenkundig zur Präsenz, stattdessen zirkulieren Derivate, Verschiebungen, Ersetzungen, Ankündigungen und Fragmente. In der Filmwahrnehmung verschmelzen sie mehr und mehr zu *einer* Botschaft, die sich durch das unübersichtliche Netz der amerikanischen Instanzen kämpft.

3.

Die Vorahnungen, die geheimdienstlichen Warnungen und die diplomatischen Noten kondensieren auf die schiere Form einer überbringbaren Nachricht, deren Hemmnisse und Irrläufe die Darstellung der amerikanischen Seite dominieren. Diese Verdichtung ist, so möchte ich vorschlagen, weniger das Resultat einer nachlässigen Rekonstruktion oder geht auf eine mangelnde Transparenz in der Darstellung zurück. Stattdessen kann dieser Unschärfe eine Funktion zugewiesen werden, welche die Zuschaueraktivität adressiert: Je länger der Nachrichtenweg dauert, desto deutlicher wird der aufschiebende Charakter, den die Nachricht in Bezug auf das hinlänglich bekannte Ende annimmt. Mehr und mehr korrespondiert ihr diffuser Inhalt mit dem Wissen des Zuschauers um das Eintreten des historischen Ereignisses. Mit dieser Flaschenpost aus einer zukünftigen Vergangenheit kann der Übermittlungsweg in der filmischen Inszenierung zu einer Art übergreifenden Suspensestruktur ausgebaut werden, in der sich das kulturelle Erinnern immer wieder an die Stelle der unterbestimmten Nachrichteninhalte setzt. In diesem Sinne fungiert auch die Einblendung zu Beginn: Mit dem Datum des 7. Dezembers 1941 mobilisiert sie die kulturelle Erinnerung, auf die der Film regelmäßig als Vorwissen des Zuschauers anspielt, allerdings während seines minutiös rekonstruierten Nachrichtenverlaufs wieder »vergisst«, indem er es unter einer unüberschaubaren

ren Serie von Büros, Schreibmaschinen, Fernschreibern, Dechiffrierapparaten, Aktentaschen, Funkgeräten und Telefonen begräbt.

Die Inszenierung dieser medientechnologischen Serien bezieht sich weit mehr auf ein Geschichtsverhältnis als auf einen tatsächlich historischen Sachverhalt, schließlich gleicht noch die Blindheit, mit der die amerikanische Seite beschrieben wird, strukturell dem Geschichtsbezug, den Nietzsche als »antiquarisch« kritisiert hat:

Der antiquarische Sinn eines Menschen, einer Stadtgemeinde, eines ganzen Volkes hat immer ein höchst beschränktes Gesichtsfeld; das Allermeiste nimmt er gar nicht wahr, und das Wenige, was er sieht, sieht er viel zu nahe und isoliert; er kann es nicht messen und nimmt deshalb alles als gleich wichtig und deshalb jedes Einzelne als zu wichtig.⁷

Auf Grund dieser »viel zu nahen« Einstellung kann der 7. Dezember auf der diegetischen Ebene die Amerikaner als schockartiges Ereignis ereilen; auf der filmästhetischen Ebene funktionalisiert der Film den »antiquarischen Sinn«, um einen medialen Erinnerungsvorgang zu beschreiben, dem eben dieses Ereignis beständig zu entgleiten droht. Während sich einerseits die katastrophale Attacke als nachvollziehbares Resultat auf einer chronologischen Zeitlinie ausweist, changiert der zeitliche Modus auf der anderen Seite zwischen »noch nicht« und immer schon »zu spät«.⁸

Der Ort, an dem sich beide Stränge kreuzen, ist klar definiert, und ein Blick auf die Inszenierung, wie Nachrichten und Ereignis miteinander konfrontiert werden, ist besonders erhellend. Der Angriff ist bereits in vollem Gange, als Admiral Kimmel (Martin Balsam) mit weiteren Navy-Offizieren im Hauptquartier der Pazifikflotte eintrifft. Die Kamera beobachtet von außerhalb des Büros durch eine vielfach segmentierte Panoramascheibe, wie Kimmel durch die Tür schreitet, seinen Hut abnimmt und in der Bewegung stockt, als sein Blick durch das Fenster ins Off fällt. Während im Hintergrund ein Offizier aus dem Schadensbe-

7 Friedrich Nietzsche: Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben, in: ders.: Die Geburt der Tragödie u.a., Kritische Studienausgabe in 15 Bänden, Bd. 1, München 1999, S. 267.

8 Die in die Inszenierung eingeschriebene Nachträglichkeit ist seit einiger Zeit Gegenstand der filmwissenschaftlichen Debatte um die gefaltete Historizität in Filmen mit geschichtlichen Sujets. Exemplarisch seien hier erwähnt: Vincenz Hediger: Montage der nachträglichen Angst. Vom Schreiben und Umschreiben der Geschichte im Kino, Cinema 43, S. 47-61. Thomas Elsaesser: Vergebliche Rettung. Geschichte als Palimpsest in STERNE, in: Michael Wedel, Elke Schieber (Hrsg.): Konrad Wolf: Werk und Wirkung, BFF-Band 63, Berlin 2009. Robnik: Remember Pearl Harbor, a.a.O.



richt liest, nähert sich Kimmel der Fensterfront, gleichzeitig rückt von gegenüberliegender Seite die Kamera heran, bis beide Bewegungen in einem Tableau enden, das die fassungslosen Gesichter jeweils einem Fenstersegment zuordnet. Die Blicke der Offiziere werden nicht eingelöst. Was statt eines Gegenschusses folgt, ist der verheerende Angriff auf die *USS Arizona*, aufgelöst in partikuläre Perspektiven aus dem Inneren der Attacke.

Nach einem Panoramabild, das die aufwallenden Rauch- und Explosionswolken in erheblicher Distanz zeigt, wird wieder zum Fenster des Büros geschnitten. Im Hintergrund eilt ein Offizier zur Tür hinaus, während Kimmels Blick weiterhin in die Ferne gerichtet ist, aus der der Lärm der Schlacht dringt. Plötzlich splittert ein Fensterglas: ein Irrläufer hat die Scheibe durchschlagen und eine Spur auf der weißen Uniform des Admirals hinterlassen. Sein Nebenmann bückt sich und zeigt das Projektil en detail in der Handfläche. »Would have been merciful had it killed me« entfährt es Kimmel, während die Kamera in Großaufnahme auf seinem Gesicht ruht. (Abb. 14-17)

Hier am Fenster des Büros treffen Nachricht, Geschoss und Bild aufeinander. Doch resultiert daraus keine Synthese, keine Anschauung vom Ganzen, bleiben sie doch auf ihre jeweils partikuläre, stets abgeleitete Art und Weise auf die Geschehnisse bezogen. Folgt man Peirces



Unterscheidung grundlegender Zeichenrelationen, sind damit jeweils Index, Symbol und Ikon angesprochen, die hier gleichberechtigt angeordnet werden: Das Projektil weist auf die Katastrophe hin, von symbolischem Charakter ist der vorgetragene Schadensbericht, und die ikonische Referenz wird durch die Panoramabilder des brennenden Hafens realisiert. Natürlich hat letztere, die Ähnlichkeitsbeziehung, ihren vornehmlichen Grund in eben jenen Bildkomplexen, die das klassische Genre im Austausch mit den historischen Newsreels geprägt hat. Denn die Blicke aus dem Hauptquartier rahmen nicht einen beliebigen Angriff, vielmehr handelt es sich um das, was man den sinnbildlichen Kern des historischen Ereignisses nennen könnte: der vernichtende Treffer auf die *USS Arizona*, der, da die Bombe bis in die Munitionsdepots vorstieß, mit einem Schlag über tausend Tote forderte. Wir kennen alle die emblematischen Bilder von der gekenterten *USS Arizona*, deren Mast schief gegen die dunklen Rauchsäulen steht. (Abb. 18)

Die semiotische Konstellation ist eben auf diesen erinnerungspolitisch verdichteten Punkt bezogen und fragt von dort aus nach den Bedingungen und Möglichkeiten der Synthese, die ein Einzelner zu leisten vermag. Die Inszenierung überfrachtet die Großaufnahme Kimmels mit dem ganzen Umfang der Katastrophe, die seit Beginn des Films im Anrücken war, und lässt es zu keiner Konvergenz zwischen dem histo



Archivfoto der sinkenden *USS Arizona* vom 07.12.1941

rischen Datum, den Zeichen und dem Affekt kommen. Der filmische Raum, den TORA! TORA! TORA! in Szene setzt, überhöht geradezu den historischen Realismus – sei es durch das unüberschaubare bürokratische Terrain, in denen die Nachrichtenströme ihre Adressaten verfehlen, sei es durch dieses Büro im Hauptquartier. Denn auch hier, wo alle Zeichen zusammenkommen, ist keine privilegierte Perspektive nach Art des Feldherrenhügels installiert. Stattdessen scheint die mehrfache Gliederung der Fensterfront noch die Vielfalt der Perspektiven in eine simultane Bildkomposition zu übersetzen. Die Inszenierung formuliert die Frage, was jemanden hinter dem Fenster, also uns vor der Leinwand, aus der Vergangenheit überhaupt erreichen kann – eine Schadensbilanz, ein Splitter, ein kollektives Erinnerungsfoto, das überlieferte Zitat eines Zeugen? Hier, an dem erinnerungspolitisch sensiblen Ort, der über zwei Filmstunden für das Eintreten des Ereignisses selbst vorbereitet wurde, lenkt TORA! TORA! TORA! den Blick geradezu nüchtern auf das Material, aus dem jede Geschichtsrekonstruktion hervorgeht.

Die beschriebene Konstellation, in die das Warten auf Pearl Harbor mündet, qualifiziert die vorangegangenen Irrwege der Nachricht weit eher als die prekäre Tätigkeit eines kulturellen Gedächtnisses denn als Schilderung verbuchter Geschichte. Deutlich hat sich der Zuschauer vor sprung in die temporale Struktur des Films eingefaltet, er kalkuliert geradezu mit seiner prinzipiellen Nachträglichkeit, die sich fragend gegen die Gegenwärtigkeit des filmischen Bildes wendet.

4.

Pearl Harbor gilt als historisches Ereignis im emphatischen Sinne. Es ist exakt konturiert, datiert auf den Morgen des 7. Dezembers 1941. Schockartig traf der unangekündigte Angriff die amerikanischen Streitkräfte und forderte über 2.400 Tote. Pearl Harbor markiert das abrupte Ende der isolationistischen Außenpolitik der USA sowie deren Eintritt in den Zweiten Weltkrieg. In der folgenden Zeit bildete das »infamy framework«, wie es die Historikerin Emily Rosenberg nennt, eine wirksame Komponente der amerikanischen Propagandatätigkeit, die auch später zu einem zentralen Bezugspunkt der amerikanischen Gedenkrhetorik wurde.⁹

Die Ereignishaftigkeit spricht eben jene Dimension an, die sich gerade nicht aus dem Vorhergehenden ableiten lässt, gewissermaßen den historischen Anschlussfehler. Sie ist insofern wichtig, als sie für die Möglichkeit und Unmöglichkeit einsteht, adäquat zu reagieren. Auf das Ganze der Filmzeit bezogen könnte man mit Deleuze von einer Art historiographischem Affektbild sprechen, dessen Impulse sich schlussendlich kreuzen, nicht aber transformiert werden können. Nur noch Reste davon werden tatsächlich in Aktionsbilder umgemünzt; so folgt auf die oben beschriebene Sequenz noch ein letzter Luftkampf, der zwischen der Übermacht einer japanischen Staffel und zwei verschonten amerikanischen Fliegern ausgetragen wird. Es handelt sich um eine der wenigen Sequenzen, in der die amerikanische Seite Souveränität und Handlungsmächtigkeit ausspielen kann. In dieser Hinsicht verwundert es nicht, dass gerade die Akteure dieser randständigen Episode zu den Protagonisten in Michael Bays PEARL HARBOR avancierten.

Selbstverständlich gehorcht Bays Großproduktion einer völlig anderen Poetik, beugt sich ganz anderen Regeln: Sei es, man liest ihn ideologiekritisch und attestiert ihm wie Peter Bürger ein »neues, eindeutig propagandistisches Paradigma«¹⁰, sei es, man entfaltet PEARL HARBOR als filmsomatische Traumaprothese, die sich tief in die Zirkulation des Mediengedächtnisses einspeist, wie Drehli Robnik vorschlägt.¹¹ Insbesondere die Angriffssequenz auf die *USS Arizona* wird in der Forschungsliteratur als gleichermaßen symptomatisch und emblematisch herausgehoben.¹²

9 Vgl. Emily S. Rosenberg: *A Date Which Will Live – Pearl Harbor in American History*, Durham / London 2003, S. 12.

10 Bürger: Paradigmenwechsel im US-amerikanischen Kriegsfilm? a.a.O., S. 244.

11 Robnik: *Remember Pearl Harbor*, a.a.O.

12 Hier muss zudem auf die kulturwissenschaftliche Lesart von Claudia Liebrand hingewiesen werden, die diese Einstellung als »money-shot« bzw. »Urszene« der filmischen Geschlechterkonstruktion versteht. Sie versinnbildlichte die geschlechtliche bzw. sexuelle Codierung von aktiv-maskulin und passiv-feminin als die gewaltsame Penetration der »schlafend da liegenden Pazifikflotte« durch die fallende Bombe. Claudia Liebrand: Gen-

Vom Wasserspiegel ausgehend hebt sich langsam eine Panoramasicht auf den Hafen, in die sich die schnellen, gerichteten Bewegungsvektoren einer japanischen Fliegerstaffel einzeichnen. Kurz danach fallen die ersten Schüsse: Der harte Klang verbindet sich mit den pfeilgeraden Rauchspuren, die das Bild in diagonalen Varianten queren, zu rhythmischen, synästhetischen Figuren. Dann sehen wir von schräg unten eine enge Reihe Schlachtschiffe, in deren Vordergrund Matrosen angeln. Ein Torpedo schießt heran, und in Sekundenbruchteilen verändern die Explosionswolken das Farbspektrum. Ein Schnitt, eine Detonation und die Silhouette eines Schiffsrumpfes hebt sich gegen ein Strukturbild aus Flammen ab. In hektischen Kamerabewegungen wird ein ganzer Schlafsaal mobilisiert.

Während der Attacke setzt sich der Bildraum aus einer Vielzahl von Perspektiven zusammen, die weniger auf eine übergeordnete Raumtotalität verweisen, sondern vielmehr auf den Zuschauer gerichtet sind, der das Ganze der Sequenz als eine komplexe Wahrnehmungsfigur realisiert. Ereignis und Ort werden zu einer herausgeforderten Wahrnehmung verdichtet. Dabei wirkt der Bildraum wie ein kristallines Gebilde im Facettenschliff: wie abrupte Lichtbrechungen folgen Perspektivwechsel, Farb- und Bewegungskontraste aufeinander, Schocks, mit denen die eine Einstellung die vorhergehende auslöscht. Ein Stakkato der Präsenzen. Details werden von Panoramabildern abgelöst, die kühlen Grautöne der Schiffe von den hellen Flammen der Explosionen verschlungen; mehr und mehr Körper und Dinge lösen sich in wallenden Formationen von Rauch und Feuer auf.

Aus diesem scheinbar chaotischen Spiel partikularer Wahrnehmungsverhältnisse ist eine Bewegung herausgehoben. Sie wird eingeleitet mit einem Blick durch die Zieloptik eines japanischen Bombers auf die Phalanx der amerikanischen Kriegsmarine. Es folgt eine Perspektive von hoch oben über dem Hafen: Aus dem Schacht des Flugzeugrumpfes sinkt eine Bombe in den Bildkader, die Kamera folgt ihr im Schwenk und begleitet ihren Sturz auf das Oberdeck der *USS Arizona*. Die Distanzen zwischen Schiff, Bombe und Kamera verkürzen sich bis zum Aufschlag. Rhythmisch kracht die Bombe durch mehrere Decks, vorbei an Kombüse und Schlafsälen bis in die Munitionskammer, wo sie scheppernd inmitten anderer Geschosse zum Liegen kommt. Langsam nähert sich die Kamera der surrenden Bombe. In zwei kurzen Einstellungen bäumt sich der Schiffsrumpf auf und platzt vom inneren Druck einer gewaltigen Detonation. (Abb. 19-22, PEARL HARBOR)

Hier, so scheint die Sturzbewegung dem Zuschauer zu weisen, hier befindet sich der Ort, an dem »Pearl Harbor« geschieht; einem Senklot

der-Topographien. Kulturwissenschaftliche Lektüren von Hollywoodfilmen der Jahrhundertwende, Köln 2003, S. 161ff., hier: 163f.



gleich nimmt der Film uns mit in das Ereignis innerhalb des Ereignisses. Oder wie Jan Distelmeyer schreibt:

So wie die fliegende Bombe mit uns als Anhang den Krieg spektakulär »von innen« zeigt, ihn als Bild mit dem Aufprall auf den US-Kreuzer wortwörtlich auf den Punkt bringt (so sieht das aus!), so soll der Krieg selbst die Geschichte auf den Punkt bringen. Wie das perspektivische Herabstürzen uns das »unmögliche« Gefühl einer abgeworfenen Bombe vermittelt, soll mit dem Krieg Geschichte fühlbar werden.¹³

Die punktgenaue Verortung des historischen Datums amalgamiert sich mit dem Eventcharakter des Filmes und duldet keine zeitliche Auf-faltung, wie wir sie in TORA! TORA! TORA! feststellen konnten. Stattdessen generiert die Angriffssequenz in PEARL HARBOR eine opake Oberfläche aus präsentischen Ereignissen; die Zeitlichkeit des Filmes kennt hier keinen anderen Modus als das gesteigerte Jetzt der Wahrnehmungszeit, die er als Gegenwart der Makrogeschichte qualifiziert.¹⁴ Der Sturz der Kamerabombe, die ganz dem Geiste Vertovs »Kino-Glaz« verpflichtet ist, stellt die sprechende Geste des Films dar, wirkt er doch wie ein Fingerzeig auf den Ort, wo sich heute die zentrale Gedenkstätte Pearl Harbors befindet. Drei Wochen nach dem Angriff wurde die USS *Arizona* als Kriegsgrab registriert und am 1. Dezember 1942 aus der Flottenliste gestrichen. 1962 richtete man vor Ort ein Memorial ein.

5.

PEARL HARBORS Angriffssequenz zielt auf eine nahtlose Gegenwärtigkeit der Geschichte. Die audiovisuellen Figurationen steigern sich mehr und mehr, so dass schlussendlich das visuelle Flackern der Präsenzen ein leiblich erfahrbares und gleichzeitig monumentales Geschichtssurrogat konstruiert. In dieser Hinsicht liegt es nahe, Drehli Robnik zuzustimmen, wenn er in den produktionstechnischen Exzessen wie auch im Eventcharakter die Symptome einer paratraumatischen Umarbeitung des *Day of Infamy* erkennt.¹⁵

Ganz anders dagegen stellt sich das Geschichtsverhältnis in TORA! TORA! TORA! dar. Wie wir gesehen haben, geht es nicht primär um die

13 Jan Distelmeyer: Pearl Harbor. Bay / Bruckheimer zelebrieren den Krieg als Identitätsstiftung, in: *epd Film* 18,7, 2001, 45f.

14 Während die japanischen Verbände noch anrücken, variiert PEARL HARBOR zunächst Metaphern des Schlags und Traums, schaltet dann während des Angriffs in den Modus aggressiver Gegenwärtigkeit und wechselt anschließend in die Inszenierung elegischer Trauer, in der die orchestrale Musik (Hans Zimmer) die Bilder der im Hafenbecken schwimmenden Leichen in historische Ferne entrückt.

15 Robnik: Remember Pearl Harbor, a.a.O.

Ausgewogenheit eines historischen Urteils, das sich über die getreue Rekonstruktion legitimiert. Der historische Realismus, den der Film durchaus annonciert, wird in der Inszenierung der fatalen Attacke geradezu analytisch zergliedert. Darüber hinaus konfrontiert die Doppelstruktur zwei unterschiedliche temporale Modi miteinander: auf der einen Seite die lineare Ordnung der Filmzeit, die an die Vorstellung eines chronologischen Geschichtsverlaufs anschließt und sich vornehmlich in der Strenge des japanischen Vorrückens artikuliert. Auf der anderen Seite finden wir die rekursive Struktur nachträglicher Vorahnungen, die das Publikum als medial erinnerndes adressieren, was seinen sinnlichen Ausdruck in der ungerichteten Betriebsamkeit der amerikanischen Seite findet. Über diese Aufgliederung filmischer Zeiterfahrung kann TORA! TORA! TORA! unser Vorwissen für eine Art übergreifende Suspensekonstruktion funktionalisieren, die später im Film die Reflexion seines eigenen Geschichtsverhältnisses ermöglicht.

Zuletzt sei eine weitere Faltung der kulturellen Erinnerungstätigkeit angesprochen, die erst aus unserer heutigen Perspektive zu Tage tritt. Insofern TORA! TORA! TORA! den Erinnerungsprozess als ein andauern-des Verkennen im Modus des »zu nah« realisiert, evoziert er die gespenstische Vorahnung einer anderen militärischen Niederlage der USA. Mit dem Stichwort Vietnam ist allerdings nicht nur ein grausamer Krieg in Südostasien bezeichnet, es ist damit auch ein bestimmter erinnerungspolitischer Selbstbezug gemeint: die hochwirksame Hypostasierung schmerzhafter Erinnerung, wie sie in der Rede vom nationalen Trauma nach Vietnam gepflegt wird.¹⁶ Zu einem Zeitpunkt, da das US-Fernsehen den Vietnamkrieg medial vergegenwärtigt und dieser als beispiellose Ohnmacht einer Supermacht öffentlich erfahren wird, versorgt TORA! TORA! TORA! die Zukunft bereits mit dem analytischen Bild einer Wahrnehmung, die auf bittere Weise zu spät kommt.

Doch das bedeutet nicht, auf die Inszenierung TORA! TORA! TORA! eine Traumastruktur zu applizieren, schließlich vermeidet es der Film, einen nicht-repräsentierbaren Kern zu beschwören, auf den man nur mittels seiner symptomatischen Verschiebungen, Vibrationen und Überschüsse schließen könne. Nicht nur die Etymologie, sondern auch die Begriffsgeschichte des Traumas – verfolgt man sie ins 19. Jahrhundert, wo es allmählich vom physiologischen Befund in die psychologische Pathologie hineinwuchs – verknüpft den Begriff des Traumas mit der Vorstellung einer heftigen, gewaltverursachten, ja buchstäblich schlagartigen Verletzung.¹⁷ Aus dem massiven Misstrauen gegenüber der

16 Vgl. Rick Berg: *Covering Vietnam in an Age of Technology*, in: John Carlos Rowe, Rick Berg (Hrsg.): *Vietnam and the American Culture*, New York 1991, S. 115–147, hier: S. 118. Interessant vor allem, dass hier (1991) der Traumabegriff (noch) nicht allein als kulturtheoretisches Konzept, sondern als Bestandteil der öffentlichen Rede über Vietnam angesprochen wird.

Sinnstiftung durch kohärente Narrative, insbesondere nach den Erfahrungen in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, bietet sich der Traumbegriff fortwährend als Metanarrativ einer unsicheren und schmerzhaften Erinnerungstätigkeit an. Allerdings droht er immer wieder auf die Vorstellung eines initiierenden historischen Ereignisses durchzugreifen, ihm vor der Hand eben jene verstörende Monumentalität zuzuweisen, die narrativ prinzipiell nicht einzuholen ist. In diesem Fall überlagert sich der nietzscheanische Begriff der »monumentalischen Historie« mit dem *Monument*, das Foucault in Abgrenzung zum sprechenden *Dokument* als Ausgangspunkt des archäologischen Verfahrens wählt.¹⁸ Es verschränkt sich, legt man den Begriff des Traumas zu flüchtig, d.h. zu weit vom individuellen Erfahrungszusammenhang entfernt an, der stumme, kontextlose Charakter des Monuments mit der von Nietzsche so heftig kritisierten Tendenz, die Vergangenheit auf die »geschichtlichen ›Effecte an sich«¹⁹ zu reduzieren. »Die monumentale Historie täuscht durch Analogien«,²⁰ schreibt er in *Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben*. Und tatsächlich bilden The Alamo, Pearl Harbor und nicht zuletzt September 11th sich gegenseitig revitalisierende rhetorische Serien, wie Rosenberg zeigt.²¹ Eine derart veranschlagte Unbeschreiblichkeit des Ereignisses erfüllt sich zunehmend in der permanenten Vergleichstätigkeit, die das jüngere Mediengedächtnis in seinem kristallinen Zeitmodus vollführt.²² TORA! TORA! TORA! dagegen behauptet eben keinen substanziellen (oder auch künstlichen) Mangel innerhalb seiner Darstellungsstruktur, vielmehr bleibt jede Infragestellung der Wahrnehmungs- und Erinnerungsfähigkeit auf die jeweils konkreten und eben sorgfältig rekonstruierten Verstrickungen der Beteiligten bezogen.

17 Vgl. Ian Hacking: Multiple Persönlichkeiten. Zur Geschichte der Seele in der Moderne, München / Wien 1996, S. 238ff.

18 Michel Foucault: Archäologie des Wissens, Frankfurt a.M. 1997, S. 15.

19 Nietzsche: Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben, a.a.O. S. 263.

20 Ebd. S. 262.

21 Rosenberg: A Date Which Will Live, a.a.O., S. 15, S. 174ff.

22 Vgl. Thomas Elsaesser: Un train peut cacher un autre. Geschichte, Gedächtnis und Medienöffentlichkeit, in: *montage/av.* 11/1, 2002, S. 11-25.

Wendungen und Grenzen der Rede von Trauma und Nachträglichkeit: Filmtheoretische Bemerkungen zur Geschichtsästhetik am Beispiel von Tarantinos *INGLOURIOUS BASTERDS*

Drehli Robnik

1. Begriffe: Trauma, ethische Wende, Nachträglichkeit

Ich setze an bei Formen der Kritik an der Hegemonie von Trauma als »kulturelles Deutungsmuster«, wie sie zeitgleich mit der Blüte des Trauma-Diskurses vor zehn Jahren formuliert wurden. Da ist etwa der Einwand, den die Kulturwissenschaftlerin Sigrid Weigel gegen die »Positivierung« des Konzepts Trauma als Krise der Erzählbarkeit im Umgang mit Vergangenheit vorgebracht hat: Weigels Kritik bezieht sich zum einen darauf, dass das Ersetzen von Geschichte durch ein Modell der Generationenfolge im Zeichen von Traumatisierung – was einer Entsorgung von Geschichtlichkeit selbst gleichkommt – noch als Symptom traumatisch nachwirkender Geschichte zu verstehen ist.¹ Zum anderen moniert sie, dass die von der Dekonstruktivistin Cathy Caruth vorgeschlagene tendenzielle Gleichsetzung von Geschichte mit traumatischer Nicht-Repräsentierbarkeit schlechthin auf eine »Universalisierung von Trauma als anthropologische Konstante« hinausläuft sowie die Ausblendung der Momente der Störung und des verzögerten Erkennens im Bezug zum traumatischen Ereignis zur Folge hat.²

Wir könnten diese Spur weiter verfolgen zur Kritik einer Diskursökonomie, die Trauma als das regenerierende, Kontingenz verdeckende »Andere« zur Einheit von »kulturellem Gedächtnis« auffasst, wie Michael Staudigl dies formuliert.³ Eine solche ideologiekritische Perspektive auf den Trauma-Begriff möchte ich, dem Thema »Terror« ent-

1 Sigrid Weigel: *Télescope im Unbewussten. Zum Verhältnis von Trauma, Geschichtsbegriff und Literatur*, in: Elisabeth Bronfen, Birgit R. Erdle, Sigrid Weigel (Hg.): *Trauma. Zwischen Psychoanalyse und kulturellem Deutungsmuster*. Köln / Weimar / Wien 1999, S. 51-76, hier S. 67, 76.

2 Ebd., 56.

3 Michael Staudigl: *Das Trauma und die Logik des kulturellen Apparates*, in: Stefan

sprechend, wie folgt zuspitzen: In der Nähe der von Sigrig Weigels durchgeführten quasi »Dekonstruktion der Dekonstruktion« (mit der eine Kritik einhergeht am Gestus, Trauma ins Positiv-Anthropologische zu wenden) weist die Literaturwissenschaftlerin Birgit Erdle darauf hin, wie die entgrenzte Rede vom Trauma in der *public history* des Holocaust einer Metaphorisierung und Universalisierung von Opfer-Erfahrung entgegenkommt.⁴ Die Rede vom Trauma scheint ein entlastendes Versprechen von Allgemeingültigkeit zu enthalten. In eine ähnliche Richtung geht die Kritik der Historikerin Pamela Ballinger an der Herausbildung einer medialen »culture of survivors«, in der die Beanspruchung des Überlebendenstatus einer beliebigen Bandbreite sozialer Subjektpositionen – wohlgemerkt auch solchen, deren Erfahrungen nicht von Marginalisierung oder Verfolgung geprägt sind – eine Art Nobilitierung einräume, eben dort, wo es um Behauptung (und Perpetuierung) von geschichtskultureller Deutungsmacht geht.⁵

Eine solche Kritik an der Funktionalisierung der Chiffre Trauma trifft den Punkt. Erinnert sei daran, wie sehr die deutschsprachige Medialisierung des Nationalsozialismus das Traumatische – das an Grenzen der Repräsentierbarkeit Gehende – des Holocaust als Referenz für eine Metaphorisierung einsetzt, wodurch alle historischen AkteurInnen als Opfer von Geschichte und deren *blinder* Gewalt erscheinen: Das reicht von Guido Knopps Fernseh-Dokumentationen zum Zweiten Weltkrieg,⁶ in denen Wehrmachtsveteranen nach wie vor Sinnträger der Geschichte sein können, nun allerdings kraft des ihnen eingeräumten Status als traumatisierte Opfer, bis zum Kino-Blockbuster *DER UNTERGANG* (BRD 2004, Oliver Hirschbiegel), der »die Deutschen« kategorisch als Hitlers Opfer zu verstehen gibt und den Kindermord der Magda Goebbels als Zentralverbrechen des Nationalsozialismus⁷ inszeniert. Die letztgenannte Darstellung geschieht in offenem Anklang

Nowotny, Michael Staudigl (Hg.): Grenzen des Kulturkonzepts. Meta-Genealogien, Wien 2003, S. 77-96, hier S. 80, 89.

4 Birgit R. Erdle: Die Verführung der Parallelen. Zu Übertragungsverhältnissen zwischen Ereignis, Ort und Zitat, in: Bronfen, Erdle, Weigel (Hg.): Trauma, a.a.O., S. 27-50.

5 Pamela Ballinger: The Culture of Survivors. Post-Traumatic Stress Disorder and Traumatic Memory, in: *History & Memory* 10, 1 (1998), S. 99-132.

6 Gemeint sind die groß budgetierten, medieneventförmig in Umlauf gebrachten Dokumentationen der vom Historiker und Fernseh-Promi Guido Knopp geleiteten Redaktion Zeitgeschichte des ZDF, die vor allem in den »Nullerjahren« überwiegend den Nationalsozialismus und Zweiten Weltkrieg thematisieren und deren Titel notorisch die aufmerksamkeitökonomisch ergiebige Trademark »Hitler« enthalten. Vgl. dazu Drehli Robnik, Geschichtsästhetik und Affektpolitik. Stauffenberg und der 20. Juli im Film 1948-2008, Wien 2009, Kapitel 4.

7 Vgl. Drehli Robnik: Kino, Krieg, Gedächtnis. Affekt-Ästhetik, Nachträglichkeit und Geschichtspolitik im deutschen und amerikanischen Gegenwartskino, phil. Diss., Universität van Amsterdam, Amsterdam 2007, Kapitel 6.

an Ikonografien und Erzählfiguren der Holocaust-Medialisierung, wie sie uns auch im Ausmalen deutschen Leidens (Leid der im Passagierflugzeug zusammengepferchten Geiseln als *re-enactment* jüdischer Opfererfahrung) in der TV-Großproduktion *MOGADISCHU* (BRD 2008, Roland Suso Richter) begegnen.

Der Filmtheoretiker Thomas Elsaesser votiert unter dem Titel *Terror und Trauma* dafür, diese beiden auch für diesen Band entscheidenden konzeptuellen »siamesischen Zwillinge« zu trennen – weil Terror und Trauma nämlich sonst in der politisch-medialen Öffentlichkeit in einer allzu geschlossenen, sauber komplementären Beziehung in Erscheinung treten würden. Terror und Trauma, Hand in Hand ein Ganzes bildend, würde nicht zuletzt heißen: eine Handlung lässt sich umso leichter als terroristisch verurteilen, je mehr ihr (besonders unter dem Namen »Trauma«) eine Position des bloßen Erleidens und »reiner« Opferschaft komplementär gegenübergestellt wird (und vice versa). Anders gesagt, Elsaesser wirft die Frage auf, welche Konstellationen den Unterschied machen – etwa zwischen dem Aktivismus des dynamischen Zupackens (etwa gegen »Reformstau«) einerseits und andererseits jener Art von obszöner Exzesshandeln, das Terror verbreitet. Darüber hinaus gibt er zu verstehen, dass die Rede vom Trauma vielleicht eine ganz wesentliche Verlusterfahrung impliziert – nämlich den Verlust der Vorstellung, zielgerichtetes öffentliches Handeln könnte zur Verbesserung gesellschaftlicher Lagen (womöglich unter dem Aspekt einer wie auch immer unbenannten, virtuell oder »im Kommen« begriffenen Gerechtigkeit) beitragen.⁸

In einem ähnlichen Sinn wie Elsaesser hat der politische Philosoph und (Film-)Ästhetiker Jacques Rancière jüngst die soziale und kulturelle Durchschlagskraft der Reden von Terror und Trauma als Facetten dessen angeführt, was er als »ethische Wende« in der Politik wie auch in der Kunst kritisiert. Die Wende zum Ethischen in öffentlichen Sinnbildungen meint eine nicht zu beendende Verpflichtung gegenüber Imperativen der Sicherheit im Kampf gegen den Terror wie auch ein unaufhebbares Verschuldet-Sein von Denken und Handeln gegenüber einem als ursprünglich gesetzten Trauma – dem Holocaust, unpolitisch als abgründiger Zeitenbruch gesehen, oder den stalinistischen Gulags als Menetekel jeglicher Hybris eines Projekts politischer Ermächtigung. Dabei verunmöglicht die Wende zum Ethischen, in der Einrichtung von Gemeinschaften Fälle eines Unrechts politisch zu adressieren.⁹ Was

8 Vgl. Thomas Elsaesser: *Terror und Trauma: Siamesische Zwillinge im politischen Diskurs*. in: ders.: *Terror und Trauma. Zur Gewalt des Vergangenen in der BRD*, Berlin 2007, S. 7-47.

9 Vgl. Jacques Rancière: *Die ethische Wende der Ästhetik und der Politik*, in: ders.: *Das Unbehagen in der Ästhetik*, Wien 2007, S. 125-51; zur Filmästhetik und Ethik-Kritik bei Rancière vgl. umfassend Drehli Robnik: *Film ohne Grund. Filmtheorie, Postpolitik*, in:

heißt »politisch« in diesem Kontext? Rancières politische Theorie – darin dem »radikaldemokratischen« Diskurs vergleichbar – setzt dem Ethischen, das auf der Fundiertheit, auf der vorausgesetzten Begründetheit sozialer Ordnungen und gemeinschaftlicher Positionierungen beharrt, die Politik entgegen. Politik ist darin verstanden als Akt von Subjektbildungen in Situationen des »Unvernehmens«, und letzterer Schlüsselbegriff Rancières (in etwa synonym mit seiner Verwendung von »Dissens«) wiederum meint, dass in gemeinschaftlichen Streitfällen immer auch die Bedingungen und Teilnahmebeschränkungen ebendieser Streitfälle mit artikuliert, regelrecht in Szene gesetzt sind. Dadurch wird die, wie Rancière sagt, »polizeiliche« Aufteilung sozialer Funktionen und Aufenthaltsorte gestört. Kurz, Politik besteht in dissensualen, »riskanten«, gerade nicht durch »gute Gründe« im Register sozialer Identitäten abgesicherten Subjektivierungen, in arrogierten Ansprüchen und Wortergreifungen, die mit der ethischen Logik fundierender Voraussetzungen brechen.

Schließlich sei noch »Retroaktivität« bzw. »Nachträglichkeit« als die dem Trauma inhärente Zeitlogik angesprochen. Elsaesser hat in film- und medienkulturtheoretischen Schriften angeboten, das Konzept Trauma als ein Drittes zu verstehen – als eine (interpretierende) Referenz auf Vergangenheit, die zwischen dem »Fundamentalismus der ›authentischen Erfahrung‹« einerseits und der »(zynischen) Tyrannei des ›Performativen‹« andererseits situiert ist.¹⁰ Was heißt das? Trauma bedeutet zum einen, dass die Kontinuität zwischen vergangenen Ereignissen und späterer Sinnzuschreibung, sei es in traditionellen oder kausalen Erzählungen, zerreißt; es bedeutet aber *auch*, und das ist für uns heute dringlicher, dass die Performanz von Vergangenheit nach Maßgabe jeweiliger Gegenwartsinteressen ihre Grenzen hat bzw. dass es gilt, ein Geschichtliches festzuhalten, das dem postmodernistischen Gestus retroaktiver Neuschreibung widersteht – im Sinn Nietzsches: »sich gleichsam a posteriori eine Vergangenheit zu geben, aus der man stammen möchte, im Gegensatz zu der, aus der man stammt«¹¹.

In einer analogen Geste, mit psychoanalytischer (noch stärker als bei Elsaesser) Begrifflichkeit, setzt Jean Laplanche die Zeitlogik der »Nachträglichkeit« zwischen einem Determinismus faktischer Vergangenheit und einem hermeneutisch-kreativen Entwerfen von Herkunftsn aus dem Rahmen der Gegenwart: Nachträglichkeit ist mehr als bloße Ver-

Thomas Huebel, Siegfried Mattl (Hg.): Das Streit-Bild. Zu Film, Geschichte und Dissens Politik bei Jacques Rancière, Wien / Berlin 2010.

10 Thomas Elsaesser: Traumatheorie in den Geisteswissenschaften, oder: die Postmoderne als Trauerarbeit, in: ders.: Terror und Trauma, a.a.O., S. 191-207, hier S. 206f.

11 Friedrich Nietzsche, Unzeitgemäße Betrachtungen. Zweites Stück: Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben, in: ders.: Kritische Studienausgabe 1, München 1999, S. 265.

zögerung in einem Kausalnexus und zugleich etwas, das innerhalb der retroaktiven Umarbeitung als hartnäckige Irritation nachwirkt; Laplanche spricht von einer zu entziffernden Botschaft des Anderen, die in der Vergangenheit niedergelegt ist, im bisherigen Vergangenheitsbezug jedoch nicht vernommen werden konnte und deren verzögertes »Ankommen« mit jener Irritation einhergeht, auf die auch Weigels Trauma-Verständnis abzielt.¹²

2. Begriffsskizze:

Geschichtsästhetik – mit Blick auf Tarantinos Widerstands-Bild

In die Adressierungsweise, durch welche Quentin Tarantinos Filme dem Massenkonsum Sinnangebote machen, ist das Decodieren von Zitaten quasi routinemäßig eingebaut (d.h. Fanverhalten ist bei diesen Filmen eine bereits als Normalmodus der Rezeption anvisierte Haltung). Also liegt es nahe, sich die Film-Referenzen zu jener Motivationsrede zu vergegenwärtigen, die der von Brad Pitt gespielte Anführer der vorwiegend jüdisch-amerikanischen Guerillatruppe in *INGLOURIOUS BASTERDS* (USA/BRD 2009) an sein Team hält. Wichtig daran ist, wie hier vergleichbare Szenen, eine Motivationsrede bzw. das Antreten eines Teams für eine Spezialmission, aus zwei stilbildenden US-Kriegsfilm-Klassikern herbeizitiert werden – nämlich um deutlich werden zu lassen, was in der Handlungsmotivation der »Basterds«-Truppe entfernt wurde. Das ist zum einen die patriotische Beschwörung einer amerikanischen Siegeskultur, wie sie im divenhaften, transgressiven Habitus und in den obszönen Kraftausdrücken des Generals Patton in der nach ihm benannten Spielfilm-Biografie *PATTON* (USA 1970, Franklin J. Schaffner; der Titelzusatz der Synchronfassung lautet bezeichnend: *REBELL IN UNIFORM*) zum Ausdruck kommt. (Abb. 1) Das ist zum anderen der Appell an ein antiautoritäres, maskulinistisches Ethos und an das Teamwork von »Freaks«, Verweigerern und Außenseitern als zu reevaluierende Experten der Kreativ- und Affektarbeit, wie er aus Robert Aldrichs *THE DIRTY DOZEN* (USA/ES/GB 1967) überliefert ist. *THE DIRTY DOZEN* ist Tarantinos offensichtlichster, während der langen Planungszeit zu *INGLOURIOUS BASTERDS* häufig verheißungsvoll ventilierter Referenzfilm. (Abb. 2, 3) Wichtig ist allerdings, dass hier beides durch die Auslassung impliziert ist (im Sinn der »Fehlleistung« als »parapraktische Performance«, als »Leisten eines Fehlens« laut Elsaesser¹³): das

¹² Jean Laplanche: Interpretation between Determinism and Hermeneutics: A Restatement of the Problem, sowie: Notes on Afterwardsness, in: ders.: Notes on Otherness, New York / London 1999, S. 138-165, S. 260-265.

¹³ Vgl. Thomas Elsaesser: Geschichte(n) und Gedächtnis. Zur Poetik der Fehlleistungen im Mainstreamkino am Beispiel von *FORREST GUMP*, in: Irmbert Schenk et al. (Hg.): Experiment Mainstream? Differenz und Uniformierung im populären Kino, Berlin 2006, S. 31-42;



PATTON



THE DIRTY DOZEN



INGLOURIOUS BASTERDS

Pattonsche Charisma des patriotischen Krieger-Genies und das dreckig-dutzendhafte Experten-Ethos devianter Identitätskultivierung fällt weg, wird aber gerade damit aufs Tapet gebracht.

Gegenüber all den Freak-Teams gewalttätiger Selbststilisierungsexperten, die in Tarantino-Filmen oder auch im rezenten Superhelden-Kino

ders.: Die »Gegenwärtigkeit« des Holocaust im Neuen Deutschen Film am Beispiel Alexander Kluge, in: ders.: Terror und Trauma, a.a.O., S. 113-149.

kanonisch wurden, sind die »Basterds« ostentativ identitätslos und unkreativ. Hier liegt ein Bruch mit Erwartungen und Voraussetzungen vor. Ein solches Bild des jüdischen Widerstands dient sich dem Entwurf von Gegenwartsinteressen nicht an. Zugleich verstößt es gegen ein implizites Ethos in der Medialisierung des Holocaust, das darauf beharrt, Juden ganz auf die Rolle passiver Opfer festzulegen. Etwas Ähnliches gilt übrigens für das Bild des von Til Schweiger gespielten Wehrmachts-deserteurs, der hier ganz direkt als »Kameradenmörder« und nicht als in Schutz zu nehmendes Opfer inszeniert ist. Eine solche Inszenierung des Wehrmachtsdeserteurs als reines Opfer und verfeimtes »nacktes Leben« trat beispielsweise in Peter Liskas Dokumentation DIE UNGEHORSAMEN, Teil 2, des zum siebzigsten Jahrestag des Kriegsbeginns in Europa im September 2009 erstausgestrahlten ORF-Fünfteilers DER ZWEITE WELTKRIEG zutage: So als wäre der Preis, den die rechtliche Anerkennung von Deserteuren als von Unrechtsurteilen der NS-Justiz Geschädigte fordert, deren heutige Wahrnehmung als passive Leidensträger – und nicht als politische Akteure, Widerständler, Überläufer, Bekämpfer der NS-Kriegsmaschine oder (*horribile dictu*) Partisanen.

Das Bild des reinen »killing Nazi business«, das INGLOURIOUS BASTERDS so groß herausstellt: gegenüber der Tradition eines Kinos, das jüdischen Widerstand und jüdische Gegengewalt nur Hand in Hand mit einer reflexartig mitformulierten ethischen Problematisierung derselben gezeigt hat und noch zeigt, wie auch gegenüber einem heutigen Actionkino der devianzidentitär fundierten Transgression (von rezenten James Bond- und Batman-Blockbustern bis in die Niederungen filmischer Rache-, Folter- und Ausnahmereichsbeschwörungen), hängt Tarantinos Bild, wie gleich auszuführen sein wird, *in suspense* – in einer Schwebe, die das, was es zeigt, als unmotiviert, exzessiv und terroristisch erscheinen lässt. Im Rahmen der filmkritischen Evaluierung dieses Films wurde darauf mit zweierlei Arten von Nihilismus gegenüber der Geschichte reagiert: Die einen empörten sich darüber, dass Tarantino Geschichte, zumal das Schicksal der Ermordeten, missbrauche. Die andere, die cinephile Fraktion tendierte dazu, hier eine rein kinoimmanente Phantasie am Werk zu sehen, die mit der »buchstabenklaubenden« Historiographie nichts zu tun habe. Die eine Kritik negiert die Eigenlogik der Inszenierungen von der Warte eines Geschichts determinismus her, die andere negiert die Geschichte zugunsten einer besseren Welt der selbstbezüglichen Bilder. Dem stelle ich gegenüber, dass Geschichtlichkeit gerade in der Art der Inszenierungen ausgelotet werden sollte und schlage dafür die Chiffre »Geschichtsästhetik« vor.

Das heißt in etwa (orientiert an oben erörterten Theoremen von Laplanche und Rancière), es geht nicht darum, filmische Bilder und die Ästhetik ihrer Inszenierung in einen Gegensatz zur Geschichte zu stel-

len, sondern eben um Geschichtsästhetik: darum, dass ich mich weit in die Bilder hineinbegebe – nicht um in ihnen mein Gegenwartsinteresse bestätigt zu finden (obwohl das unweigerlich passiert), sondern in dem hartnäckig offenen Vertrauen, dass darüber hinaus und in genau dieser gegenwärtigen Konstellation noch etwas ist, das Geschichte genannt werden kann – allerdings nicht im Sinn einer fundierenden Gegebenheit, sondern Geschichte, die mehr insistiert, als dass sie existiert,¹⁴ und dass ich (und beliebige andere) in den Bildern etwas antreffen werde(n), das in deren Konstellation in Bezug auf eine konkrete Gegenwart eben deren hegemoniale Ordnungslogik irritiert. Diese Begegnung bzw. das Eintreffen der lange unvernommenen, in der Vergangenheit eingefalteten Nachricht betrifft das Erscheinen eines handelnden, im Rancière'schen Sinn des »Unvernehmens« politischen Subjekts dort, wo das vorherrschende (besonders das Opfer-universalistische und Trauma-ethische) Geschichtsbild nur Passivität vorsieht.

3. »What shall the history books read?«

INGLOURIOUS BASTERDS als Fallbeispiel

»What shall the history books read?« fragt SS-Oberst Landa gegen Ende von *INGLOURIOUS BASTERDS* den Anführer der Guerillatruppe, nach welcher Tarantinos Film benannt ist. Was soll in den Geschichtsbüchern zu lesen sein? Die Frage bezieht sich auf einen Deal: Landa, der »Jew Hunter«, ermöglicht im Sommer 1944 ein Attentat auf Hitler und die Führungsspitze des NS-Staats, ein Attentat, das im Film gelingt; dafür soll er als reicher Mann und vor allem unbehelligt und unerkannt im Nachkriegsalltag der westlichen Welt untertauchen dürfen – was im Film (im Gegensatz zum allzu häufigen Erfolg von vergleichbaren Vorhaben in den Nachkriegsjahren) doch nicht ganz gelingt.

Was in den Geschichtsbüchern zu lesen sein soll, genau das ist die Frage, in der *INGLOURIOUS BASTERDS* und seine Rezeption, die Passion und die Performance des Films, ineinander verflochten sind; eine Frage, in der Tarantinos Inszenierung in aller Öffentlichkeit mit der Geschichte intim wird. Die Frage nach dem in Geschichtsbüchern zu Lesenden schied die Filmkritik 2009 in zwei Lager. Die einen gingen davon aus, dass in Geschichtsbüchern etwas »steht«, das Tarantino nicht unangemessen verwenden darf. So las es sich etwa bei Jonathan Rosenbaum: Seine Einwände mündeten in das Vedikt, *INGLOURIOUS BASTERDS* er-

14 Diese Gegenüberstellung ist Teil von Gilles Deleuze' Definition des »Ereignisses« als reine, ausdrucks- und akusale Wirkung von Sinn. Vgl. Gilles Deleuze: *Logik des Sinns*, Frankfurt/M. 1993, S. 19. Die vielen Anknüpfungspunkte zwischen dem Deleuzeschen Ereignisbegriff und Rancière's Geschichtsbegriff auszuloten, würde den Rahmen dieses Aufsatzes sprengen.

schwere es, den Holocaust als »historical reality« zu begreifen; dieses Urteil war eingerahmt in ein Bewertungsschema, das den Film als »boy's fun« abwertete. Konkret formulierte Rosenbaum Erstaunen darüber, dass viele jüdische Filmkritiker der Meinung seien, »that this boy« – gemeint ist Tarantino als öffentliche Figur mit notorisch kindischem Fan-Habitus – »should be allowed to enjoy every last drop of his all-American fun, even at the expense of real-life Holocaust victims.«¹⁵ Eine dem »boy's fun« vergleichbare Egomane attestierte Jens Jessen Tarantinos cinephiler Kernzielgruppe: In seiner Kritik für *Die Zeit* mit dem Titel »Skalpiert die Deutschen!« schrieb Jessen, das »Schicksal der Juden« werde »für eine Filmästhetik jenseits aller moralischen Absicht missbraucht«, für ein »Fest für intellektuelle Kinoliebhaber, denen die Würde des Gegenstands gleichgültig ist, solange er nur ihrem Scharfsinn Betätigung gibt.« Von dem, »was Cineasten besonders lieben: Selbstreflexion auf das Medium«, im Sinn von »das Kino besiegt die Nazis«, war da abschätzig die Rede.¹⁶

Genau beim Kino, das die Nazis besiegt, setzte der Wertschätzungsdiskurs der anderen Fraktion an. Hier war nun eine Rhetorik der Demystifizierung am Werk, die implizit unterstellte, dass in Geschichtsbüchern ja nur tote Worte zu lesen seien – so wie es im Kino »nur Licht auf Leinwand« zu sehen gebe. Dieses Licht allerdings schaffe eine »alternative Realität«, jene der Kunst. Diese Einschätzung wurde von Christoph Waltz mit explizitem Verweis auf den Kinomystiker Peter Kubelka zitiert.¹⁷ Waltz, Darsteller des SS-Obersts Landa, wurde im Sommer 2009 häufig zu seiner Rolle befragt. Mit Nachdruck sprach Waltz sich immer wieder gegen die »Verwertung von Geschichte in Spielfilmen« aus und wies den aus solcher Verwertung abgeleiteten Wahrheitsanspruch zurück.¹⁸ Das entsprach ganz dem Gegensatzschema, das die cinephile Kritik bediente, die Tarantinos Projekt(ion) wohlgesonnen war. In Ekkehard Knörers Rezension wurde unter dem Titel »Eiskalt serviert« folgender Gegensatz in Stellung gebracht: »Begehren« versus »Fakten des buchstabenklaubenden Historikers«, »das durch Darstellung Vermittelte« versus das »Buchstäbliche«, »Fantasie und Blut aufrührendes Sekundärmaterial« versus »faktenklapperndes Geschichtsmaterial«.¹⁹ Kürzer gefasst konnte man Ähnliches bei Andreas Hartmann in der *Jungle World* lesen: »Historizität« (im Sinn von Fakten-Check), die „Tarantino kein

15 <http://www.jonathanrosenbaum.com/?p=16514> (18. September 2009).

16 Jens Jessen: Skalpiert die Deutschen!, in: *Die Zeit*, 20. August 2009, <http://www.zeit.de/2009/35/Kino-Inglorious-Basterds> (18. September 2009).

17 Dominik Kamalzadeh: »Es ist eine alternative Realität«, Interview mit Christoph Waltz, in: *Der Standard*, Beilage *Album*, 15. August 2009, Album A3.

18 Stefan Grisseman: Der Lustneurotiker, in: *Profil*, 10. August 2009, S. 88.

19 Ekkehard Knörer: Eiskalt serviert, <http://www.perlentaucher.de/artikel/5680.html> (18. September 2009).

Stück [interessiert]«, gegen »Kino«, das »für Tarantino alles [ist]«. ²⁰ Filmkritik-Doyen Georg Seeßlen schließlich legte zum Kinostart eine schnell geschriebene, detail- und interpretationsreiche Fibel zu *INGLOURIOUS BASTERDS* vor, die Tarantinos »Unverschämtheit« hervorhebt: als »Rachephantasie, die sich um die historische Realität nicht kümmert, weil für Tarantino sowieso schon immer das Kino die bessere Wirklichkeit war. [...] Das Kino rächt sich an der ungerechten Wirklichkeit selber.« ²¹

Nun geht es diesen cinephilen Tarantino-Befürwortern ja um eine auf dem reinen Bild basierenden Antifaschismus; gegen diesen ist wohl an sich kaum etwas einzuwenden. Wenn sie aber denen, die über Tarantino sagen »Wie kann er nur?«, sinngemäß antworten »Er kann, indem er sich um nichts schert!«, dann ist das ein Problem. Dann stehen hier einander (mit Nietzsche bzw. Deleuze ²² formuliert) zwei Arten von Nihilismus gegenüber: ein »negativer Nihilismus«, der feststehende höhere Werte voraussetzt, die dazu dienen, abzuurteilen und zu entwerten, was ist, und ein »reaktiver Nihilismus«, der auch noch diese höheren Werte selbst entwertet und lieber mit einer entleerten Wirklichkeit zurückbleibt, als sich auf auch nur irgendein Sprachspiel zur Konstruktion von Wahrheit einzulassen. Für die beiden Fraktionen der Tarantino-Kritik heißt dies: Die einen Nihilisten entwerten Tarantinos Bilder als nichtig, kindisch oder zynisch unter Verweis auf die einer Geschichte impliziten Wertmodelle, die offenbar vorgeben, wie sie inszeniert werden darf oder soll. Die Gegner dieses auf das Wertprinzip fixierten Nihilismus der Geschichtsdeterministen reagieren mit einem coolen Votum für ein hingebungsvolles Aufgehen in Alternativwirklichkeit. Exemplarisch dafür ist ein Gestus von Hauptdarsteller Waltz selbst, dessen Äußerungen in Zeitungs- und Fernseh-Interviews so anmuten, als sollten sie eine Emulation der wortklauberischen Pingeligkeit des von ihm gespielten Landa sein (als wäre er noch *in character*). Waltz betonte immer wieder – kokett und mit dekonstruktiver Verve –, Tarantino ziele ja, entgegen einer vorherrschenden Annahme, weder auf Geschichte, Wirklichkeit noch Wahrheit ab. ²³

Jener Diskurs, der festhält, dass auf der Leinwand nichts als Licht zu sehen sei, wendet sich nicht bloß gegen die Idee vorgegebener Wahrheiten; vielmehr neigt eine solche Sichtweise dazu, die Möglichkeit jeglicher situativen Herstellung von Wahrheit auszuschließen (womit oft, wie etwa in den Interviews mit Waltz, die Zurschaustellung von Stolz

20 Andreas Hartmann: Die Rache an Guido Knopp. Das *INGLOURIOUS BASTERDS*-ABC, *Jungle World* 34, 2009, <http://jungle-world.com/artikel/2009/34/37577.html> (18. September 2009).

21 Georg Seeßlen: Quentin Tarantino gegen die Nazis. Alles über *INGLOURIOUS BASTERDS*, Berlin 2009, S. 140.

22 Gilles Deleuze: Nietzsche und die Philosophie, Hamburg 1991, S. 161f.

23 Etwa im 3sat-Magazin *Kulturzeit* am 28. 7. 2009.

auf die Radikalität dieser Haltung einhergeht). Fast schon rituell mutet die Art an, in der die »reaktiv-nihilistische«, also cinephil und pro-Tarantino eingestellte Kritik Geschichte ob ihrer blutleeren Faktenklapprigkeit als irrelevant verwirft. Hier läge die zugespitzte Frage nahe: Hat Guido Knopp also gesiegt? Das heißt: hat jenes gedächtniskulturelle Konzept von *televisual history*, das sich als mediales Wellnessangebot gegenüber nationalen Identitätsnöten versteht und das ein Guido Knopp oder auch ein Bernd Eichinger oder Hugo Portisch mit der ganzen Markenzeichenhaftigkeit ihrer jeweiligen *media personality* repräsentieren – hat dieses Geschichtsverständnis sich soweit durchgesetzt, dass es nun, zumal in den Augen seiner Kritiker, für Geschichte schlechthin steht, so dass eine anti- oder nichtnationalistische Haltung gleichsam automatisch mit Geschichtsphobie einhergehen müsste? Um auf die Diskurslogiken beider Tarantino-Kritik-Fraktionen zurückzukommen: ist demnach Geschichte das, was entweder steht oder fällt – was in Büchern feststeht oder aber als Buchstabe hinfällig wird? Oder ist sie nicht doch etwas, das geht, das nämlich gegenwärtige Öffentlichkeiten »angeht« (mitunter nachgerade anstarrt oder anspringt) – dies im emphatischen Sinn von: sie in ihren hegemonialen Selbstverständnissen herausfordert und irritiert? Wobei dieses Verhältnis nicht so sehr in einem ethischen Sinn, sondern politisch zu verstehen wäre. Damit steht zur Diskussion, wie mit INGLOURIOUS BASTERDS der Nationalsozialismus, begriffen als völkische Politik des Antisemitismus und Rassismus, und der Widerstand gegen diese NS-Politik in eine Konstellation zu gegenwärtigen Wahrheitspoetiken, Wahrnehmungsästhetiken und Begehrenstaktiken treten, in eine ihrerseits historische Konstellation, in der etwas Wahres als Bild herstellbar wird.

Zum Vergleich: wenn Seeßlen schreibt, Tarantinos Zitieren sei weniger Stehlen denn Retten (Tarantino wird immer wieder eine Funktion als Retter von Schauspielerkarrieren zugeschrieben), dann träfe dies doch auch auf SCHINDLER'S LIST (USA 1993, Steven Spielberg) zu. In diesem Film wurde die Totalität des Massenmords zur wundersamen Rettungsanekdote umerzählt; deren Protagonist agiert exemplarisch als Entertainer, Zyniker des Glamour und der Inszenierung, der wie z.B. die Bogart-Rolle in CASABLANCA (USA 1942, Michael Curtiz) gezeichnet und vergleichbar bekehrt wird. Damit steht Kino als Gedächtnis bildende *list of life* gegen das Todesprinzip einer Traditionen auslöschenden *history*: »Today is history«, wie es der Kommandant des Arbeitslagers bei seiner »Motivationsrede« der zur Liquidierung des Ghettos von Kraków versammelten SS-Truppe verkündet.²⁴ Popgedächtnis als

24 Zu einer Interpretation der betreffenden Sequenz in Hinblick auf die Rolle der audiovisuellen Montage in der Entfaltung der Art, wie SCHINDLER'S LIST die Bildung von Gedächtnis gegenüber der (allerdings *tout court* als Schlachtbank verstandenen) Geschichte sehr

Genrebestandsrecycling, cinephil verknüpft mit einem Ethos, das Retter- und Opferschaft als Zentralkategorien historischer Erfahrung beschwört: Von diesem so lange sinnträchtigen Modell weicht *INGLOURIOUS BASTERDS* in zweierlei Hinsicht ab.

Erstens heißt Cinephilie – Gedächtnisbildung im Kino, die das Kino betrifft, im Zeichen des Affiziert-Seins – hier »Retten durch Reden«. Ich kann diesen Aspekt in diesem Rahmen nur andeuten: In Tarantinos Filmen wird seit jeher viel, in *INGLOURIOUS BASTERDS* zumal viel übers Kino geredet. Praktiken der Filmwertschätzung wird hier eine Selbstabbildung zuteil: In früheren Genre-Recycling-Filmen – von Spielberg-Inszenierungen bis zu Genre-Parodien vom Typ *THE NAKED GUN* (USA 1988, David Zucker) – lebten Filmfiguren in Welten, von denen nur das Publikum wusste, dass sie aus Filmzitaten bestanden; heute hingegen sehen – und hören! – wir, ob bei Tarantino oder in Komödien, die Judd Apatow produziert (*THE FORTY YEAR OLD VIRGIN* (USA 2005, Judd Apatow); *KNOCKED UP* (USA 2007, Judd Apatow); *SUPERBAD* (USA 2008, Greg Mottola), Figuren zu, die selbst wissendes und zitierendes Publikum sind. Diese Figuren spielen Filmbestände nach oder durch. In *INGLOURIOUS BASTERDS* tun sie dies mittels Identity-Spielkarten auf der Stirn, die Namen von Filmstars tragen; durch *KING KONG*-Deutungen, die wie eine Pop-Version von Repräsentationskritik an rassistischen Darstellungen kolonisierter, nicht-weißer Bevölkerungen anmuten; in Person eines Agenten, im Zivilberuf Filmkritiker, der an Siegfried Kracauer und dessen Nazi-Kino-Studien erinnert. Oder Filmbestände werden neu und abweichend geschrieben: Ein Propagandafilm-im-Film wird wie Found Footage ummontiert, ein Filmarchiv (der kardinale Ort des Nachlebens von Kino) wird zum Abfackeln eines Projektionssaals voller Nazis genutzt. Wobei mit der als Rache-Fanal erstrahlenden Licht-auf-Rauch-Projektion des Gesichts eines jüdischen Holocaust-Opfers (einer nur zeitweise Überlebenden des NS-Judenmordens, die als Kinobetreiberin, Filmarchivarin und Archivkunstfilm-Saboteurin agiert) im brennenden Kinosaal ein fast Spielbergsches »cineontologisches« Bild entsteht. Da ist nichts, nur Rauch. Und Licht-Bilder – die sich in einer Art »schwachen messianischen Kraft« (Walter Benjamin)²⁵ materialisieren. Zweitens heißt Cinephilie hier Retten durch Rächen. *INGLOURIOUS BASTERDS* durchkreuzt eine Diskursformation, die in (missbräuchlicher) Anknüpfung an *SCHINDLER'S LIST* als Ikone ein Geschichtsbild ausge-

wohl reflexiv problematisiert, vgl. Miriam Bratu Hansen: *SCHINDLER'S LIST Is Not Shoaah: The Second Commandment, Popular Modernism, and Public Memory*, in: Yosefa Loshitzky (Hg.), *Spielberg's Holocaust. Critical Perspectives on SCHINDLER'S LIST*, Bloomington / Indianapolis 1997, S. 77-103.

²⁵ Walter Benjamin: Über den Begriff der Geschichte, in: Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser (Hg.): *Walter Benjamin. Gesammelte Schriften* 1.2, Frankfurt/M. 1974, S. 691-704, hier S. 694.

malt hat, das nur noch Retter und Opfer zu kennen scheint: So zeigt, wie bereits angesprochen, deutsches Historienkino und -fernsehen zur Jahrtausendwende eine NS-Zeit voller widerständiger, schützender Deutscher und universeller Opfer, wobei der Holocaust für die Bildwerdung der »Traumata« Stalingrad und Bombenkrieg Modell stehen muss – die Deutschen als Hitlers ultimatives Opfer, Österreich als sein erstes. Diese »viktimologische Ethik« – mit ihrer Fokussierung auf das Opfer, von dem sie verlangt, dass es rein und universell sein müsse – impliziert ein Bildverbot: ein Verbot, filmisch-mediale Bilder von Jüdinnen und Juden aus dem Status reiner Opfer zu lösen. Dies bestimmt maßgeblich – soviel sei hier noch angedeutet – auch das Vorbehalts- und Zerknirschungskino zum Thema jüdische Rache an Judenmördern: von THE O.D.E.S.S.A. FILE (GB/BRD 1974, Ronald Neame) über Momente in Spielbergs SAVING PRIVATE RYAN (USA 1998) bis zum Wechselspiel in den Rollen des als James Bond zur ultimativen Rächer-Kino-Ikone stilisierten Daniel Craig in Spielbergs MUNICH (USA 2005) und in Edward Zwicks Drama über weißrussische jüdische Partisanen mit dem Titel DEFIANCE (USA 2008). Jüdisch, so scheint es, ist Rache nur, wenn sie automatisch mit großem Katzenjammer einhergeht.

Die Vorstellung, gerade Juden hätten doch gelernt, wozu entfesselte Gewalt führt, folglich verstoße der Anblick gewalttätiger Juden gegen die den Nazi-Opfern zuge dachte Reinheit (»Unschuld«, die offenbar rückwirkend verdient sein will), hat einen langen Atem. Noch durch die (gut gemeinte) Empörung in Jessens BASTERDS-Rezension spukt diese mit »Auschwitz als Besserungsanstalt« etikettierbare Idee: Der Anblick des von den Nazis als »Bärenjude« bezeichneten Guerilleros, der einen Wehrmachtssoldat mit dem Baseballschläger totknüpelt, sei skandalös als »Spiegelung und Aneignung deutscher Gewaltexzesse« bzw. »symmetrische jüdische Antwort« auf den Holocaust.²⁶ Aber schwingt in dieser Rede von Symmetrie nicht allzuviel an Verharmlosung der Morde in Auschwitz und Mauthausen mit? Ob bei Pogromen, in den Gaskammern, bei der »Vernichtung durch Arbeit« oder auf »Todesmärschen«: Da gibt es nichts, wozu die wilde Knüppelei des »Bärenjuden« oder die Terror-Taktik der Basterds symmetrisch oder gespiegelt wäre; (Abb. 4) nationalsozialistische Morde waren nicht Exzesse und Exekutionen von oder an Einzelnen, sondern Systemroutine einer Biopolitik der Volkskörper-Reinigung im Modus von Massenvernichtung. Die Wahrnehmung von Tarantinos Basterds als Terroristen, die durch ihre Gräueltaten den Nazis Albträume bereiten, wie ihr Anführer dies fordert, diese Sicht hätte zu gewärtigen, dass der NS-Holocaust nicht primär »Terror« ist, weil er etwa auf die Psychologie und Öffentlichkeits-

26 Jessen: Skalpiert die Deutschen.



INGLOURIOUS BASTERDS

praktiken des stigmatisierten Feindes zielte, sondern auf dessen totale – nicht wahllos exemplarische – physische Vernichtung.

Die Art, wie Tarantinos Inszenierung Vorbehalte beiseite lässt, wie sie Zusatz-Sinn-Ansprüche *nicht* erfüllt, Voraussetzungen suspendiert, Fundierungen aushebt, wie Tarantinos Inszenierung eine »Poetik performter Fehlleistungen« (im Sinne Elsaessers) praktiziert – Fehlleistungen, die bei der Titelschreibweise beginnen –, dafür ist die Baseballschläger-Szene beispielhaft; dies nicht zuletzt aufgrund der Diskrepanz der Szene zu ihren Einschätzung in der Filmkritik. In ihrer *taz*-Rezension schreibt Christina Nord: »Als es soweit ist, macht Donowitz seinem Spitznamen »Bärenjude« alle Ehre. Er prügelt den Mann tatsächlich zu Klump; die Kamera schaut hin, statt sich dezent abzuwenden.«²⁷ Das liest sich, als ginge es um die Knüppel-Blutorgie am Ende von Martin Scorseses *CASINO* (USA 1995). In Tarantinos Szene jedoch wendet sich die Kamera per Umschnitt in eine Totale und durch eine Rückfahrt ab, und das Ausstellen von Gewalt bleibt in der Baseballschläger-Szene weit unter dem Level heutiger Slasherfilme oder von »Folterpornos« vom Typus des *SAW*-Filmzyklus,²⁸ sowie, gemessen an deren Standards von *creative torture*, ostentativ unkreativ. Betont wird diese Nicht-Entsprechung noch durch die Besetzung des »Bear Jew« mit Regisseur Eli Roth, dem Regisseur der *HOSTEL*-Filme (USA 2005, 2007), die weniger Folter-Filme sind als satirische Reflexionen auf die touristischen Projektionen und geopolitischen Ökonomien, in denen das Versprechen von Fleisch und Folter als Suspendierung von Rechtsverhältnissen seinen Sinn als notorische »Ost-Phantasie« macht.

27 Christina Nord: Sieg Hollywood!, <http://www.filmzentrale.com/rezis2/inglouriousbasterdscn.htm> (18. September 2009).

28 Dazu gehören *SAW* (USA/AUS 2004, James Wan), *SAW II-IV* (USA/CAN 2005-2007, Darren L. Bousman), *SAW V* (USA/CAN 2008, David Hackl), *SAW VI* (CAN/USA/UK/AUS 2009, Kevin Greutert), *SAW 3D* (CAN/USA 2010, Kevin Greutert).

Was für eine Phantasie aber führt zur Projektion der *taz*-Rezensentin auf den jüdischen Gewalttäter in der Baseballszene? Entgegen ihrer Formulierung macht Donowitz dem Beinamen »Bärenjude« eben *nicht* alle Ehre: Seine Erscheinung weist nichts auf, was den Namen identitär ausfüllen könnte. Wie denn auch? Der Name »Bärenjude« wird nicht, wie Nord schreibt, als »Spitzname« eingeführt, sondern als eine von den Nazis in Umlauf gebrachte Bezeichnung, und als solche ist sie ein performatives Zeichen. Diese Art von Stigmatisierung ist vergleichbar mit in der NS-Propaganda üblichen Chiffren wie »Filmjude« oder »Geldjude« – und nicht zuletzt mit dem in der FPÖ-Wahlkampfpropaganda in Vorarlberg fast zeitgleich zum Kinostart von *INGLOURIOUS BASTERDS* eingesetzten Stigma »Exiljude«.

Wie inszeniert Tarantino hier einen Voraussetzungsbruch? Nicht nur ist *INGLOURIOUS BASTERDS* ein unsinnlicher Actionfilm, ein ostentativer Nicht-Actionfilm, der weitaus mehr und heftigere Wortexzesse denn Gewaltexzesse ausagiert. (Das überbietet noch die endlosen Sprechdurchfallszenen in früheren Tarantino-Filmen, und Action bietet in *INGLOURIOUS BASTERDS* eher der Nazi-Propaganda-Film-im-Film, der in dem Pariser Kino uraufgeführt wird und an den Kleinstadt-Showdown mit dem Scharfschützen im Kirchturm in *SAVING PRIVATE RYAN* erinnert). *INGLOURIOUS BASTERDS* enttäuscht auch die dem Tarantino-Normal-Fandiskurs innewohnende Erwartung, die Basterds wären Upgrades des »Dirty Dozen« im gleichnamigem *men on a mission*-Teamwork-Kriegsfilm – wie dies schon das Deserteurs- und Delinquenten-Team im *INGLOURIOUS BASTERDS*-»Originalfilm« von 1977 war (QUEL MALEDETTO TRENO BLINDATO, I 1977, Enzo G. Castellari). Enttäuscht wird auch die Erwartung, die Basterds von 2009 stünden in einer Reihe mit den Freakteams cooler Gewalt- und Selbst-Styling-Experten in Tarantinos *RESERVOIR DOGS* (USA 1993), *KILL BILL* (USA 2003/2004) und *DEATH PROOF* (USA 2007). Den Sinn-Ansprüchen unserer postfordistisch-neoliberalen, flexibilisierten Ökonomie der Affekt- und Kreativarbeit und unserer auf Marotten-Bewirtschaftung und Devianz-Produktivität ausgerichteten Medienkultur enthalten Tarantinos Basterds etwas ganz Entscheidendes vor: nämlich genau jene fundierenden, identitären Sinn-Gebrauchswerte, die sich ergeben hätten, wenn das Team um Brad Pitt als eine Art »D-Day-X-Men« oder eine ins Jahr 1944 verlegte »Deadly Viper Assassination Squad«²⁹ gestaltet worden wäre.

Dass die ins Vorspiel zur Baseballschläger-Szene insertierte Sequenz rund um den desertierten und zur US-Armee übergelaufenen Wehrmachtssoldaten Hugo Stiglitz deutlich dem Styling der »Viper-Squad«-Mitglieder aus *KILL BILL* nachempfunden ist, diese Ausnahme bestätigt

29 Der Name einer Gruppe von Auftragskillern um die Figur Bill (David Carradine) in *KILL BILL*, deren Mitglieder höchst versiert sind in diversen Kampfkünsten.

noch den Normalfall jener Gestaltung, kraft derer die Basterds auffallend – fast obszön – normal erscheinen: Nur wenig Identitätskapital wird akkumuliert, niemand ist Experte für irgendetwas, wie das sonst in Teamwork-Kriegsfilmen – oder auch in den Freakteam-Filmen der OCEAN´S-Serie (USA 2001, 2004, 2007, Steven Soderbergh), in denen ebenfalls Brad Pitt prominent mitwirkt – üblich ist. Die aufwändige Ärmelschussvorrichtung, die Donowitz im Pariser Kino zum Einsatz bringt, ist redundant und ostentativ unoriginell. Am ehesten erweisen sich die Basterds als boshafte Verhör-Experten mit Deutschkenntnissen im Umgang mit gefangenen Feindsoldaten – so wie die reale, »Ritchie-Boys« genannte, vorwiegend aus jüdischen Emigranten gebildete Propaganda- und Verhör-Spezialeinheit der US-Army, denen sie ein wenig nachempfunden sind. Der von Brad Pitt gespielte Aldo The Apache ist nicht besonders indianisch, seiner Praxis des Skalpierens haftet etwas von einem Anspruch auf identitäre Herkunft an, der doch bloßes Indianerspielen bleibt. Und der von den Nazis »The Little Man« genannte Basterd namens Yurtevitich ist, wie in einem Dialog vermerkt, eigentlich nicht besonders klein.

Die (schon als Internet-Teaser prominent gewordene) Szene mit Pitts Motivationsrede an die Basterds, samt ihren offenherzigen Kriegsfilmzitate, performt letztlich nur das Fehlen überlieferter Motivationen für die terroristische Gewalt: Was in der Inszenierung wegfällt, ist etwa der antiautoritäre Macho-Impuls aus THE DIRTY DOZEN: Auch in diesem Film von 1967 gibt es ein finales Massaker an eingeschlossenen Nazi-Militärs und ihrer Entourage, das unverkennbar an eine Gaskammer (wie auch an den damals aktuellen Vietnamkrieg) erinnern soll; allerdings entspricht dieser krasse Anblick eher einer plebejisch-maskulinistischen Anti-Establishment-Attitüde als einer Anti-Nazi-Haltung, und es ist eben auch vom Spaß am »killing Generals« und nicht am »killing Nazis« die Rede. Was ebenso herbeizitiert wird, um als Wegfallendes erkennbar zu werden – was also als Leerstelle performativ erkennbar gemacht wird –, ist der obszöne Appell an eine US-patriotische Krieger- und Siegeskultur im (bisweilen psychedelischen) Monumentalismus des Erfolgskriegsfilms PATTON von 1970. Auch Patton malt sich, wie Aldo the Apache, in seiner – oft zitierten und parodierten – Motivationsrede zu Filmbeginn in blutrünstigen Kraftausdrücken die Verstümmelung des Feindes aus. Aber (mit formelhafter Assonanz ausgedrückt): Pitt ist nicht Patton. Patton (im Generalsleben u.a. für antisemitische Äußerungen bekannt) nennt 1970 die Nazis »the Hun«: der »Hunne« als Gegenüber der »real Americans« im Kräfteressen derer, die Lust am Sieg haben. In INGLOURIOUS BASTERDS geht es um *Jewish Americans*, und Nazis werden als »footsoldiers of a Jew-hating mass-murdering maniac« benannt. Nach einer Absage an die Kreativitätsvor-



INGLOURIOUS BASTERDS

aussetzungen, an die Apelle an Nation und fundierende Männlichkeit, wie sie die *dirty*-Kriegs- und Actionfilme kultivier(t)en, bleibt bei Tarantino reines »killing Nazis business«. Zumal der Judenhass der Nazis in INGLOURIOUS BASTERDS als Motivation ausreicht: Nazis sind hier Feindbild ob ihres Antisemitismus – und nicht weil sie hässlich, autoritär, pervers, unsportlich oder genussfeindlich sind wie im Mainstream-Kino sonst so häufig.

Und Landa? Der aus Österreich stammende SS-»Colonel« Hans Landa, der schon in seinem Offiziersrang die Grenze von der kriminellen Organisation mit Totenkopf-Insignie hin zur so lange als »sauber« hingestellten Wehrmacht überschreitet, bietet sich uns als faszinierendes Monster an, (selbst-)genießerisch, scharfsinnig, redegewandt wie Christoph Waltz selbst sich im Interview gibt oder wie einst Dr. Hannibal Lecter uns auf irritierende Weise im Kino

begegnet ist. (Abb. 5) Landa will den Film als etwas anderes verlassen und in der Nachkriegszeit wie auch in unserer Erinnerung (die soviel Freude daran hat, Filmfiguren zu Kultfiguren zu stilisieren) als etwas anderes weiterleben als der antisemitische Gewaltverbrecher, der er ist: Schon in der Eröffnungsszene stilisiert Landa sich mit zu groß dimensionierter Sherlock Holmes-*Calabash*-Pfeife als Detektiv; gegen Ende, als er den Amerikanern einen Deal anbietet, stellt sich der »Jew Hunter«, der Detektiv sein will, als Experte hin, von dessen Fähigkeiten zufällig eben auch zahlreiche Juden betroffen gewesen seien. Solch funktionalistische Relativierung der antisemitischen Vernichtungsabsicht der NS-Politik wird Landa nicht erlaubt. Ihm wird jedenfalls nicht erlaubt, sein »Jew Hunter«-Sein abzulegen, als wäre es »just a name that stuck«, wie er sagt, oder eine auf die Stirn geklebte Spielkarte. Tarantinos drastische Absage sieht so aus: In Landas Stirn wird ein Hakenkreuz geritzt, um festzuhalten, dass er, Distinktion und Faszination hin oder her, ein Nazi ist – und damit auch, dass das sich diesseits von Schuld und Gesetz situierende Ethos der Kulturen, Vorlieben und Leistungskräfte

seine Grenze und sein Ende hat. Und sei dies nur Tarantinos Filmende, das ob seiner Abruptheit umso »befriedigender« ist (auch in seiner Ähnlichkeit zum brutalen Bestrafungsritual am abrupten Ende von DEATH PROOF): Das »masterpiece«, von dem im Schlussbild von INGLOURIOUS BASTERDS die Rede ist, besteht in dieser Markierung, die diskriminiert – die Nationalsozialismus als spezifisch und kriminell festhält und verbietet, dass er sich metaphorisch und »ethisch gewendet« in etwas Allgemeinmenschliches oder Allgemein-Soziales oder in heimatverbundene politische Begleitmusiken zum Regime der totalen Sicherheit auflöst.

Dies geschieht in einem vorwiegend in Babelsberg gedrehten, deutsch koproduzierten und verblüffend deutschen Film, der viele deutsche Geschichtsbilder ein- und umfaltet (vom »Widerständler« Winnetou – ein Apache, aber so wie Aldo kein »wirklicher« – und G.W. Pabsts vitalistischer Kino-Erleuchtungsmetaphysik oder Christian Brückner – der unverwechselbare Sprecher u.a. von Guido Knopps Nazi-Fernseh-Dokus ist hier nur im Telefonat mit Hitler zu hören – bis hin zum wandelnden Deutschlandklischee Daniel Brühl). Selbst ein unerwartetes geschichtsästhetisches Surplus an österreichischen Bildern des Nationalsozialismus wird mit(auf)geführt: Hugo Stiglitz als Deserteur, der auch und gerade als »Kameradenmörder« Subjekt einer Zelebrierung ist (und eben gar nicht erst vor diesem Vorwurf, wie ihn etwa BZÖ-Bundesrat Ing. Siegfried Kampl 2005 erhoben hat, in Schutz genommen werden muss; bei Kameraden wie diesen – wo ist das Problem?) bis hin zu H.C. Straches selbstverräterischer Fingergeste beim Bestellen von drei Getränken. In und mit INGLOURIOUS BASTERDS bedeutet Geschichte, wie eine Gegenwart durch eine Vergangenheit, die nicht einfach so vergeht, gefordert ist. Insbesondere vermittelt der Film, in all seiner irritierenden Drastik, ein Geschichtsbild, in dem Nationalsozialismus nicht als Abweichung von als gesund imaginierten Normal-Identitäten verkannt und Widerstand (oder auch die Ablehnung von NS-Ideologie) nicht an voraussetzungshafte Vorstellungen von Männlichkeit oder Patriotismus rückgebunden wird. *This is what the history books shall read.*

SAVING PRIVATE RYAN:

Thomas Elsaesser

Retrospektion, Überlebensschuld und affektives Gedächtnis

Wir glauben zu wissen, wie das Kino – vor allem das Hollywoodkino – historische Ereignisse filmisch verarbeitet: Man nimmt bekannte Schauspieler, verwickelt sie in eine Liebesgeschichte oder ein Action-Abenteuer, das sich oft am Rande eines ebenso bekannten Kapitels der Geschichte der Nation oder der Welt abspielt, baut spektakuläre Schlachten oder heroische Taten um sie herum, und das alles in Form von Reinszenierungen in schönen Bildern und in beeindruckender Kulisse. Die Filme von David Lean fallen dazu als Beispiele ein. *THE BRIDGE ON THE RIVER KWAI* (GB 1957), *LAWRENCE OF ARABIA* (USA 1962), *DR ZHIVAGO* (USA 1965), *RYAN'S DAUGHTER* (GB 1969/70) haben das Genre etabliert und sind zur Schablone für viele andere ›Historienfilme‹ (im letzten Jahrzehnt des ›klassischen Hollywoodkinos‹) geworden, wenn es um Krieg, Rebellion, Revolution oder Bürger-Unruhen geht. Diese Filme bleiben im Gedächtnis, sind zu Klassikern geworden, werden zur Weihnachtszeit im Fernsehen ausgestrahlt und beinhalten filmische Bravourstücke, die man sich auf YouTube immer wieder anschauen kann. Und doch würde niemand behaupten, sie seien ›authentische‹ Darstellungen der Ereignisse, noch würde man ihnen vorwerfen, dass sie die Fakten verdrehen: Sie werden als Fiktion akzeptiert, mit all den Freiheiten, die dies mit sich bringt, und mit all der Spannung und Aufregung, die sie erzeugen.

Im Laufe der 1980er und zunehmend seit den 1990er Jahren hat sich dieses ›Genre‹ in vielfacher Hinsicht verändert, vielleicht einhergehend mit den historischen Reenactments, die zu einem beliebten Zeitvertreib ganzer Gemeinden geworden sind, und den historischen Stätten, die mittlerweile mehr Themenparks als Gedenkstätten sind und den Erlebnishunger der Touristen stillen. Aber was in Bezug auf das Mainstreamkino bemerkenswert ist, ist das Ausmaß, in dem Filme begonnen haben, nicht nur Ereignisse jüngerer Geschichte per se, sondern auch

die emblematischen Fotografien und Dokumentarfilmbilder zu narrativisieren, die uns diese Ereignisse hinterlassen haben. Ob man dabei an Oliver Stones JFK (USA 1991 – der nachgedrehte Zapruder-Film), Clint Eastwoods LETTERS FROM IWO JIMA / FLAGS OF OUR FATHERS (USA 2006 – das [inszenierte] Hissen der Flagge auf Iwo Jima) oder Uli Edels DER BAADER-MEINHOF KOMPLEX (D 2007 – das Foto von Benno Ohnesorg, Rudi Dutschkes Schuh) denkt, große Filmproduktionen sind in überraschendem Maß zu einer wesentlichen Kulturstätte geworden, wo so etwas wie ein historisches Bild oder ein mediales Gedächtnis nicht nur konstruiert und durch individualisierte Protagonisten subjektiv gebrochen wird, sondern gleichzeitig dekonstruiert, durchgearbeitet oder anderweitig »abgearbeitet« wird. Wenn Geschichte dank ihrer ikonischen Bilder überlebt, die von Newsreel-Kameraleuten, Agenturphotographen und manchmal sogar von Amateuren aufgenommen wurden, dann werden diese Bilder nicht einfach nur reproduziert, eingebaut oder nachgestellt: Sie werden neu kontextualisiert, und manchmal wird explizit gezeigt, dass sie unecht, gefälscht oder durch Zufall oder falsche Annahmen zu uns gelangt sind. Was jedoch für einen Historiker die Glaubwürdigkeit der Bilder untergraben würde, und damit ihren Nutzen als Aufzeichnung und Beweis, scheint nur ihre Faszination zu verstärken, ihre Fähigkeit zu verführen, unsere Aufmerksamkeit zu fesseln und sie in unseren Köpfen zu verankern: Ihre doppelte Schicht der »gebrochenen Medialität« wird so zu einer Art Symptom, das durch eine zwanghafte Wiederholung gekennzeichnet ist, wie es Freud bei Menschen beobachtete, die Trauma und Verlust zu bewältigen haben.

Man könnte dies die Performativität bestimmter öffentlicher Bilder nennen und damit meinen, dass sie einen speziellen Realitätsstatus besitzen, der die übliche Unterscheidung zwischen Realität und Fiktion übersteigt, ohne dabei eine spezielle »Wahrheit« (die viel beschworene und oft beklagte fotografische Indexikalität) oder eine neue Ontologie des Realen (wie etwa Baudrillards »Kopie ohne Original«) zu konstituieren. Ihr epistemisch unklarer Charakter stattet sie jedoch mit einer besonderen Kraft aus, die dazu in der Lage ist, eine neue Art von Authentizität zu erzeugen, im und für das Kino, in dem sie mitwirken.

Im Folgenden soll ein weiterer dieser Filme betrachtet werden, der sich historischen Materials bedient, Steven Spielbergs SAVING PRIVATE RYAN (USA 1998). Dabei ist zu untersuchen, welche narrativen, technischen, visuellen und außertextuellen Ressourcen ein Hollywood-Blockbuster verwendet, um die Art »Authentizität« zu erzeugen, die aus solch einem Film ein affektives Gedächtnis für seine Zuschauer macht. Die Frage wäre, wie historische Ereignisse von kultureller (nationaler, weltweiter) Bedeutung dem Zuschauer emotional nahe gebracht werden, während er zum Teilnehmer im Modus der Zeugenschaft oder des »dabei seins«

gemacht wird und zugleich diese Ereignisse in ein Lebensnarrativ eingeschrieben werden, das für den Zuschauer zu einem bestimmten Zeitpunkt von Relevanz ist. Einige verschiedene, aber miteinander in Beziehung stehende Ausgangspunkte liegen nahe, die ich erst zusammenfassen möchte, bevor ich auf jeden einzelnen detaillierter eingehen werde:

Wie stellt der Film ›Authentizität‹ her, wenn wir davon ausgehen, dass ›Authentizität‹ eine affektive Schlüsselkomponente in der Beziehung zwischen Film und Zuschauer ist? Wir sollten darüber nachdenken, was wir mit ›Authentizität‹ im Kontext von Emotionen meinen: Heißt ›authentisch‹, dass eine gefühlte oder nachweisliche Übereinstimmung zwischen einer Person und einer Handlung oder einer Handlung und einer Situation besteht? Aber welcher Art ist diese Übereinstimmung – zweckbestimmt, emotional? Gewiss sprechen wir von einer ›authentischen Erfahrung‹ – aber worum es geht, ist das *Herstellen* von Authentizität, im Gegensatz dazu, eine ›historische Wahrheit‹ wiederzugeben oder sogar sich einer bestimmten Version von filmischem ›Realismus‹ verpflichtet zu fühlen. Wie James Cameron über *Titanic* sagte: »I wanted to convey the emotion of that night, rather than the fact of it.«¹ Oder wie es Tom Hanks im Bonusmaterial der DVD (»Into the Breach«) ausdrückt: »We wanted to show the look behind the eyes of the men.«

Wie in fast jedem Kommentar über *SAVING PRIVATE RYAN* (im Folgenden SPR) betont wird, war die Darstellung der Landung der Alliierten am D-Day deshalb so innovativ und bahnbrechend, weil der Film in dieser Sequenz ein außerordentliches Gefühl von Gegenwart herstellt, vom ›Jetzt‹ der Schlacht, was ein neues Verständnis von Kriegsfilm einleitete: Was sich ›authentisch‹ anfühlte, war der Eindruck von Chaos und Unordnung, die Abwesenheit eines Establishing Shots und eine visuelle Hierarchie, die das Gefühl des Ortes vermittelte.

Was weniger oft kommentiert wurde, ist, dass DreamWorks auch noch eine andere Art von Authentizität herstellte, und zwar durch die Vermarktung des Filmes. SPR schaffte Authentizität durch einen dualen Prozess der *Legitimation*, mit einer außerordentlich geschickten Werbe- und Prelaunch-Kampagne. Die ersten Zuschauer des Filmes waren Veteranen, zunächst in den USA, dann aber auch in Großbritannien, den Niederlanden und in Frankreich. Ich werde darauf zurückkommen.

Wie produziert der Film körperlichen Affekt und viszerale Wirkung (das, was ich die Dimension des ›Erlebnisses‹ nenne)? Durch das volle Ausschöpfen einer neuen Generation digitaler Spezialeffekte, die vorher zur Domäne des

1 Zitiert in Carl Plantinga: Trauma, Pleasure, and Emotion in the Viewing of Titanic. A Cognitive Approach, in: Warren Buckland (Hg.): Film Theory and Contemporary Hollywood Movies, New York 2009, S. 238.

Fantasy-, des Horror- oder des Animationsfilmes zählten, aber allgemein nicht als angebracht für Filme galten, welche historische Ereignisse nachstellen oder rekonstruieren. Damit rückt er das, was früher ›Realismus‹ genannt wurde, in die Richtung des Halluzinatorischen, des Grotesken, des Abstoßenden und des Ekelerregenden.

Wie produziert der Film ›affektives Gedächtnis‹? Die beiden bemerkenswertesten Strategien sind a) symbolische Rituale des Gedenkens und b) symbolische Akte des Generationentransfers. Der Film wird von einem umständlichen (wenn auch recht rätselhaften) Gedenkritual gerahmt, vermutlich stellt es einen der Besuche von Veteranen in der Normandie in den Jahren 1994/95 dar, die ihren gefallenen Kameraden am 50. Jahrestag des D-Day Tribut zollen wollten. Die Gedenkfeier ist jedoch selbst Teil einer doppelten Verlagerung: Erstens markiert SPR explizit eine Verschiebung der Generationen, indem von der Rahmenszene am Anfang des Filmes an hervorgehoben wird, dass hier die Kriegserfahrung vom Großvater (dem alten James Ryan) an die Enkel übertragen wird. Dies leuchtet ein, denn es ist die Enkelgeneration der Veteranen, die die Zielgruppe des Filmes ausmacht, wobei der Generationenwechsel zwischen 1994 und 1998 stattfand, als auch andere Schlüsselfilme des kulturellen Gedächtnisses entstanden wie z.B. SCHINDLER'S LIST (USA 1993, Steven Spielberg) und FORREST GUMP (USA 1993, Robert Zemeckis). SPR buchstabiert demnach diesen Transfer in seiner Rahmenhandlung aus: Die Jungen sind die *bystander* (Beobachter), also die Zuschauer im Film und des Filmes (Opa & Oma, die Schwiegertochter/der Schwiegersohn, Enkel... der Familienausflug, um einen Kriegsfilm zu schauen). *Eine mimetische Dopplung mit einem körperlichen Aspekt...*

Die zweite Verschiebung ist sowohl zeitlich als auch gegenständlich. *Es handelt sich um den Transfer der Kriege:* Dieser Zweite Weltkrieg in SPR wird durch die Augen der filmischen Wiedergabe des Vietnamkrieges betrachtet; auch wenn er chronologisch davor liegt, so folgt er doch kinematographisch und ideologisch auf APOCALYPSE NOW (USA 1976-79, Francis Ford Coppola), PLATOON (USA 1986, Oliver Stone) und FULL METAL JACKET (USA/GB 1987, Stanley Kubrick). Dies bedeutet, dass auch die Elterngeneration mit einbezogen ist (in den USA gibt es für jede Generation einen Krieg). Die Affektivität (Verwirrung, Verlust, Orientierungslosigkeit, Niederlage) des letzten Krieges, Vietnam, hallt im vorangegangenen wider: Amerikas letztem gerechten, ehrenvollen und siegreichen Krieg. Warum? – fragt man sich unweigerlich: Was ist der Zweck dieses Schachzuges, und warum funktioniert er, warum wird er akzeptiert?²

2 »By the 1980s, the atmosphere began to change in reaction against the 1960s and 1970s mentality of American self-criticism. The country became more open to the idea of

Eine Antwort darauf ist, dass das Darstellen des Unbekannten (Zweiter Weltkrieg) durch das Vertraute (Vietnam) für eine Hollywood-Produktion das angemessene Vorverständnis eines ›kulturellen Gedächtnisses‹ für wichtige historische Ereignisse schafft. Während sich eine frühere Generation solcher Blockbuster populärer Romane (*Gone with the Wind*, *From Here to Eternity*) bedienten, um diese Vertrautheit des Déjà-Vu für deren filmische Reinkarnation herzustellen, sind es nun alte Genrefilme, Fernsehaufnahmen oder, wie in diesem Fall, Agenturfotos (die Photographien von der Landung in der Normandie), die den kulturellen Resonanzraum bilden. Man mag von einem ›fotografisch Unheimlichen‹ sprechen, das durch die Migration ikonischer / ikonographischer Motive als das Prothetische des medialen Gedächtnisses fungiert. Viele der Blockbuster-Filme, die von traumatischen historischen Ereignissen jüngerer Vergangenheit handeln, dem Vietnamkrieg in *PLATOON* und *FULL METAL JACKET*, dem Attentat auf Kennedy in *JFK*, dem Holocaust in *SCHINDLER'S LIST*, dem Krieg gegen die Japaner in *PEARL HARBOR* (USA 2001, Michael Bay) und *LETTERS FROM IOWA* / *IMMA* / *FLAGS OF OUR FATHERS*, der Somaliakrise in *BLACK HAWK DOWN* (USA 2001, Ridley Scott) und ähnliche Werke über historische Konflikte, in die die Amerikaner involviert waren, sind in gewissem Sinne filmische Essays des fotografisch Unheimlichen: Sie machen vertraute Bilder wieder fremd und bringen fremde Ereignisse nahe.³ Das Bemerkenswerte ist, wie viele dieser Filme um ein oder zwei oder manchmal eine ganze Reihe sehr bekannter, vertrauter Fotografien kreisen, die neu inszeniert und nachgestellt werden: eingebettet in die Narration, verkörpert in den Figuren, emblematisch für das historische Ereignis, aber auch exzessiv im Verhältnis zu fotografischen Repräsentationen genauso wie zum Zweck realistischer filmischer Narrative.

past greatness, a trend personified in President Ronald Reagan, who went to great lengths to celebrate America's historic successes, particularly during World War II. This is best exemplified in his ›boys of Pointe du Hoc‹ speech given in Normandy to commemorate the fortieth anniversary of D-Day. Both anniversary and speech helped spark a renewed interest in the war. At nearly the same time, historians began practicing the new military history, which highlighted the lives and experiences of common fighting men. Historians, archivists, librarians, museum curators, journalists, and history buffs started collecting questionnaires, interviews, and oral histories from thousands of World War II veterans, all to better understand the war they had fought. These efforts accelerated in the 1990s, as the war's fiftieth anniversary approached«. Thomas A. Bruscino, Jr.: Remaking Memory or Getting It Right? *SAVING PRIVATE RYAN* and the World War II Generation. <http://www.michiganwarstudiesreview.com/2010/20100302.asp> (Abgerufen am: 20.07.2011).

3»Anders gesagt: Das Erkennungszeichen der Konfusion ist nun nicht länger nur ein Merkmal des transparenten Zeichens Vietnamkrieg – es gilt heute, so scheint es, für ›die Kriegserfahrung‹ (im Kino) überhaupt, ganz gleich ob es sich um den Zweiten Weltkrieg, um Mogadischu, um Ex-Jugoslawien oder eben um Vietnam handelt.« Jan Distelmeyer: Transparente Zeichen: Hollywood, Vietnam, Krieg, in: *Nach Dem Film* No 7: Kamera-Kriege. <http://www.nachdemfilm.de/content/transparente-zeichen> (Abgerufen am: 11.07.2011).

Interessanterweise verbindet Spielberg im Bonusmaterial der DVD, die einen Film namens INTO THE BREACH (geschrieben von Chris Harty, aber eindeutig unterstützt von Spielberg) enthält, explizit den Transfer der Generationen, den Transfer der Kriege und den Transfer der Kriegsgenres Hollywoods, wenn er detailliert ausführt, wie es die zu (Korea-) Kriegszeiten gedrehten Amateurvideos seines Vater waren, zusammen mit John Wayne als Held unzähliger Zweiter-Weltkriegs-Filme mit Schauplatz Pazifik, die sein Interesse am Zweiten Weltkrieg weckten. Spielberg weist auch darauf hin, dass fast alle seine Filme Segmente enthalten, die sich auf die 1940er Jahre beziehen, und dass von seinen ersten Filmen als Teenager zwei direkt von dem inspiriert waren, was er von seinem Vater über den Koreakrieg gehört und gesehen hatte. Auch sein Vater wird interviewt und erklärt, wie sie durch Tricks beim Dreh Staubwolken erzeugten, um Explosionen zu simulieren.

Welche Art narrative Integration und Erfahrung vermittelt der Film? Das Gefühl, das bleibt, ist nicht triumphierend (›mission accomplished‹), sondern von Trauer durchsetzt, genauso wie am Ende eine ganze Menge Fragezeichen übrigbleiben: Dinge und Vorfälle, die nicht so ganz zusammenpassen, nicht ganz kohärent sind oder einen vollständigen ›Abschluss‹ verhindern.

Ich nenne diesen Erfahrungstypus, bei dem die Narration nicht so ganz Gestalt annimmt, bei dem es häufig Punkte und Momente der Irritation gibt, sowohl innerhalb des Filmes (verbalisiert von den Figuren, die verschiedene Arten von Ungehorsam zeigen und rebellieren) als auch seitens der Zuschauer in Bezug auf den episodischen Plot, das *parapractic supplement* des Filmes. Ohne hier ins Detail zu gehen, umfasst dieses *parapractic supplement* die sich windenden, aber wiederholten Debatten über die Zwecklosigkeit, die Menschen- und Materialvergeudung und die Sinnlosigkeit der Mission, in der eine Gruppe von Männern Gefahr und Elend ertragen muss und noch dazu die meisten von ihnen getötet werden (um einen Soldaten unter Zehntausenden zu retten); eine Mission, von der viele, wenn nicht sogar alle das Gefühl haben, sie sei entweder propagandistisch und egoistisch oder demagogisch und zynisch. Warum thematisiert der Film dieses Problem so offen? Um eine kognitive Dissonanz beim Zuschauer zu erzeugen? Um auf die Absurditäten des Krieges im Allgemeinen hinzuweisen, oder ist es eine Andeutung der asymmetrischen Kriege, die noch kommen werden, hier auf einen früheren Krieg rückprojiziert?

Das *parapractic supplement* mag aber auch mit dem vieldeutigen Befehl zu tun haben, der sich an Private Ryan richtet und vom sterbenden Sergeant Miller erteilt wird: »Earn it!« Ist dieser Befehl ein Aufruf zum Handeln und zum Heldenmut? Ist er eine unerträgliche Last? Oder ist

er sogar ein Fluch? Zweifellos sieht James Ryan in der Rahmenszene gebückt, belastet und verzweifelt aus, als ob es dieser Satz wäre, der an diesem Gedenktag am meisten nachhallt, so als bräuchte er für ihn die Nähe und Bestätigung seiner Familie. Hat er »es« verdient? Was bedeutet es, das eigene Überleben zu verdienen? Hat er es verdient zu überleben, wenn so viele gute Männer wie Sergeant Miller sterben mussten? Wie kann der Tod Millers und der anderen ein heroisches Opfer sein für die Nation und im Namen ihrer Ehre – unter den zynischen oder unvernünftigen Umständen dieser Mission?

Auf affektiver Ebene finden wir eine Fülle unerwartet »deprimierender« Emotionen vor: Schuld, Reue, Scham, Verwirrung, und Angst. Ist dies ein anderer, recht unterschiedlicher Ausgangspunkt? Kann es sein, dass die Unstimmigkeiten und das »Scheitern« der Mission Anzeichen dafür sind, dass auf eine implizite Frage zu antworten ist, die nur die 1990er Jahre an den Zweiten Weltkrieg stellen konnten, mit nachträglicher Einsicht und in der Retrospektion: Nicht was und wen retteten wir, sondern auch »was haben wir *nicht* gerettet, wen *hätten* wir retten sollen?« Der Film muss diese Fragen verbergen, muss die womöglich hypothetische oder selbstzweifelnde Struktur des »was wenn« oder »wenn doch nur« des Filmes tarnen, um nicht seiner offenkundigen Botschaft entgegenzuwirken, die der »Ehrung« der Veteranen. Das wäre das praktische Element, das Narrativ zwischen den Zeilen, das sich auch in dem sonderbaren »Fehler« der zerschlissenen Flagge im ersten und im letzten Bild des Films manifestiert, die so blass ist, wie der alte Ryan verzweifelt dreinschaut.

Die offenkundige Botschaft des Filmes – bei der es um die Ehrung der überlebenden Veteranen und das Gedenken an die Toten geht – scheint also von einem anderen Narrativ verdoppelt oder suspendiert zu sein, das wortwörtlich, körperlich realisiert ist, genauso wie es alle möglichen Spuren hinterlässt. Wenn es beim historischen Gedächtnis um das Gedenken an die Toten geht, dann könnte das in diesem Fall auch das Gedenken an eine Niederlage sein – aber welche Art von Niederlage? Der Film selbst – der kurz nach der öffentlichen und offiziellen Feier des 50. Jahrestag des D-Day und des Sieges über den Faschismus in die Kinos kam – ist als Denkmal gedacht. Dies ist symptomatisch, denn in unserer Zeit werden Denkmäler selten aus Stein oder Marmor gemacht, viel eher sind sie aus Zelluloid, Video oder digital, und doch stellt sich die Frage, welcher Art das Gedächtnis/Denkmal ist, das in SPR konstruiert oder aufrechterhalten wird.⁴

4 Im August 1999 erhielt Steven Spielberg für SPR die Auszeichnung *Department of Defense Medal for Distinguished Public Service*. In einer Pressemitteilung wird aus seiner Rede zitiert,

Kurz: mein Argument zielt darauf hin, dass SPR – wie alle klassischen Hollywoodfilme – zwei Geschichten in einer erzählt, wobei aber die *zweite der ersten nicht widerspricht*. Vielmehr macht sie die hypothetische oder virtuelle verdeckte Geschichte in der offenkundigen sichtbar und erzählt in einem anderen Modus oder Blickwinkel – dem ›hätte sein können / hätte sein sollen‹. Um es etwas anders zu formulieren: *die zweite Geschichte ist der ›Konditionalis‹ oder ›Irrealis‹ der ersten*.

Der Einleitung einen Rahmen geben: Stephen Spielberg und der Rückspiegel

Filmkennern ist aufgefallen, dass es in fast allen Filmen Spielbergs eine Szene mit einem Rückspiegel gibt, aber meines Wissens hat sich nie jemand zu der thematischen Signifikanz dieser Szenen geäußert. Es begann in DUEL (USA 1971) und SUGARLAND EXPRESS (USA 1974) und kann bis zu CATCH ME IF YOU CAN (USA 2002) nachverfolgt werden. Die vielleicht bekannteste Rückspiegelszene ist in JURASSIC PARK (USA 1993) zu finden, wo der Rückspiegel die vielsagende Beschriftung trägt: »objects are closer than they appear«, während wir einen Tyrannosaurus Rex sehen, der sich unheilbringend dem Auto und seinen Insassen nähert: Der Spiegel fasst hier die Ausweglosigkeit der Situation ein und entwirft die prähistorische Vergangenheit sowohl als Bedrohung als auch als künftiges Schicksal. Dem ähnlich gibt es eine auffallend ausgeklügelte Rückspiegel-Montage an einer entscheidenden Stelle in SPR, am Ende der Landungssequenz. Während er eine eindeutig narrative und taktische Funktion hat, bietet sich der Rückspiegel für eine Reihe metaphorischer Konstruktionen an: Anzeichen – in einem Film mit einer sehr ungewöhnlichen Flashback-Struktur – nicht nur für den *retrospektiven Blick*, für eine Vergangenheit die in die Gegenwart eingefaltet ist und daher – im Falle von James Ryan – noch näher wirkt als sie erscheint, sondern auch Anzeichen für eine merkwürdige Art der Handlungsfähigkeit. Dies ist die erste Szene im Film, in der Sgt. Miller das Kommando entschieden übernimmt, die erste Szene, in der wir den wichtigsten Protagonisten der Geschichte begegnen, nachdem wir an-

die Defense Secretary William S. Cohen anlässlich der Verleihung gehalten hat: »Spielberg's ›masterpiece poignantly captured the stirring sacrifices of America's World War II heroes, and paid living tribute to their indomitable fighting spirit‹, Cohen stated in the award citation. The film is a ›historic contribution to the national consciousness, reminding all Americans that the legacy of freedom enjoyed today endures in great measure because of their selfless and courageous actions.‹ SAVING PRIVATE RYAN also prompted veterans to reveal personal war stories, Cohen said. [...] ›This film has not only provided an emotional catharsis for yesterday's veterans, but a reminder to today's soldiers that the 'gift outright' was many deeds of war, that blood and bone and soul was sacrificed so that a mechanized evil in Europe would not triumph and stamp out the fires of freedom,‹ Cohen concluded«. Linda D. Kozaryn in einer Pressemitteilung vom *American Forces Press Service* vom 12.08.1999.

fangs auf eine falsche Fährte geführt wurden – durch eine signifikante Parapraxis – und dachten, es handle sich bei ihm um den alten Mann am Grab, der sich in sein jüngeres Selbst am D-Day verwandelt. Somit ist die erste entscheidende Tat desjenigen, der die zentrale Figur sein wird, in einen Rückspiegel zu schauen. Wir werden zu dieser merkwürdigen Umkehrung des Handlungsträgers zurückkommen müssen.

Das Herstellen von Authentizität

An diesem Punkt mag es sinnvoll sein, die Frage nach dem Genre zu stellen und kurz zu rekapitulieren, wie und warum SPR in das Genre der Zweiter-Weltkrieg-Filme passt, so wie es Jeanine Basinger definiert und beschreibt, bevor wir uns fragen, in welchem Sinne und warum SPR dieses Genre oder Subgenre ablöst. Zuerst einmal geht es in SPR, wie in vielen Kriegsfilmen über den Zweiten Weltkrieg (und Vietnam), um ein Platoon, aus dem dann eine kleinere Einheit herausgelöst und mit einer speziellen Mission betraut wird. Die Zusammensetzung dieser Einheit aus Männern unterschiedlicher ethnischer Herkunft, verschiedener Fähigkeiten und Erfahrung ermöglicht die für den Kriegsfilm typischen Komplikationen und Konflikte, die die interne Dynamik einer rein männlichen Gruppe auszeichnet.⁵

Wie bereits angemerkt, ist SPR aber auch postklassisch in seiner visuellen Wirkung, insbesondere der ersten halben Stunde, was darauf hinweist, dass der Film eine neue Vorlage geschaffen haben könnte, die viele Merkmale des klassischen Kriegsfilmes enthält, aber auch davon abweicht, indem das Genre mit dem Horrorfilm oder sogar dem Science Fiction Film hybridisiert wird. Allgemeiner können wir die folgenden Merkmale des postklassischen Kriegsfilmes ab Mitte/Ende der 1970er Jahre feststellen:

- die Bürokratie und Maschinerie des Krieges als ›der wahre Feind‹
- die Grenzen zwischen der Gruppe und dem Feind verschwimmen (›zum Schurken werden‹, ›zum Eingeborenen werden‹, oder wie in SPR eine physische Nähe (die einstürzende Wand) zeigen, die zu einer unerträglichen Intimität wird (die Tötung des deutschen Soldaten)
- nicht länger Individuum gegen Gruppe, sondern in sich fließende, ›relationale‹ Gruppen-/ Einzeldynamik
- keine ›Normen‹, die als Gesetz oder sogar ›Befehl‹ gelten, sondern Verhalten, dass sich eher pragmatisch von alltäglicher Normalität ableitet, egal wie anormal diese alltägliche Realität auch sein mag,

⁵ Basinger hat selbst über SPR geschrieben und zeigt detailliert auf, inwiefern der Film dem klassischen Modell entspricht, wobei sie alle relevanten Parallelen zieht. Jeanine Basinger: *The World War Two Combat Film*, Middletown 2003, S. 253-262.

vergleicht man sie mit anderen Situationen (»Charlie don't surf« aus APOCALYPSE NOW)

- Situationen werden gemeinhin erfahren, sind aber nicht auf ein einzelnes Ziel gerichtet bzw. drehen sich nicht um ein solches, oder wie in SPR (und anderen):
- die Mission ist kontraintuitiv oder nebensächlich für die übergeordneten Ziele des Krieges

Schließlich, und vielleicht am bedeutendsten, im postklassischen Kriegsfilm sind *Kriege zu »rescue missions« geworden*: anstatt (Heimat-) Territorien zu verteidigen, neue Territorien dazuzugewinnen oder so viele Feinde wie möglich zu töten, geht es im Krieg heute um »mutige Zurückhaltung«, »Schutz der Zivilisten« oder – wie in den meisten Kriegsfilmen seit Vietnam – darum, unsere Jungs zu retten (»leave no man behind« lautet die Tagline von BLACK HAWK DOWN). Wie wir sehen werden, ist dieses Motiv zentral für SPR.

Viszerale Wirkung (Kriegsfilm als Horror Genre)

Es wurde schon angedeutet, dass der viszerale, explizite Stil der ersten halben Stunde des Films eine neue Art und Weise ist, »Authentizität zu erzeugen«: In dieser Hinsicht *taucht SPR den Zuschauer in medias res*, was erst einmal das genaue Gegenteil des »Rückspiegels«, des zurückblickenden Erinnerungsmodus ist. Durch digitale Spezialeffekte, die Sounds und Tonalitäten, die Unterwasserszenen des Ertrinkens ist der Film so konstruiert, dass er ein plötzlicher, totaler und alles umfassender Angriff auf die Sinne ist. Wir sind zugleich fasziniert und abgestoßen von der überwältigenden Nähe von Blut und Schmerz, der Plötzlichkeit des Todes, seiner Zufälligkeit sowie seinem schieren Ausmaß: Tote Körper werden kurzerhand beiseite geschoben, Soldaten sammeln zerfetzte Gliedmaßen ein, mit denen der Boden übersät ist, wir sehen grässliche offene Wunden.⁶

In dieser Hinsicht mag folgende Beobachtung wichtiger sein als die Tatsache, dass SPR den Kriegsfilm über den Zweiten Weltkrieg wiederbelebt hat: der Gebrauch von Steadicams zur Herstellung von augenzeugenhafter Mobilität und die Ikonographie des Splatterfilms hat für die Kampfszenen im Mainstreamkino eine neue Vorlage, ein neues

6 »The landing-sequence of Spielberg's SAVING PRIVATE RYAN (1998) [...] plunges its audiences into a cinematic immersion in 20th century's destructive materiality. It exemplifies a sensualist aesthetics which highlights some of the affinities between Kracauer's and Spielberg's conceptions of history, memory and film aesthetics.« Drehli Robnik: Spielberg's ARTIFICIAL INTELLIGENCE as Redemptive Memory of Things, in: Jump Cut. A Review Of Contemporary Media No. 45, 2002. <http://www.ejumpcut.org/archive/jc45.2002/robnik/Alttext.html> (Abgerufen am: 11.07.2011).

›Normal‹ oder einen neuen ›Maßstab‹ geschaffen.⁷ Andreas Kilb zum Beispiel stellt fest: »Dieser Film komm[t] der Wahrheit des Gemetzels immerhin so nah, wie man ohne Mord am Zuschauer kommen kann.«⁸ Indem die Kamera so dicht an ein Geschehen oder Ereignis herangerückt wird, dass es – wäre es real – nicht überlebt werden könnte, führt Spielberg nicht nur eine neue digitale Taktilität ein, er liefert uns auch Bilder, die nur jemand sehen oder miterleben kann, der gleich sterben wird oder bereits tot ist.

Das »Body Genre«

Es ist diese neue Vorlage des Angriffs auf die Sinne als Schlüsselsignifikant von Authentizität (aber auch von Tod), die SPR zu einem Kandidaten für das »Body Genre« macht, so wie es Linda Williams definiert und wie es hier nach Michael Wedel zusammengefasst wird.⁹

Das Spektakel von Körpern in Extremen (üblicherweise die von Frauen, hier jedoch der männliche Körper: zerfetzte Gliedmaßen, der Mann, der nach seinem abgetrennten Arm sucht)

Mehrere Szenen mit speziellem Pathos und spezieller Emotionalität (Tod und Sterben, Nahkampf, der wirkt wie die Umarmung einer Geliebten, animalisches Töten)

Ekstatisches Gefühl von grenzenloser Macht oder Machtlosigkeit, zwischen Allmacht und Erniedrigung (oszillierend zwischen totaler Kontrolle: der Scharfschütze, und totaler Aufgabe: Miller, bevor er stirbt)
Stimmliche Äußerungen außerhalb der Sprache (schwerer Atem, Todesrasseln in SPR)

Gründe für die Hinwendung zum »Body Genre« im Kriegsfilm:

Der ›affective turn‹ in Filmwissenschaft und Cultural Studies¹⁰ hat unter anderem dazu geführt, dass das Kino nicht mehr als Text betrachtet wird, den man lesen muss, sondern als Ereignis, das man erfährt, womit, wie manche argumentieren, das Kino der Attraktionen wiederbe-

7 SPR ist zu so etwas wie dem Maßstab für Kriegsfilme geworden, denkt man an Filme wie *BEHIND ENEMY LINES* (USA 2001, John Moore), *BLACK HAWK DOWN* (USA 2001, Ridley Scott), *ENIGMA* (USA 2001, Michael Apted), *PEARL HARBOR* (USA 2001, Michael Bay), *HART'S WAR* (USA 2001, Gregory Hoblit), *K-19: THE WIDOWMAKER* (USA 2002, Kathryn Bigelow), *WE WERE SOLDIERS* (USA 2002, Randall Wallace), *WINDTALKERS* (USA 2002, John Woo).

8 Andreas Kilb: Der Soldat James Ryan. <http://www.cinema.de/film/der-soldat-james-ryan,1309423.html> (Abgerufen am: 11.07.2011).

9 Siehe Michael Wedel: Körper, Tod und Technik - Der postklassische Hollywood-Kriegsfilm als reflexives *Body Genre*, in: Dagmar Hoffmann (Hg.): Körperästhetiken. Filmische Inszenierungen von Körperlichkeit, Bielefeld 2010, S. 77-100 und sein Beitrag in diesem Buch.

10 Siehe auch meinen Aufsatz »Zu spät, zu früh«. Körper, Zeit und Aktionsraum in der Kinoerfahrung, in: Matthias Brütsch, Vinzenz Hediger u.a. (Hg.): Kinogefühle: Emotionalität und Film, Marburg 2009, S. 415-440.

lebt wurde. Dieses Charakteristikum postklassischen Kinos ist vor allem für den Kriegsfilm relevant, in dem körperliche Empfindungen und sinnlicher Eindruck immer schon ein Kernelement der profilmischen Situation waren, das mit der gegenwärtigen Filmtechnik besonders geschickt umgesetzt wird. Wenn wir dem nun noch ein anderes allgemeines Merkmal des postklassischen Kinos hinzufügen, nämlich die Hybridisierung der Genres, dann kann man sehen, dass der Kriegsfilm nicht nur mit dem Horrorfilm oder dem Western verschmolzen ist, sondern dass er auch Topoi des Film Noir übernommen hat: Kurz, das Hinzufügen von Trauma, Gedächtnis, Schuldgefühlen und Erlösung hat den Kriegsfilm zu einer Art ›männlichen Melodrama‹ gemacht, in dem die äußeren Umstände des Krieges verdoppelt werden mit internen Konflikten und ambivalenten Emotionen wie Hass und Lust, Angst und Reue, Schmerz und ekstatischer Verzückung.

›Asymmetrischer Krieg‹ und das »Body Genre«:

Der neue Kriegsfilm spiegelt den asymmetrischen Krieg wider: nicht nur, weil man den Feind nicht sehen kann, sondern auch aufgrund der Asymmetrie von Männern und Körpern auf der einen Seite und der Maschinerie und Bürokratie auf der anderen; der männliche Körper wird zum bloßen Träger logistischer Information, erfasst, kontrolliert und eingesetzt von anderswo (Computerterminals, Aufklärungsflugzeuge, Drohnen, Schreibtische an weit entfernten Orten: wir sehen dies in jüngeren Filmen wie *BLACK HAWK DOWN* oder *THE HURT LOCKER* (USA 2008, Kathryn Bigelow)).¹¹

Dies wiederum verweist auf eine asymmetrische emotionale Ökonomie: Soldaten werden zu Nationengründern, Polizeikräften, Bewahrern des Friedens und bekämpfen Aufstände, sie werden dazu aufgefordert, ›zivile Opfer‹ zu vermeiden: ›Heroische Zurückhaltung‹ ersetzt ›töte so viele Feinde wie möglich‹. Paradoxerweise unterstreicht die asymmetrische Kriegsführung die Affinität des Kriegsfilmes zu den »Body Genres«, gerade durch die Abstraktion moderner Kriegsführung, weil er die extreme Weise zeigt, in der die Soldaten Folgendem ausgesetzt sind: improvisierten Sprengkörpern, die überall detonieren können; der Tatsache, dass es keine Frontlinien mehr gibt; Schlachten, die zu Massakern werden, und dem Feind aus dem Hinterhalt, der einem plötzlich gegenübersteht. Ein weiteres Paradox des modernen Krieges, nämlich dass er aufgrund des politischen Drucks an der Heimatfront ohne (eigene) Verluste stattfinden soll, fügt ein Element von Selbstwidersprüchlichkeit hinzu, das tendenziell durch das Motiv des ›toten Kame-

11 Der Topos der Verwirrung und des Gedränges seit dem Vietnamkriegsfilm mit seinen Implikationen, dass die Sinne neu ausgerüstet werden müssen: nicht länger Intelligenz und Vision, sondern Instinkt und Bauchgefühl erlauben es, angemessen zu reagieren.

raden« symbolisiert wird (und der damit einhergehenden Rettungsmission).

Neben dem Kult um den toten Kameraden ist die *Betonung der verwundenen Körper* und der »Wundenkultur« im allgemeinen Teil einer größeren *Verschiebung im Wesen der Kriegsführung* (»why we fight«), aber auch umfassenderer kultureller Veränderungen, vom Held zum Opfer (mit dem *Trauma* – oder besser: dem *post-traumatic stress disorder* – als stärkstem Subjekt-Effekt). Die Fokussierung auf die Soldaten stellt sie paradoxerweise als Opfer ins Zentrum anstelle der zivilen Bevölkerung, sie werden in Häuserkämpfen gefangen oder fallen Sprengsätzen zum Opfer. Nichtsdestotrotz bereitet der Fokus des »Body Genres« auf die Opfer – neben dem Ausstellen von zum Spektakel gemachten männlichen Körpern – darauf vor, den Krieg zu einer Angelegenheit *humanitärer Einsätze* und *Friedensinterventionen* zu erklären, die an die Stelle der organisierten Gewalt klassischer militärischer Handlungen treten. Sie bereiten den Boden für eine veränderte Sichtweise in der westlichen Welt, in der Krieg nicht mehr Kampf gegen einen Feind ist, sondern Einsatz in humanitären Missionen und Interventionen, um das Leben der Opfer zu retten. In diesem Sinne dient das Thematisieren der Sinnlosigkeit der Mission in SPR dazu, den »Sinn« des Krieges im Allgemeinen zu verschieben: sich auf das Opfer, die Familie zu konzentrieren und die Mission zu einer zu machen, die »schützt, rettet und erlöst« anstatt den Feind »zu besiegen, unschädlich zu machen und zu zerstören«: eine Formulierung, die nun Terrorzellen und Sonderkommandos vorbehalten ist.¹²

Jenseits von Authentizität als verkörpertem Realismus: Generationentransfer & Legitimation

Bei Blockbustern im Allgemeinen und SPR im Besonderen wird Authentizität noch in einer anderen Form hergestellt, die mit der ersten in Zusammenhang steht, aber auf recht unterschiedliche Weise erzeugt wird: Durch eine sehr ausgeklügelte Werbekampagne, die dem Film vorauseilte und seinen Kinostart begleitete, vor allem in den USA und

12 »Holert und Terkessidis machen an den so genannten humanitären Einsätzen ein neues Soldatenbild fest, das in den neunziger Jahren vom destruktiven zu einem »konstitutiven Typen« geworden ist, einem grundlegenden Baustein für die westliche Gesellschaft. Die Einsätze der Bundeswehr bei der Elbflut haben das gerade wieder verdeutlicht. Doch die Entwicklungen hin zu Krieg als Massenkultur – eine Entwicklung, die dem Militärkomplex zu mehr Popularität und dadurch Rückhalt in der Bevölkerung verhelfen soll – wird im Buch bereits beim Vietnamkrieg angesetzt. Von dort gingen die Veteranen als massenkulturelle Einzelkämpfer nach Hause, wobei die anschließende Reflexion via Hollywoodfilme eine entscheidende Rolle spielte.« Vera Tollmann: Tom Holert und Mark Terkessidis: Entsiehert. Krieg als Massenkultur. <http://www.fluter.de/de/polen/buecher/1249/> (Abgerufen am: 10.07.2011).

einigen europäischen Ländern. Durch das Reinszenieren der Fotos, welche Kriegskorrespondenten während der Landung der Alliierten am D-Day auf Omaha Beach am 6. Juni 1944 aufgenommen hatten und die vielfach reproduziert wurden (vor allem die des ungarischen Kriegsfotographen Robert Capa), erschafft Spielberg ein ›traumatisches‹ Mediengedächtnis. Aber diese Reinszenierung wird nicht als ›Beweis‹ dargeboten, noch werden diese Bilder als akkurat oder wahr ausgegeben. Sie erhalten ihre Authentizität auf eine andere Art und Weise: Ich erinnere mich, das als der Film in die Kinos kam, die Filmverleihe, sowohl in den USA als auch in Europa, von der Produktionsfirma gebeten worden waren, den Film zuerst in einer *Preview den Veteranen der Landung in der Normandie zu zeigen*, als eine besondere Hommage an ihre Taten und die Opfer, die sie gebracht hatten. Nach dem Film waren sich diese Veteranen gebührend einig, dass die Ereignisse tatsächlich so gewesen waren, wie SPR sie zeigt. Natürlich hatten ihre eigenen Erinnerungen den Kampf gegen die maschinellen Bilder schon vor langer Zeit verloren, aber indem sie Spielbergs Film Authentizität zuwiesen, waren sie im Nachhinein in der Lage, ihre eigene Kriegserfahrung – vielleicht sogar ihr gesamtes Leben – zurück in das Mediengedächtnis einzuschreiben – zu einem Zeitpunkt, an dem ihre Familienmitglieder schon lange müde geworden waren, sich ihre Geschichten von früher anzuhören.

Dieser Werbetrick erzeugt Authentizität durch einen doppelten Prozess der Legitimation: Die Veteranen legitimieren die Konstruiertheit des Filmes (indem sie seine Wahrhaftigkeit bekräftigen), der Film legitimiert die Erinnerung der Veteranen (indem er endlich ihre Erinnerung ›authentisch‹ macht und ihr die Weihe als ›Geschichte‹ verleiht). Zwei ›Fiktionen‹ (eine narrative Fiktion und eine subjektive Erinnerung) halten einander aufrecht, um eine neue Art von ›Beweis‹ zu erschaffen.¹³

In der Bonus DVD wird der Drehbuchautor Robert Rodat zitiert, der sagt, dass zwei Dinge den Film inspiriert hatten: der fünfzigste Jahrestag des Kriegsendes und die Geburt seines ersten Sohnes: Einen Sohn im Krieg zu verlieren schien ihm das Schrecklichste, was man sich nur vorstellen könne – ganz zu schweigen von dreien...

13 Vielleicht ein Pakt mit dem Teufel, bei dem es um *fabricating authenticity* geht. Aber einer, bei dem beide Seiten einen Gewinn einfahren, da die Veteranen, mit ihrem Überleben und ihrer Zeugenschaft, den Film unterstützen und der Film wiederum den Sinn ihres Überlebens untermauert. Zwei sehr verschiedene Konstruktionen von Authentizität stützen sich gegenseitig in einem Akt aktiven kulturellen Gedächtnisses, dessen eingebettete Wahrheit die einer heimsuchenden Rückkehr ist und damit eng verbunden mit Trauma – die Vorhölle der Bilder, die nicht zur Ruhe kommen können.

Ein affektives Gedächtnis schaffen: Transfer und Übertragung

Weitergeben und Übergeben ...

Wenn diese doppelten Verschiebungen die Verbindung zwischen dem Herstellen von Authentizität und dem Herstellen eines ›Mediengedächtnisses‹ sind, dann deshalb, weil sie ein Ereignis der Vergangenheit in einen Kontext der Gegenwart einbetten. Aber die Verschiebungen sind auch im Film selber inszeniert, was eine weitere Dimension hinzufügt. Einerseits verknüpft die Rahmenszene historisches Gedächtnis mit Familie und Verwandtschaft (sogar mit Fortpflanzung) und generiert somit einen sowohl affektiven als auch kognitiven Bund durch geteilte Zuschauerschaft: Erfahrung ohne Erlebnis, weshalb der Film ein Erlebnis ohne Erfahrung bieten kann (das Erlebnis gehört zur Vergangenheit, die Erfahrung gehört zur Familie: ›wo warst du, als‹, ›mit wem hast du den Film gesehen‹?) – Medien kreieren Gedächtnis in der Gegenwart (›prosthetic memory‹¹⁴). Die Tatsache, dass der affektive Bund Verschiebungen, Taschenspielertricks oder das enthält, was ich sowohl Momente des Traumas als auch der Fehlhandlungen genannt habe,¹⁵ festigt ihn um so mehr: Kognitive Dissonanzen und Irritationen aktivieren bzw. ›stabilisieren‹ das Erinnern. Aber wie bereits angedeutet mag es noch einen weiteren Punkt geben: Der Film führt eine Art murmelndes Selbstgespräch über Schulden und Verpflichtungen, Schuld und Dankbarkeit, das, während es an den Zweck der Mission gebunden ist und an ›saving‹ Private Ryan, auch in der Schwebel und unsicher bleibt, sich nie wirklich legt.

... und die Wichtigkeit des Kontexts

Der Film selbst thematisiert Gedächtnis und Erinnerung und hebt dabei hervor, dass man Kontext, d.h. ›Orte‹ (›loci‹), benötigt um sich an ›Gesichter‹ zu erinnern. James Ryan hat Schwierigkeiten, sich an die Gesichter seiner Brüder zu erinnern, und Miller gibt ihm ein Beispiel von ›Kontext‹; Ersetzung schafft Kontext schafft Erinnerung: eine Unterrichtsstunde in Mnemotechnik, während Edith Piaf ein Lied über das Gesicht des Mannes singt, der sie verlassen hat. Somit ist Kontext für den Film nicht nur der Kontext der Rezeption, d.h. des Transfers von Großvater zu Enkel und von einem Krieg zu einem anderen: Zusätzlich macht der Film auf die Bedeutung des Kontextes aufmerksam, wenn es um Gedächtnis geht, als wäre er sich reflexiv über seine eigene Funktion bewusst, die er bei der Erschaffung eines neuen Gedächtnisses an

14 Vgl. Alison Landsberg: *Prosthetic Memory: The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture*, New York 2004.

15 Thomas Elsaesser: *Vergebliche Rettung*, in: Michael Wedel / Elke Schieber (Hg.): *Konrad Wolf – Werk und Wirkung*, Berlin 2009, S. 73-92.

den Zweiten Weltkrieg innehat, bewusst darüber, dass er Anteil an den ›Memory Wars‹ des 20. Jahrhunderts hat.

Schützen und Retten

Die Rettungsmission und die kulturellen Szenarien, die ihr zugrunde liegen
SAVING PRIVATE RYAN ist exemplarisch für die Komplexität des Rettungsszenarios, das im Hollywoodkino immer wiederkehrt:

- Das Rettungsmotiv im amerikanischen Kino, von John Fords THE SEARCHERS (USA 1956) über TAXI DRIVER (USA 1975, Martin Scorsese) zu APOCALYPSE NOW, FORREST GUMP zu SAVING PRIVATE RYAN und darüber hinaus (BLACK HAWK DOWN).
- In den meisten Fällen sind dies Geschichten einer Rettung wider Willen, bei der das Objekt der Rettung nicht gerettet werden will (man erinnert sich an den Spruch des Generals Westmoreland: »Wir mussten das [vietnamesische] Dorf zerstören, um es zu retten«);¹⁶ in APOCALYPSE NOW will Kurtz nicht zurückgebracht werden; auch nicht in THE SEARCHERS, noch will die Frau in TAXI DRIVER von Travis Bickle vor ihrem Zuhälter gerettet werden.
- *Ein Angriffskrieg (z.B. Vietnam oder Irak) wird als Verteidigungskrieg dargestellt:* Dies zeigt die komplizierte ideologische Position und die Bedeutung des Zweiten Weltkrieges, der als Amerikas letzter Verteidigungskrieg angesehen werden kann – aber Amerika kann nur in den Krieg ziehen, wenn es sich davon überzeugt hat, dass er defensiv ist. Dies trifft auf alle modernen Kriege zu. Sie sind humanitäre Interventionen und damit Rettungsmissionen: Rettung der Bosnier oder des Kosovo, ›Demokratie‹ retten etc: Dieses ideologische Manöver ist in so vielen amerikanischen Kriegsfilmern verdichtet, von APOCALYPSE NOW über PLATOON bis BLACK HAWK DOWN und THE HURT LOCKER, paradigmatisch thematisiert in all seiner Widersprüchlichkeit allerdings nur in SPR.
- Auch lässt in den meisten Fällen die Rettung den ursächlichen Kontext außen vor oder kehrt die Handlungsträgerschaft um: Rambo rettet Kriegsgefangene, in PLATOON und anderen Vietnamfilmen wird suggeriert, dass es das Retten der ›boys‹ ist, worum es in dem Krieg überhaupt geht, wobei vergessen wird, dass die Vietnamesen die Amerikaner überhaupt nicht gebeten hatten, in ihr Land einzumarschieren.
- Im Falle von FORREST GUMP rettet Forrest seinen befehlshabenden Offizier, der nicht gerettet werden will, aber er kann seinen Freund nicht retten, der stirbt.

- In SPR ist es der gesamte Zweck und Kontext der Rettungsmission, der in Zweifel gezogen wird, vor allem von den Männern, die einer nach dem anderen ihr Leben in einer Aktion verlieren, die sie alle als absurd und unnötig ansehen, und wieder will die zu rettende Person nicht gerettet werden.
- SCHINDLER'S LIST und SPR schließen als erlösende Rettungsmissionen direkt aneinander an. Nur dass sie in SPR paradoxer, widersprüchlicher und ethisch aufgeladener ist.

In diesem Kontext lohnt es sich, Louis Menand zu zitieren:

There is nothing unconventional about this story. It is possibly the most tried and true dramatic plot known to man: a life is saved. Spielberg himself has used it many times before. It's the plot of both of his other big historical pictures, *Amistad* (Africans saved from slavery) and *SCHINDLER'S LIST* (Jews saved from the Holocaust), but he's used it in some of his big science-fiction entertainments, too, including *Close Encounters of the Third Kind* (persons missing and presumed dead turn up on board a spaceship) and *E.T.: THE EXTRA-TERRESTRIAL* (alien dies and comes back to life, twice). It is a plot guaranteed to melt stone. It's the little girl pulled safely from the well, the hostages' release, the last-minute reprieve for the innocent man. It is Christ risen from the tomb. No audience can resist it. You may walk out of the theater rich with indignation at the shamelessness of it all, but you cannot get rid of the lump in your throat.¹⁷

Rettung bei Spielberg

So lässt sich provisorisch formulieren, dass Spielberg das in der amerikanischen, wenn nicht sogar ganz allgemein judeo-christlichen Weltanschauung vorgeprägte Motiv der Rettung nicht nur immer wieder aufgreift, sondern in einer besonderen Weise einsetzt, nämlich zugespitzt auf das kapitale Versäumnis, die Juden Europas *nicht* gerettet zu haben. Wenn daher *SCHINDLER'S LIST* als Gegenbeispiel dienen kann, nämlich dass Rettung (einzelner durch einzelne) möglich war, so wiegt dies umso schwerer als Kontrast zu all den Fällen, in denen dies nicht geschehen ist. Dieses Trauma, die Juden nicht gerettet zu haben, ist zentral für Spielbergs ethische Haltung, was seine religiöse wie auch patriotische Identität als amerikanischer Jude betrifft. Allerdings stellt sich dem eine besondere Hoffnung zur Seite, nämlich dass das Kino gerade in dieser Hinsicht, d.h. im Bezug auf das Nicht-Gewesene der Geschichte,

17 Louis Menand: Jerry Don't Surf, in: The New York Review Of Books Volume 45, Number 14, New York 1998. <http://www.nybooks.com/articles/archives/1998/sep/24/jerry-dont-surf> (Abgerufen am: 10.07.2011).

ein Instrument der Wiedergutmachung sein kann. Denn Rettung bei Spielberg ist auch eine Metapher für die Rettungs-Erlösung, die das Kino bereitstellt. Dank der Verbindung von Fantasie, Handwerk und Technologie wird in seinen Filmen selbst das gerettet, was nie existiert hat (E.T. DER AUSSERIRDISCHE, die INDIANA JONES-Saga). Kino als Erlösung von historischer Realität wäre demnach ein neuer Schlüssel zum Verständnis der Medien im 20. Jahrhundert: so in etwa die These von Drehli Robnik, wenn er Siegfried Kracauer und Steven Spielberg zusammen denkt und daraus eine besonders seit den achtziger Jahren typische Gedächtnispolitik ausmacht:

Im Sinn nationaler Gedächtnispolitik zur Durchsetzung von Deutungshegemonie gegenüber der Geschichte lässt sich dies [d.h. Rettungs-Kino] als Beitrag zur Rekonstruktion einer besonders durch das Vietnam-Trauma beschädigten nationalen »victory culture« verstehen. Für das Blockbuster-Kino, das sich als intermediale Wundermaschine der Gedächtnisbildung anbietet, als reflexive Umarbeitung bei gleichzeitiger Immersion in die Affektivität und Materialität der Vergangenheit, ist der Zweite Weltkrieg nach wie vor ein Terrain zur Reflexion und Spektakularisierung seiner eigenen Leistungsfähigkeit – heute im Sinn von Neubewertungen der historischen Vergangenheit, die einen reflexiven Umgang mit der Filmgeschichte, zumal der Kriegsfilm-Genre-Geschichte, implizieren.¹⁸

Hin zu einem neuen Verständnis des Opferszenarios

Wenn wir diese »Gedächtnispolitik« der Erlösung durch das Kino in Verbindung bringen mit der Aristotelischen Poetik der Katharsis oder Reinigung der Emotionen, so öffnet sich eine andere Sichtweise auf die oben angedeutete Wandlung des Soldaten vom potentiellen »Helden« zum de-facto-»Opfer« der Geschichte und ihrer Traumata – und damit eine affektive Brücke zum Zuschauer. Hier lassen sich mindestens zwei Positionen, die klassische und die postklassische, unterscheiden. Die klassische Position wäre die, dass durch eine verallgemeinerte Opfer-Perspektive traurige Emotionen sowohl bedeutungsvoll als auch genussvoll werden. Dies zum Beispiel ist die These von Carl Plantinga¹⁹ und anderen Filmwissenschaftlern, die die Aristotelischen Dramentheorien kognitivistisch unterbauen, indem sie solche Transformationsarbeit als evolutionär bedingt behandeln, denn sie gibt der Sinnlosigkeit (des Todes) einen Sinn und Bedeutung.

¹⁸ Robnik, Friendly Fire, a.a.O.

¹⁹ Carl Plantinga: Moving Viewers. American Film and the Spectator's Experience, Los Angeles 2009.

In ähnlicher Weise kann so das ›Durcharbeiten‹ eines Traumas oder Verlusts im Freudschen Sinne in ein kognitives ›reframing‹ von unangenehmen Emotionen und Ereignissen übersetzt werden, so dass diese in einem anderen, bedeutungsvolleren und befriedigenderen Kontext erfahren werden können. Ein Beispiel wäre ein auf den ersten Blick sinnloser Tod, der sich im Nachhinein als (Selbst-) Opfer erweist (für die geliebte Person, für die Nation, für das Allgemeinwohl). Nach einem solchen Muster fände in den klassischen Kriegs- und Desasterfilmen die zentrale kognitiv-affektive Umdeutung der dort spektakulär inszenierten Katastrophen statt und wäre zu erklären, wie im Kampf erlittene Niederlagen als gebrachte Opfer zu Hoffnungszeichen für das Entstehen von neuen Bindungen und sogar zu Symbolen der Neugründung der Gemeinschaft oder der Nation werden können.

Im Gegensatz dazu wäre die postklassische Position die, die recht explizit das Konzept der Rettung (eines Kameraden) mit der erlösenden Macht von Gedächtnis und dem Angedenken verbindet. Da es sich nicht mehr um das Opfer als Stifter der Neuen Gemeinschaft handelt (wie in der griechischen Tragödie), stehen Geschichte und Gedächtnis für die Kraft der Erneuerung und den Sinn des Wiederanfangs. Dies wird in dem folgenden Zitat deutlich:

How to square the understated mission (just get the job done and go home) with the patriotic zeal of the good war since 1945? SAVING PRIVATE RYAN provides one solution: it links devotion to a cause with [the revivifying powers of] memory. Critics of the film who find nothing new in its portrayal of Captain Miller's squad are correct - it does evoke the mixed ethnic squads on lonely missions found in such classics as A WALK IN THE SUN and BATTLEGROUND. [...]

However, where the film departs from its predecessors is in the memory scenes, when the aged James Francis Ryan visits the American cemetery at Omaha Beach. Critics who stress the thematic significance of patriotism are also correct (if sometimes overzealous): these scenes do convey something of the meaning of the war. »Earn this,« Captain Miller's dying admonition to Private Ryan, the elderly Ryan's entreaty to his family to tell him he was a good man, and the shots of a sun-soaked, almost colourless, American flag that book-end the film suggest that American soldiers fought to secure the chance for a good life for everyone, a life free from the evils of Nazism.²⁰

20 Bruscino, Jr.: Remaking Memory or Getting It Right? a.a.O.

Von der Rettung zur Erlösung

Retroaktive Antizipation

Demzufolge müssen wir eine zweckbestimmte Ambivalenz im Rettungsszenario von SPR erkennen und es innerhalb der vielfältigen Kontexte interpretieren, in denen kulturelles Gedächtnis durch »event movies« und Blockbuster erzeugt wird. Auf einer Ebene erschafft SPR sein eigenes spezifisches Gedächtnis, indem Rituale des Gedenkens vollzogen werden und der gleiche Prozess innerhalb der Narration noch einmal inszeniert und ausbuchstabiert wird. Wie oben ausgeführt, wird Erinnerung in Gesten und Akten des Übergebens, Weitergebens, des Transfers und der Ersetzung inszeniert und eingeschlossen. Dies beginnt in der Eröffnungssequenz von SPR mit dem Paradox der Augen James Ryans, der nicht anwesend war, die »unsere« Augen werden, aber auch das innere Auge darstellen, das sich erinnern muss. Damit hat Spielberg nicht nur eine Konkretisierung für Tom Hanks' Metapher über das Sehen »from behind the eyes of the men« gefunden, sondern die Überblende ist auch eine Visualisierung des Konzeptes des übertragenen und geerbten Gedächtnisses (die »Last« der Erinnerung). Die Augen des unbekannten Schauspielers des alten Ryan finden, dank einer Schnittfolge, die als *flashback* der erlebten Erinnerung konstruiert ist, ihre Entsprechung im Close-up der bekannten Augen von Tom Hanks und bestätigen damit die Logik von Ersetzung und Delegation: Miller stirbt für Ryan, und Ryan überlebt als Entschädigung für den Tod seiner Brüder. Kulturelles Gedächtnis ist stellvertretendes Gedächtnis, ähnlich wie Tod und Überleben in dem Film durch Ersatz und Stellvertreter figuriert sind.

Zum Zweiten wird dem Gedächtnis »Kontext« verliehen – hier in Form von Objekten (Briefen, Dogtags). Diese Objekte gehen in Gebrauchsgegenstände und Souvenirs über (das Apilco-Milchkännchen, Edith Piafs Stimme auf Schallplatte, die Espressomaschine): Der Film bereitet sozusagen schon den nostalgischen Ort der Zukunft vor, um dort diese traumatischen Ereignisse zur Erinnerung zu machen, deren Zeugen wir in der »Gegenwart« des Films werden. Dies ist der Themenpark- und Merchandising-Aspekt des Blockbusters als Event-Film und physisches Reenactment (welches Alison Landsberg als »prosthetic memory« weiterentwickelt und Marita Sturcken in ihren *Tangled Memories* diskutiert).²¹ Die Zeitlichkeit des Blockbusters oder Event-Filmes, so habe ich an anderer Stelle argumentiert, ist komplex und vielschichtig;²² sie bietet

21 Vgl. Landsberg: *Prosthetic Memory: The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture*, a.a.O. und Marita Sturcken: *Tangled Memories. The Vietnam War, the AIDS Epidemic, and the Politics of Remembering*, Berkeley 1997.

22 Thomas Elsaesser: *Everything Connects, but not Anything Goes: Der Blockbuster als*

nicht nur eine Art Lebenskalender, sondern rettet auch ›Erfahrung‹ in Form von Fetisch oder durch ›scripted spaces‹; sie schützt es vor, aber erlöst auch von dem traumatischen ›Erlebnis‹: Die Rettungsmissionen machen das Kino nicht zur ›Kunst‹ (wie in den ersten fünfzig Jahren seines Entstehens), sondern zum Ersatz für Geschichte – durch das Erschaffen einer bestimmten Form von Mediengedächtnis, dessen typischste Zeitlichkeit, so würde ich argumentieren, die einer retroaktiven Antizipation ist.²³

Wie bereits bemerkt, wurde SPR als ›Event-Film‹ konzipiert in dem Sinne, dass es sich um eine Prestigeproduktion handelte, mit einer veritablen Werbekampagne und einem Vorab-Verkauf, um eine Art *Gedächtnis-Implantat* für Überlebende und Veteranen zu werden. Aber er wurde auch so konzipiert, dass er in einem größeren Kontext funktioniert, dem der Medienstrategie Hollywoods, wo Filme ihren eigenen Lebenszyklus und ihr eigenes internes Gedächtnis als kommerzielle Überlebensstrategien bekommen: Sie werden zu Franchises wie TOY STORY (USA 1995, John Lasseter) oder SHREK (USA 2001 Andrew Adamson / Victoria Janson) oder wie SPR, der Anlass wurde für die BAND OF BROTHERS Fernseh-Serie (USA/GB 2001, Mikael Salomon u.a.). Damit steht der historische oder Gedenk-Blockbuster in einem speziellen Verhältnis zu Zeit und Zeitlichkeit: Er bindet ein spezifisches vergangenes Ereignis an eine Gegenwart, während er diese Vergangenheit nach Symptomsignalen für die Gegenwart absucht.²⁴

Es ist daher nicht überraschend festzustellen, dass SPR von Szenen und Momenten abgeschlossener Zukunft und rückwirkender Antizipation durchtränkt ist. Als sich James Ryan weigert, nach Hause zu fahren, und sagt: »these are the only brothers I have«, sagt Millers Kumpan

Zeitcontainer, in: Ders.: Hollywood heute. Geschichte, Gender und Nation im postklassischen Kino, Berlin 2009, S. 227-236.

23 »The creation of empathetic, affective memory is the key role of popular cinema. Cinematic memory can wrest anecdotal ›micro-narrative‹ of rescue and survival from the grand narratives of history.« Robnik: Spielberg's *Artificial Intelligence* as Redemptive Memory of Things, a.a.O.

24 Der Produktionswert und die Spezialeffekte eines Blockbusters ermöglichen sowohl das kollektive Gedächtnis zu ›bearbeiten‹ als auch seine Inszenierung und Reinszenierung (›performance‹), seine Umschreibung und Verbildlichung (auf dem Körper). Man könnte dies sogar eine ›Re-Traumatisierung‹ nennen, im Sinne des »prosthetic memory«. Die Frage ist: bewahrt er die Idee eines ›guten Krieges‹, feiert er die Siegeskultur, oder ist die affektive und sinnliche Überlastung, die Erschaffung eines visuellen und auditiven Gefühls von ›being there‹ derart, dass der entscheidende Effekt des Mediums in Wirklichkeit darin besteht, einen neuen Gedächtnistypus zu erschaffen: ein Mediengedächtnis, gegen narrative Geschlossenheit arbeitend und stattdessen selbst ›traumatisch‹ in seiner Zeitlichkeit seiend, d.h. es kann immer wieder wiederholt werden. Vielleicht instanziiert es dabei, was die Kognitionswissenschaften über das Gedächtnis sagen: dass es dadurch erzeugt wird, dass ein Sinneseindruck immer wieder ›aufgefrischt‹ wird, anstatt dass ein Ereignis ins ›Gedächtnis zurück gerufen‹ wird.

Horvath: »Half of me thinks he is right, but the other half thinks: ›What if by some miracle we stay and actually make it out of here?‹ Some day we might look back on this and decide that saving Private Ryan was the one decent thing we were able to pull out of this whole godawful shitty mess. If we do that we'll all earn the right to go home.« Robnik kommentierte die Szene so:

Mit diesem Schlüsselmonolog des von Tom Sizemore gespielten Sergeant Horvath reiht sich *SAVING PRIVATE RYAN* unter Hollywoods »survivalistische« Historienfilme der Jahrtausendwende; in diesen erscheint die Bildung von Gedächtnis gegenüber den Destruktivkräften der Geschichte als Problem, als abhängig von der Affirmation des Ereignisses als Singularität und schieres ahistorisches Wunder – als »miracle« und vor allem als »the one decent thing«, wie es hier in unverkennbarer Anspielung auf die Pop-Talmud-Theologie der »einen gerechten Tat« und des »einen geretteten Lebens« aus der PR-Rhetorik von *SCHINDLER'S LIST* heißt. (In der Originalfassung des Films kommt die Schlüsselszenen-haftigkeit des Monologs noch verstärkt zum Ausdruck, da die Rede des Sergeants den Titel des Films enthält; in der deutschsprachigen Synchronfassung heißt es »die Rettung von Private Ryan« anstelle von »Saving Private Ryan«).²⁵

Ist dies eine neue ›Zeitlichkeit‹ zwischen dem Futur Antérieur und dem Futur Perfekt? Werden wir Zeugen der Entstehung eines bestimmten Gedächtnisses für die Gegenwart? Dies wäre weder das Ausagieren und Durcharbeiten der Psychoanalyse noch die Aristotelische Katharsis, noch das ›working through‹ Carl Plantingas durch eine neue Form der Handlungsmacht. Wenn im klassischen Kriegsfilm sinnloser Tod noch zum ›Opfer‹ umgewandelt werden konnte, lässt sich dies im postklassischen Kriegsfilm immer schwerer verwirklichen, und seit Vietnam und vor allem seit den Irak-Afghanistan-Kriegen ist es praktisch unmöglich geworden. Gerade in SPR – so meine These – wird das ›heroische Narrativ‹ des Helden-Opfers (das – handelt es sich doch um den letzten guten Krieg – noch aufrecht erhalten werden muss) verdoppelt, überlagert und sogar untergraben durch ein anderes Narrativ. Dieses ist vielleicht noch nicht das ›postheroische‹ Narrativ (von beispielsweise Claire Denis' *BEAU TRAVAIL*, F 1999), sondern ein anderes, gleichwohl dem erstgenannten gegenläufiges.²⁶

²⁵ Robnik, *Friendly Fire*, a.a.O.

²⁶ Zum Postheroischen im Kriegsfilm, siehe Thomas Elsaesser: Post-heroische Erzählungen: Jean-Luc Nancy, Claire Denis und *Beau Travail*, in: Anja Streiter, Hermann Kappelhoff (Hg.): *Being Singular Plural* (2011).

Diese Gegenläufigkeit ist es, die in SPR diesem Transfer, diesem Weitergeben, dieser Verpflichtung zum Reenactment eine andere, vielleicht dunklere, aber auch erhabenere und untergründigere Dimension zur Seite stellt: In SPR wird die Umwandlung von Tod in Opfer zu einem komplexen Transferprozess, welcher zwei Dinge bewerkstelligen muss: Er muss ein heroisches Narrativ mit einem viel problematischeren, ja beschämenden Narrativ zusammenführen – und dennoch innerhalb desselben übergeordneten narrativen Rahmen bleiben. Dieses zweite Narrativ kristallisiert sich in dem Befehl »earn it« – und wird in dem ausgeführt, was ich das *parapractic supplement* genannt habe: d.h. in »Fehlern«, die nachträglich Bedeutung erlangen, oder durch Irritationen, Non-Sequiturs und Verkehrungen, die nie ganz aufgelöst werden. In diesem Szenario besteht das Schlüsselparadox daraus, dass Ryan nicht gerettet werden will, aber Miller bei seiner Rettung stirbt, also legt Miller ihm das »earn it« auf – was wir uns auch umgekehrt lesbar vorstellen müssen: Ein Ryan muss gerettet werden, wird aber nicht gerettet, und ein Miller fühlt für immer Schuld und Schande dafür, ihn nicht gerettet zu haben.

Somit muss die Frage in SAVING PRIVATE RYAN letztendlich sein: Wie kann Ryan zeigen, dass er es »verdient« hat? Und die Antwort besteht aus einer doppelten Strategie: durch individuelle Unterwerfung unter die Gemeinschaft und durch das Befolgen von Gottes Befehl: »Seid fruchtbar und mehret euch und füllet die Erde«, d.h. durch eine große Anzahl an Nachkommen: zwei Wege, diejenige Gemeinschaft zu affirmieren, der er durch das Opfer verpflichtet ist.

Das zweite Narrativ, Konditionalis & versetzte Zeitlichkeit des ersten?

Hier sollte man sich der zweiten Geschichte zuwenden, die der Film erzählt und von der man sagen könnte, dass sie die Bedingung wie auch der Konditionalis der ersten ist. Man sollte mit der offensichtlichen und offensichtlich naiven Frage beginnen: Warum, wenn dieser Film eine Allegorie für die wohlthätige Rolle der amerikanischen Militärmacht ist, wenn er die moralische Rechtfertigung durch den Zweiten Weltkrieg benutzt, um eine moralische Rechtfertigung für die Kriege Amerikas im 21. Jahrhundert zu schaffen, warum – in solch einem Fall – benutzt Spielberg eine Mission (auf historischen Fakten basierend – oder auch nicht), die für alle Betroffenen offenkundig absurd, verheerend, ein Manöver militärischer Meinungsmache und Propaganda ist und als solche von fast allen Betroffenen angesehen wird – und die noch einmal besonders abgesetzt ist, indem ihre Urszene aufgerufen wird: der Brief Abraham Lincolns an Mrs Bixby aus Boston im Jahre 1864 (ein Brief, der selbst längere Zeit unter dem Verdacht der Fälschung stand)?

Der Anhaltspunkt für die Antwort auf diese Frage befindet sich, wie bereits angedeutet, in der Eröffnungsszene (die auch als Mittel der Rahmung fungiert), zu deren Besonderheit und Eigenartigkeit man sich meines Wissens nie vollständig geäußert hat. Wir folgen (aus einer gewissen Entfernung) einem mit mühsamen Schritten gehenden Mann, der nicht zu alt aussieht aber keinesfalls jung ist (er muss siebzig Jahre alt sein). Also was geschieht hier? Ein traumatisierter Mann: was hat ihn traumatisiert? Nicht dass er drei Brüder verlor, oder dass er im Zweiten Weltkrieg kämpfte, dem Krieg Amerikas für die gute Sache. Was ihn traumatisiert zu haben scheint, folgt man seinen Worten und seiner Körpersprache, ist der Fakt, dass er überlebt hat. In seinem schweren Gang ist die Bürde zu sehen, mit dem Wissen um das Opfer anderer Männer leben zu müssen. Wie wir erst später erfahren, am Ende des Filmes, sind es die furchtbaren Worte Captain Millers kurz vor dessen Tod, die ihn belasten: »Earn it.« Dieser Mann Ryan leidet an Überlebensschuld: einem Phänomen, dass wir üblicherweise nicht mit den Gefechten des Zweiten Weltkrieges in Verbindung bringen, sondern mit dem Holocaust, einem Ereignis, in dem die Vereinigten Staaten eine, wie schon angemerkt, viel problematischere Rolle spielten.

Das Narrativ ist nicht, was es zu sein scheint

Denn Retten, Rettung sowie das Überleben (und das damit verbundene Schuldgefühl) in einem historische Kontext ist nun unlösbar verbunden mit dem Schicksal der Juden. Und wenn man das Holocaust Museum in Washington D.C. besucht, wird der Holocaust narrativ ›gerahmt‹ durch die amerikanischen Truppen, die die Konzentrationslager befreien. Was in diesem musealen Parcours suggeriert wird, lässt leicht vergessen, dass die Amerikaner (und deren Verbündete) nicht im Zweiten Weltkrieg kämpften, um die Juden zu retten, sondern im Gegenteil: Sehr zum Leidwesen amerikanischer Juden standen sie deren Schicksal mehr oder weniger gleichgültig gegenüber, obwohl sie davon wussten. Es derart zu formulieren heißt natürlich, nachträgliches Wissen anzuwenden. In der Rückschau – oder der Rekonstruktion des Zweiten Weltkrieges, seinem Neu-Schreiben – sagt man jetzt (also 1998), dass dieser Krieg ein Krieg gegen den Nationalsozialismus war, und dass der Nationalsozialismus deshalb böse war, weil er eine Vernichtungspolitik gegen die Juden betrieb. Aber was Spielbergs Film macht, ist viel interessanter: Er wiegt nicht eine Wahrheit gegen eine andere auf (das ›wahre‹ Ziel des Zweiten Weltkrieges versus die Version des Holocaust Museums, die jetzt die ›Wahrheit‹ ist in Bezug auf die amerikanische Garantie für die Sicherheit Israels und die eigene komplizierte Beziehung zum Genozid auf eigenem Boden). Statt wie bei John Fords *THE MAN WHO SHOT LIBERTY VALANCE* (USA 1961) und im Sinne des Holocaust Museums zu

sagen: »When the legend becomes fact, print the legend«, hat Spielberg ein Narrativ gefunden, das beide Geschichten gleichzeitig erzählen kann: eine in die andere eingefaltet, eine in den Hohlräumen der anderen sichtbar, eine abwesend, aber anwesend in Form performativer Fehlleistung (d.h. Parapraxis).

Dies legt nahe, dass es im Anfang von SPR um zwei Dinge gleichzeitig geht: zum einen um die Verschiebung unseres historisch-kulturellen Gedächtnisses und den Sinn und Zweck des Zweiten Weltkrieges nach Auschwitz einschließlich der Rolle Amerikas in der modernen Welt seitdem, zum anderen um diese bestimmte Episode, so grausam und sinnlos, oder so heroisch und erlösend wie sie auch gewesen sein mochte. Die Post-Auschwitz-Verschiebung in unserem historischen Bewusstsein, die notwendigerweise das Gefühl von Scham und Schuld dafür impliziert, die Juden *nicht gerettet zu haben*. Es käme darauf hinaus, dass die Rettungsmission das »performative Reenactment« des ersten Teiles konstituiert, aber auch – zeitversetzt – das Wissen darum, was in diesem Krieg fehlte, so dass es mehr als Capt. Millers Tapferkeit ist, die die beiden Hälften des Filmes verbindet. Auf dieses andere Szenario wird durch die merkwürdige assoziative Verbindung der Close-ups von Ryans Gesicht und dem von Capt. Miller am Ende der Eingangssequenz und am Anfang des Flashbacks verwiesen, wobei zwei gegensätzliche Perspektiven verschmolzen werden: die der Augen des gealterten Ryan, und die der Augen des relativ jungen Miller auf dem Boot. So bleibt zwar in all den scheinbar sinnlosen Diskussionen darüber, was die Mission des Platoons nun eigentlich ist, die andere »Mission« ausgeklammert, aber sie wird nicht vergessen. Im Gegenteil, sie ist durch Fehlleistungen performativ mit ausgehandelt, nicht zuletzt durch das bedeutungsschwere Wort »saving« im Titel.

Das Kino rettet, was in der Geschichte seinem Schicksal überlassen wurde SAVING PRIVATE RYAN, jetzt selbst Teil des kulturellen Gedächtnisses an den Zweiten Weltkrieg geworden und so Träger seiner vermittelten, mediatisierten Realität, reiht sich ein in die Reaktionen auf den Zweiten Weltkrieg und dessen Konsequenzen. Damit ist sein »Erfolg« von seinem Vermögen abhängig, auch eine Reaktion auf ein Scheitern der Geschichte zu sein. Der Film agiert, wenn man so will, die Lücken zwischen Erinnerung, Trauma und Geschichte aus – anstatt zu versuchen, diese Lückenhaftigkeit zu verdecken, indem die Lücken durch eine vereinbarte Version des Narrativs gefüllt werden, was erklären könnte, warum die Geschichte im Zentrum des Filmes eine so enigmatische und zutiefst paradoxe Erzählung von Rettung und Erlösung ist. Im Laufe der letzten fünfzig Jahre wurde die Geschichte des Zweiten Weltkrieges umgeschrieben, um den Holocaust als zentrales Ereignis

des Krieges darzustellen. Die Vereinigten Staaten taten (für manche ihrer Bürger zu) wenig, um den Holocaust zu beenden, und so schreibt ein Film wie *SPR* diese Abwesenheit oder Auslassung indirekt ein, durch eine Rhetorik der Inversion: *SPR*, ein Film über die »sinnlose« Mission, Ryan zu retten, kann als Film gelesen werden, der von einer viel sinnvollerer Rettung handelt, die nicht unternommen wurde. Dies ist über viele Filme hinweg Spielbergs Projekt. Robnik formuliert es so:

Der die Sichtbarkeit seines Gegenstands hervorbringende Blick von *SAVING PRIVATE RYAN* auf den Zweiten Weltkrieg ist ein Blick durch die Optik des Holocaust, und das heißt in diesem Kontext: durch die Optik von *SCHINDLER'S LIST*. Das Sinn-Angebot des Films wird im massenkulturellen Paradigma eines die Motive »Rettung« und »Überleben« betonenden Holocaust-Verständnisses formuliert. Im intertextuellen und intermedialen Verbund mit *SCHINDLER'S LIST* beschwört *SAVING PRIVATE RYAN* den Zweiten Weltkrieg, zumal das Schlüsselereignis D-Day, als exemplarischen Ort sinnloser Massenvernichtung in der »traumatischen Moderne«. Aus der Immersion in diese Sinnkrise, die sich der sinnlich-empathetischen Wahrnehmung des Filmpublikums aufdrängt, weist die »Antizipation des Rückblicks im Gedächtnis« den Ausweg.²⁷

Auf einer Ebene ist *SPR* dann eine »prosthetic memory machine« für das heroische Narrativ des »Opfers«. Auf einer anderen Ebene verbildlicht er auch ein prothetisches Trauma: Das Trauma der Nicht-Rettung der Juden. Und dennoch liegt der Schlüssel zur Wirkungskraft des Filmes als Stätte historischen Gedenkens in dem, was ich sein Vermögen zu re-traumatisieren durch Ersetzung genannt habe. Der fehlende und unwiederbringliche Bezug auf das doppelt tragische Schicksal der Juden – von den Deutschen in den Tod geschickt, von den Alliierten im Stich gelassen – kann nur in und als »Trauma« repräsentiert werden: Trauma ermöglicht die Bezüglichkeit, die das Hypothetische und das Ethische zusammenschließen kann: Was hätte gewesen sein können und was hätte gewesen sein sollen, das kann somit nur über das »parapraktische Mediengedächtnis« in den filmischen Diskurs eintreten – im Film versinnbildlicht durch die Überlebensschuld des gealterten Ryan, was soviel heißt wie die unvollständige und damit gescheiterte Umwandlung von Millers Tod in ein Opfer.

27 Robnik, *Friendly Fire*, a.a.O.

Noch einmal der Rückspiegel

Der Rückspiegel ist also auch der Blick durch »nachträgliche Einsicht« im Allgemeinen, in dem Sinne nämlich, dass er nicht nur das einfängt, was war, sondern auch das, was hätte sein können oder hätte sein sollen.²⁸ Die Frage: warum haben wir die Juden nicht »gerettet«, ist sowohl eine naive als auch eine richtige Frage. Naiv, weil sie die damalige Situation enthistorisiert und abstrahiert (»den Faschismus bekämpfen« hieß dem Expansionsdrang Hitlers Einhalt gebieten und die liberale Demokratie vor dem Totalitarismus retten). Im Nachhinein ist die Frage aber berechtigt angesichts der Tatsache, dass der Holocaust jetzt das zentrale Ereignis des 20. Jahrhunderts ist und somit auch der Zweite Weltkrieg in sein Gravitationsfeld geraten ist.²⁹

Der Rückspiegel, der das Anfangssegment abschließt, ist eine Mise en Abyme zweier Räume, aber auch das Prisma, in dem zwei Kriege und zwei »historische Imaginäre« eingeschlossen sind (verkürzt gesagt: das deutsche und das amerikanische). Nicht so sehr eine Montage, sondern ein Moment allegorischer Stillstellung, wie ein »Standbild«, das jetzt als ein weiteres ikonisches »Still« fungiert: diesmal eines, das Spielberg selbst zum Gedächtnis an den Zweiten Weltkrieg beisteuert, da es eine explizite Referenz auf den metaphorischen Spiegel ist, der der Film sein will und sein muss, wenn er nicht nur den Soldaten James Ryan, sondern auch Amerikas kollektives Gedächtnis retten will.

28 Aus einer Filmkritik von CATCH ME IF YOU CAN: »In an immensely elaborate shot, Frank looks at his mom, her husband, and her daughter through the windshield of the squad car. They pose like the holy family in their doorway, Christmas lights arching overhead. A red revolving light sits on the dash, to remind us that we're in a police car. Frank's crushed face is reflected in the rear-view mirror. They've got everything; he's got nothing. They're sitting down to turkey, he's headed for Buchenwald.« Alan Vanneman. Steven Spielberg: A Jew in America. Deconstructing CATCH ME IF YOU CAN, in: Bright Lights Film Journal Issue 41, August 2003. <http://www.brightlightsfilm.com/41/spiel.php> (Abgerufen am: 11.07.2011).

29 Dazu Daniel Levy, Natan Sznaider: Erinnerung im globalen Zeitalter: Der Holocaust, Frankfurt/M. 2001.

Elisabeth Bronfen **Hollywoods Kriegsgerichtsdramen**

Der Gerichtssaal als Schlachtfeld

Eine der Eigenschaften, die Alexis des Tocqueville an der amerikanischen Kultur am bemerkenswertesten fand, war die fundamentale Rolle, die ein »Rechtsgeist« in ihrem Selbstverständnis spielt: »In den Vereinigten Staaten gibt es kaum eine politische Frage, die nicht früher oder später zu einer gerichtlichen Frage wird.« Da die Pflicht, als Geschworener zu dienen, Menschen aller Klassen mit den Verfahrensweisen der Rechtssprechung vertraut mache, durchdringe der Rechtsgeist die gesamte Gesellschaft. Dies zwingt »die Parteien, im täglichen Meinungsstreit ihre Gedanken und ihre Sprache dem Rechtsleben zu entleihen.«¹ Während der Rechtsweg alle Formen öffentlichen Lebens in Amerika strukturiert, haben sich wirkliche Gerichtsverfahren wiederum zu einer der beständigsten Formen der Massenunterhaltung entwickelt. Es werden nicht nur alltägliche Kontroversen auf eine Weise diskutiert, als handele es sich dabei um Gerichtsverhandlungen, auch der Gerichtssaal ist mit Hilfe der Massenmedien zur Arena einer öffentlichen Auseinandersetzung geworden, die oft weitreichende kulturelle Fragen berührt, die über den verhandelten Fall hinausgehen.

Es ist daher nicht überraschend, dass Hollywood bereits sehr früh das Genre des Gerichtsfilmes entwickelte, mit dem Filmpublikum als implizite Jury. Zum Beispiel wird in dem Film *FALSELY ACCUSED!* (USA 1907, Wallace McCutcheon) die Tochter eines Erfinders des Mordes an ihrem Vater angeklagt, weil sie neben seinem Leichnam knieend aufgefunden wurde. Als ihr Freund entdeckt, dass eine Filmkamera zum Zeitpunkt des Mordes lief, entwickelt er den Film und stürmt gerade noch rechtzeitig in den Gerichtssaal, um die Verurteilung seiner Geliebten zu verhindern. Das Filmmaterial, das auf eine Leinwand hinter dem

1 Alexis de Tocqueville: *Über die Demokratie in Amerika*, erster Teil, Zürich 1987, S. 405.

Zeugenstand projiziert wird, liefert den eindeutigen Beweis, dass der Mord von jemand anderem begangen wurde, auch wenn dies die Grenze zwischen Zeugnis und Fiktion verschwimmen lässt, indem der Gerichtssaal in einen Kinosaal verwandelt wird. Die eingebetteten Filmbilder überzeugen nicht nur die im Gericht Anwesenden von der Unschuld der Tochter, sondern sie reflektieren gleichzeitig auch die rhetorische Kraft des Filmes *FALSELY ACCUSED!* selbst. Das Einweben des Filmmaterials vom Tatort in die Filmhandlung trägt zur Lösung eines bestimmten Falles im Gerichtssaal bei und liefert dabei ebenso einen Beweis, der das Gerichtsverfahren selbst befürwortet. Unter der Voraussetzung, dass der vorsitzende Richter fair ist und dieses Beweisstück zulässt, wird Gerechtigkeit walten.

In ihrer Untersuchung des Gerichtssaals als Kinosaal zeigt Carol Clover auf, dass die Gleichsetzung von Filmdiegeese und Beweis ein griechisch-antikes Vorbild hat: den Vortrag der Fakten vor einem Volksgericht. Sie hebt die Tatsache hervor, dass im Gerichts-drama der Prozess des Aus-sagens, der Befragungen und Kreuzverhöre von Zeugen und der Erörterung von Beweisen einen narrativen Akt beinhaltet, der nicht nur an die berufenen Geschworenen gerichtet ist. In der Art und Weise, wie sich filmische Narrationen den Unterschied zwischen diegetischen und außerdiegetischen Jurys zu Nutze machen, fordern sie von den Zuschauern, ein Urteil zu fällen, manchmal in Widerspruch zur eigentlichen Jury oder dem Richter. »We are a nation of jurors,« schließt Carol Clover, »and we have created an entertainment system that has us see just about everything that matters [...] from precisely that vantage and in those structural terms.«²

Aber weil das Gerichtsverfahren nicht nur in die Gesellschaft als Ganzes eindringt, sondern selbst auch von den politischen Interessen, die die untersuchten Fälle umgeben, beeinflusst wird, kann es sich nie des Verdachtes der Fehlbarkeit, ja auch der Korruptierbarkeit entledigen. Die Beweise, die in Gerichts-dramen untersucht werden, berühren daher oft die Frage, ob die Wahrheit überhaupt gefunden werden kann oder ob die beteiligten politischen Interessen Gerechtigkeit scheitern lassen. Apodiktisch gesprochen: auf dem Spiel steht das Recht selbst. Kann das Gericht zwischen einer abstrakten formalen Gerechtigkeit, basierend auf Gesetzestexten, und wirklich menschlicher Gerechtigkeit, basierend auf Moral, unterscheiden? Wie objektiv und wie kritisch kann eine Gruppe von zwölf vorgeblich unparteiischen Geschworenen sein? Was bedeutet es, die Wahrheit herauszufinden, und wann ist dies unmöglich, weil die Interessen der Beteiligten zu gegensätzlich sind? Tatsächlich arbeiten Gerichts-dramen oft mit einer ironischen Distanz zu dem Urteil, das Geschwore-

2 Carol Clover: *God Bless Juries!*, in: Nick Brown (Hrsg.): *Refiguring American Film Genres. Theory and History*, Berkeley 1998, S. 255-277, hier S. 272.

ne oder Richter fällen, die persönlich in einen Fall verstrickt sind. Während diese Filme das Rechtssystem selbst vor Gericht stellen, behaupten sie, dass es vor allem die Zuschauer sind, auf deren Urteil man sich verlassen kann. Zugleich ist es auch die charakteristische gegnerische Struktur amerikanischer Gerichtsverfahren, die für die Faszination Hollywoods am Gerichts-drama sorgt. Die lange Phase der Vernehmungen stellt sich als Wettstreit dar, in dem beide Seiten darum wetteifern, Richter und Geschworene zu überzeugen. Während das Eröffnungsplädoyer die Grundlage für die konkurrierenden Narrationen bildet, die Anklage und Verteidigung vorbringen werden, fügen die Schlussplädoyers die einzelnen Beweisstücke zu einer kohärenten Erklärung zusammen, die eine bestimmte Interpretation der verhandelten Straftat unterstützt.³

Im Prozess des Vortragens und Überprüfens von Zeugenaussagen und Beweisen entwickelt sich der Gerichtssaal somit nicht nur zu einer Bühne, sondern wird auch zu dem Ort, an dem die verhandelte Straftat reinszeniert wird. Da sowohl das Verbrechen selbst als auch die Zeugenaussagen, die zu dessen Rekonstruktion verwendet werden, unvollständige, fragmentarische, subjektive und in der Tat auch parteiische Beweisführung beinhalten, wird die gegnerische Struktur des Gerichtsverfahrens im Gerichtssaal zu einem Kampf um eine Wahrheit, die sich, weit davon entfernt, vollständig, real oder philosophisch zu sein, als eine Wahrheit ausgeschöpfter Möglichkeiten erweist. Das endgültig gesprochene Urteil spiegelt diejenige Narration wieder, die sich letztlich gegen alle anderen durchgesetzt hat und wertet damit eine der möglichen Interpretation gegenüber allen anderen auf.⁴ In ihrem gegnerischen Ton teilt die Rechtssprechung somit auch Merkmale mit der kulturellen Praxis des Opferrituals; die Gemeinschaft wird symbolisch vor innerer Gewalt geschützt, indem sie scheinbar von einem bestimmten Fall von Regelverstoß geheilt wird. In der Tat besteht der Schlusstrich, den die rechtsgültige Verurteilung zu ziehen erlaubt, darin, dass sie die rechtliche und legitimierte Gewalt des Gerichts der unrechtlichen und illegitimen Gewalt eines Verbrechens entgegensetzt. So wird nicht nur die klare und eindeutige Grenze zwischen einem gerechten und einem ungerechten Gewaltakt erneut gezogen,⁵ sondern das Urteil, das am Ende einer Schlacht im Gerichtssaal gesprochen wird, erhält letztendlich auch die symbolische Fiktion von Gerechtigkeit aufrecht, die eine Kultur insgesamt braucht, um ihre internen Antagonismen und Unterschiede im Zaum halten (aber nie auflösen) zu können.

3 Zur narrativen Struktur amerikanischer Gerichtsverfahren vgl. Robert P. Burns: *The Death of the American Trial*, Chicago 2009.

4 Vgl. Carol Clover: *Law and the Order of Popular Culture*, in: Austin Sarat, Thomas R. Kearns (Hrsg.): *Law in the Domains of Culture*, Ann Arbor 1998, S. 97-120, hier S. 105.

5 Vgl. René Girard: *Violence and the Sacred*, London 1988.

Auf diegetischer Ebene lässt das gegnerische Gerichtsverfahren Richter und Geschworene zwischen Verteidigung und Anklage hin und her pendeln, bis ein Urteil gesprochen wird, das nur in einem höheren Gericht angefochten werden kann. Das Gerichtsdrama wiederum imitiert diese juristische Kampfszene auf der extradiegetischen Ebene, indem es die Zuschauer zwischen der Wahrheit, die im Gerichtssaal präsentiert wird, und der Gegenwahrheit, die die Narration dieser entgegenstellt, hin und her pendeln lässt. Wir, die Kinozuschauer, fungieren als die Instanz, an die im Namen der Gerechtigkeit appelliert wird, unabhängig davon, ob eine solche Gerechtigkeit auf der narrativen Ebene des Filmes überhaupt möglich ist. Wenn wir also die eigentliche moralische Jury der Gerichtsdramen sind, dann fordern Filme, die von Kriegsverbrechen handeln, von uns, die filmische Reinszenierung von Kampfgeschehen in einem sehr spezifischen Sinne zu beurteilen. In dem speziellen Fall von Kriegsgerichtsdramen *erinnert* die gegnerische Struktur amerikanischer Gerichtsverfahren nicht nur an, sondern *wiederholt* recht buchstäblich eine Kampfszene zwischen zwei Feinden, bei der ein Bruch des Militärgesetzes stattfand, wobei die Verteidigung den Angeklagten in seinem Kampf gegen die Anklage unterstützt. Im Gegensatz zu anderen Gerichtsdramen werden in Filmen, die von Militärgerichtsverfahren handeln, Beweise nicht nur eingebracht, um zu bestimmen, *ob* der Angeklagte eines Verbrechens *schuldig* ist, sondern *ob* ein Bruch des Militärgesetzes tatsächlich *stattfand*. Genauso wie die Berichte von Augenzeugen aus einem Kriegsgebiet dient eine Aussage vor Gericht dazu, Lücken in der Überlieferung der Ereignisse zu füllen.

Um festzustellen, ob eine illegale Handlung stattfand, braucht das Gericht die Aussagen von Augenzeugen, die selber in den Kampf verwickelt sind. Die Befragung von Zeugen dient nicht nur dazu, die Differenzen zwischen Anklage und Verteidigung aufzulösen, sondern sie überspannt auch zwei Kriegsschauplätze: den tatsächlichen im Kriegsgebiet und den, der von zwei juristischen Lagern im Gerichtssaal nachgebildet wird. Das endgültige Urteil des Gerichtes ist mehr als ein moralisches Urteil über einen bestimmten Soldaten und seine Handlungen – es bestimmt die Legitimität einer bestimmten militärischen Handlung als solche. Wie Michael Walzer anmerkt: »[D]er Krieg unterscheidet sich nur dann von Mord und Massaker, wenn dem Spielraum der Schlacht deutliche Grenzen gesetzt werden.«⁶ Wenn in einer Schlacht das Töten gerechtfertigt ist, weil Krieg als ein Kampf zwischen Kombattanten definiert ist, dann spezifizieren die Verbote, die des Soldaten Recht zu töten definieren, sowohl *wann* und *wie* als auch *wen* er töten darf, womit Zivilisten als außerhalb der Kampfzone befindlich

6 Michael Walzer: Gibt es den gerechten Krieg?, Stuttgart 1982, S. 77.

deklariert werden. Das Urteil, das im Laufe eines Militärgerichtsverfahrens gesprochen wird, bestätigt und revitalisiert die Kriegskonvention bezüglich des legitimen Tötens, indem es kritisch darüber reflektiert, was es bedeutet, die Regeln des Krieges zu verletzen – entweder weil der Angeklagte in der Hitze und im Rausch des Gefechts seine moralische Richtschnur verloren hat, oder weil er sich seiner Verwandlung in ein blindes Tötungsinstrument widersetzt.

Während das Disziplinarsystem des Militärs Gehorsam verlangt, beharrt Walzer darauf, dass Soldaten zwar gezwungenermaßen moralische Akteure sein mögen, jedoch »keine bloßen Instrumente; ihr Verhältnis zur Armee ist ein anderes als das ihrer Waffen zu ihnen. Eben weil sie (manchmal) darüber entscheiden, ob sie töten sollen oder nicht [...], fordern wir von ihnen, sich in bestimmter Weise zu verhalten.«⁷ Einen Befehl anzuzweifeln verletzt jedoch nicht nur den grundlegenden Vertrag der Kampfeinheit, sondern kann auch tödliche Gefahr für die Kameraden bedeuten. Dennoch befassen sich Narrationen um Militärgerichte mit genau dem Spielraum an Freiheit und Verantwortung, der mit dem Anspruch einhergeht, aus moralischen Gründen gegen die Konventionen des Krieges Widerstand zu leisten. Wenn also in Gerichtsdramen das Gesetz selbst vor Gericht steht, dann geschieht in Dramen um Militärgerichte das gleiche mit den Militärstrategien und Regeln des Kampfeinsatzes. Der Kriegsschauplatz wird reinszeniert, um rechtlich dort zwischen den Regeln des Krieges und Verbrechen zu unterscheiden, wo sich in Wirklichkeit, im Nebel des Krieges, keine moralische Klarheit finden lässt. Ein Tribunal, das vom Militär selbst einberufen wurde, ist verpflichtet, diejenigen, denen ein Fehlverhalten vorgeworfen wird, vor Gericht zu stellen, um genau die Verhaltenskodizes, die einer Überprüfung unterzogen werden, zu legitimieren: vor allem das Gesetz des Gehorsams gegenüber Befehlshabern als auch der Spielraum an Freiheit, der die Möglichkeit einer individuellen Wahl auftut. Viel mehr als in zivilen Gerichtsdramen sind aber diejenigen, die über den Beschuldigten urteilen, selbst Teil genau jener Militärgesetze, über die gerichtet wird. Sie sind keine unvoreingenommene Jury.

Militärgerichtsfilme wiederum fällen ihr eigenes Urteil über den Fall und machen dabei sichtbar, wie bisweilen das Militärrecht versagt, entweder aufgrund seiner eigenen Verstrickung in die Politik, oder weil die Verteidigung emotional daran appellieren kann, dass der Angeklagte ein dekoriertes Mitglied der Institution ist, die über ihn richtet. Zugleich machen diese Narrationen darauf aufmerksam, dass das Opfer eines Ausschlusses notwendig ist, um die Souveränität des Militärrechts als Ganzes zu bewahren. Einzelne Soldaten müssen zu Schurken

erklärt und verantwortlich gemacht werden, so dass, indem ihr Verstoß gegen die Verhaltensregeln als Anomalie deklariert wird, die Rechtmäßigkeit allen anderen Verhaltens implizit bewiesen ist.⁸ Der Abschluss, den eine juristische Strafe für den Ausbruch von Ungesetzlichkeit inmitten des Krieges gewährleistet, untermauert die symbolische Fiktion, dass an der Militärführung als solcher nichts falsch ist.

Indem vor dem Gesetz festgestellt wird, dass es möglich ist, eine klare Unterscheidung zwischen legalen und illegalen Kriegshandlungen zu treffen, re-legitimiert das abschließende Gerichtsurteil die Kriegsanstrengungen im allgemeinen. Wo die Aussagen von Augenzeugen eine affektive Nähe zu den Geschehnissen in einem Kriegsgebiet herstellen, die auf das Erinnern des Geschehenen abzielt, stellt die Justiz eine Distanz her, deren Ziel es ist, die Diskussion um einen mutmaßlichen Gesetzesverstoß abzuschließen. Wenn Filme über Kriegsgerichte wiederum ihr eigenes Urteil fällen, oftmals in Widerspruch zu dem im Gerichtssaal, dann tun sie dies, um die Verhandlung wieder zu eröffnen: entweder um explizit das politische System anzuklagen, das ein falsches Urteil herbeiführte, oder um aus allgemeineren moralischen Gründen jeglichen Versuch seitens des Militärgesetzes in Frage zu stellen, sich von der vernebelten Schnittstelle zwischen gerechtfertigtem, ja sogar heroischem Töten und Mord loszusagen, die unvermeidlich alle Kriegskonvention in sich trägt.

Kriegsgericht als Verschleierung

Am Anfang von Stanley Kubricks *PATHS OF GLORY* (USA 1957) sehen wir General George Broulard (Adolphe Menjou) ein prachtvoll eingerichtetes Schloss betreten, das als Hauptquartier für General Paul Mireau (George Macready) dient, der das Kommando über die in diesem Abschnitt der deutsch-französischen Front stationierte Division hat. In der darauffolgenden Unterhaltung erfahren wir, dass Ant Hill, die Schlüsselposition der Deutschen in diesem Frontabschnitt, eingenommen werden soll. Beide Offiziere wissen, dass diese Mission die Fähigkeiten des 701sten Regimentes, das den Angriff durchführen soll, übersteigt, da es zu viele Männer in kürzlich stattgefundenen Schlachten verloren hat. Als aber Broulard seinem Freund gegenüber deutlich macht, dass dieser, sollte er die Mission zum Erfolg führen, dazu befördert werden würde, das Kommando des 12ten Corps zu übernehmen, entscheidet Mireau schließlich doch, das Leben von 8.000 Männern zu riskieren. Nachdem Colonel Dax (Kirk Douglas) darüber informiert wurde, dass er den Angriff auf Ant Hill leiten soll, erfährt er auf Nach-

8 Für eine Untersuchung, wie die Figur des Schurken die gegenseitige Implikation von Gesetz und Gesetzesübertritt verhandelt, vgl. Jacques Derrida: Schurken. Zwei Essays über die Vernunft, Frankfurt/M. 2006.

frage, dass der General, für den das Leben von Soldaten nur der Preis ist, der für eine erfolgreiche Militärstrategie zu bezahlen ist, mit dem Verlust von sechzig Prozent seiner Truppen rechnet.

Kubrick benutzt die Figur des Dax, der vor dem Krieg ein führender Strafverteidiger in Frankreich war, um schon vor dem eigentlichen Gefecht ein Urteil über eine militärische Entscheidung fällen zu können, die zwar unter dem Banner des Patriotismus verkauft wird, stattdessen aber die persönlichen Ambitionen des einen Generals und die politischen des anderen befördert. Im ersten von mehreren verbalen Duellen mit Mireau merkt Dax, dass seine Berufung auf die menschlichen Opfer des Krieges keinen Einfluss auf seinen vorgesetzten Offizier hat, erwidert dieser doch seine angemessenen Zweifeln mit dem Vorwurf, Dax habe fehlendes Vertrauen in sich selbst und seine Männer. Um nicht von seiner Pflicht entbunden zu werden, wird Dax schließlich die Mission annehmen, von der er weiß, dass sie unmöglich ist, und damit seine rationale Einschätzung der Situation dem Diktat der Befehlskette des Militärs unterwerfen. Kubricks Inszenierung des katastrophalen Angriffs auf Ant Hill, der am darauffolgenden Morgen stattfindet, verbindet drei separate, aber miteinander verwobene Kriegsschauplätze. Der erste entspricht der Schlacht, wie sie von Broulard aus politischen Gründen erdacht wurde, um sowohl dem Oberkommando als auch der französischen Presse Beweise für Fortschritte an der Front zu liefern. Der zweite »Kriegsschauplatz« befindet sich in sicherer Entfernung vom eigentlichen Kampfgeschehen, im Gefechtsstand, von dem aus Mireau die Frontlinie durch ein Teleskop beobachtet. Von seinem Freund mit dem Versprechen der Beförderung geködert, wird der General jegliche rationale Einschätzung der Situation verlieren und, als er realisiert, dass das Fortschreiten der Truppen nach seinem Plan scheitert, Battery Commander Rousseau (John Stein) auffordern, auf seine eigenen Männer zu schießen. Dieser widersetzt sich jedoch und besteht auf einen schriftlich unterzeichneten Befehl – zum Teil, um sich vor einem möglicherweise folgenden Militärgerichtsverfahren zu schützen, zum Teil, weil er einen Offizier mit Moralgefühl repräsentiert, der in der Hitze des Gefechts die Verantwortung auf sich nimmt, einen Befehl zu missachten, den er als falsch erachtet.

Der dritte Kriegsschauplatz, die tatsächliche Frontlinie, wird mit einer Kamerafahrt eingeführt: anonyme Soldaten, die auf ihren Eintritt in den Kampf warten, säumen den Weg durch die Schützengräben, die Dax durchschreitet, im Begriff, das Kommando zu übernehmen. Indem zwischen dem subjektiven Blick von Kirk Douglas, der an seinen Männern vorbeiläuft, und der Kamerafahrt, die ihm von hinten folgt, während er sich durch den engen Gang bewegt, hin- und hergeschnitten wird, gelingt es Kubrick zu betonen, dass dieser dritte Schauplatz der

Konfrontation eine viszerale Erfahrung von Krieg eröffnet, geprägt vom Lärm des Trommelfeuers der feindlichen Schüsse, dem Nebel der Kanonenfeuer und dem Durcheinander und der tödlichen Gefahr des tatsächlichen Kampfgeschehens. Mit der Pfeife im Mund und dem Revolver in der rechten Hand versucht Dax, seine Männer unter heftigem Beschuss durch das Niemandsland zu führen, obwohl Kubricks sich stetig vorwärts bewegendes Kamerafahrt nüchtern die um ihn herum fallenden Männer aufzeichnet. Diese unerbittliche Darstellung der Unmittelbarkeit eines Kampfes bildet einen harten Kontrast zu dem distanzierten Blick Mireaus durch sein Teleskop auf die Männer, die in den Gräben warten. Während der General lediglich einen Akt des Ungehorsams zur Kenntnis nimmt, erkennt Dax, der in die Schützengräben zurückgekehrt ist, um Nachschub zu holen, dass sie tatsächlich nicht ins Feld vorrücken können, weil andere Soldaten bereits wieder in die Gräben zurückfallen, manche von ihnen tödlich getroffen.

Das Militärgericht, das zusammengerufen wird, um drei zufällig ausgewählte Mitglieder des 701sten Regimentes – Pvt. Pierre Arnaud (Joe Turkel), Pvt. Maurice Ferol (Timothy Carey), und Cpl. Philippe Paris (Ralph Meeker) – unter Androhung der Todesstrafe der Feigheit vor dem Feind anzuklagen, verrichtet somit auf mehreren Ebenen ein Opfer. Mireau will sowohl seine gescheiterte Strategie bezüglich des Angriffs auf Ant Hill als auch seinen moralisch zweifelhaften Befehl an den Battery Commander, die eigenen Männer niederzuschießen, verschleiern. Die Anklage wiederum muss nicht nur den gescheiterten Angriff nachträglich legitimieren, sondern, wichtiger noch, ein Exempel gegenüber dem übrigen Regiment statuieren, um die Gefahr einer internen Revolte angesichts schlechter Heeresleitung einzudämmen. Der politisch gerissene, wenngleich zutiefst zynische Broulard bezeichnet die Exekution als »perfect tonic for the entire division« und behauptet: »There are few things more fundamentally encouraging and stimulating than seeing someone else die.« Die Gerichtsverhandlung wird daher zu einem weiteren Schlachtfeld, einer Wiederholung des glücklosen Angriffes auf Ant Hill, bei dem Dax seine Männer nun in einer anderen Art von Überlebenskampf verteidigt. Für die Anklage ist es ein simpler Fall von Befehlsmissachtung ohne Rücksicht darauf, ob es überhaupt möglich war, die Mission auszuführen oder nicht. Mit einem parteiischen Richter und Tribunal, die beide auf der Seite des Generals stehen, der Sündenböcke braucht, hat die Verteidigung keine Chance auf Gerechtigkeit. Sie wird radikal in ihrer Darstellung des Falls beschnitten: Es ist ihr verboten, Beweise vorzubringen, die etwas über den Charakter der Beschuldigten aussagen oder vergangene Auszeichnungen für Mut dokumentieren würden.

Ähnlich ist es auch den Zeugen selbst untersagt, die schweren Verluste bei dem Angriff detailliert zu beschreiben, was rechtfertigen würde, selbst im Sinne des Militärgesetzes, warum es ihnen unmöglich war, die feindliche Frontlinie zu erreichen. Die Justiz befasst sich in diesem speziellen Fall nur mit dem abstrakten Problem vermeintlicher Befehlsverweigerung und nicht, wie es Michael Walzer formuliert, mit individuellen Soldaten, die gezwungen sind, moralisch zu agieren und sich für ihre Taten zu verantworten. Tatsächlich wird gezeigt, dass die drei Beschuldigten keine Stimme besitzen, und zwar eben weil die Anklage, unterstützt von Richter und Tribunal, sie wie Instrumente behandelt, denen das Recht auf persönliche Entscheidung nicht zuerkannt werden darf. Das kurze Militärgerichtsverfahren schließt mit zwei Plädoyers gegensätzlicher Beurteilung dessen, was die Beschuldigten in Ermangelung anderer Zeugen ausgesagt haben. Während der Ankläger den gescheiterten Angriff auf Ant Hill einen Schandfleck auf dem Ansehen der kämpfenden Männer Frankreichs nennt, wendet sich Dax mit seiner Anklage gegen das Gericht selbst. Er protestiert gegen die Rechtsgültigkeit eines Verfahrens, das das Erbringen von Beweisen verhindert, die unerlässlich für seine Argumentation sind, und dabei sogar das Anfertigen einer stenografischen Mitschrift unterließ. So nennt er das Kriegsgericht einen Schandfleck der Nation: »To find these men guilty would be a crime to haunt each of you till the day you die.«

Dax wird letztendlich mit seinem Appell an das Mitgefühl des Tribunals scheitern, ebenso wie er auf dem Schlachtfeld am Tag zuvor scheiterte. Nach einer kurzen Beratung entscheidet der Richter, keine Gnade walten zu lassen, und verkündet die Todesstrafe. Aber während auf diegetischer Ebene an den drei Soldaten ein Exempel statuiert werden wird, benutzt Kubrick das Militärgerichtsverfahren, um sein eigenes Urteil, nicht nur über die Fehlbarkeit eines voreingenommenen Verfahrens, sondern, und das ist wichtiger, über die Verstrickung von Militärrecht und Politik auszusprechen, bezieht sich dies doch auf die amerikanische Kultur der späten 1950er Jahre. Bezeichnenderweise bleibt Broulard, der Kopf hinter dem unklugen Angriff auf Ant Hill, dem Gericht fern, so dass er schließlich als Gewinner aus einer politischen Schlacht hervorgehen kann, die weitaus garstiger ist als die eigentliche Schlacht oder die Schlacht im Gerichtssaal, da sie hinter verschlossenen Türen stattfindet. Obwohl es Rousseau nicht erlaubt war, als Zeuge vor Gericht zu erscheinen, nutzt der Film dessen Aussage, um die Zuschauer einhellig sowohl gegen einen einzelnen, von seinen eigenen Ambitionen verblendeten General als auch gegen eine gesamte militärische Institution aufzubringen, die erbarmungslos einzelne Mitglieder opfert, um ihre Macht zu erhalten.

In der Nacht vor der Exekution geht Dax zu Broulard in der Hoffnung, ihn dazu zu bringen, gegen die Todesstrafe Berufung einzulegen. Dazu nimmt er sich eidesstattliche Erklärungen von Zeugen zu Hilfe, die Mireaus Wutanfall belegen, welcher in der zweifelhaften Entscheidung kulminierte, die Artillerie auf die eigenen Positionen schießen zu lassen. Das narrative Argument des Film ist, dass solche Beweise, in einem amerikanischen Gerichtssaal vorgebracht, den Mann, der die Todesstrafe gefordert hat, in solch einem schlechten Licht erscheinen lassen würden, dass der Richter die Klage abweisen würde, die unter diesen Bedingungen eher nach Mord als nach einem legitimen militärischen Vorgehen aussähe. Da dieses belastende Material aber nur inoffiziell eingebracht werden kann, schafft es Broulard, die Frage danach, wer den Preis für das Scheitern des Angriffs zu zahlen hat, in eine zweifache Opferung zu verwandeln, aus der die Institution des Militärs intakter denn je hervorgeht. Obwohl er nicht in die Exekution der drei Soldaten eingreift, teilt er Mireau mit, dass eine öffentliche Untersuchung seines Verhaltens notwendig sein wird. Obgleich Broulards Entscheidung, einen General anzuklagen, der sich als Risikofaktor für die Militärführung erwiesen hat, gerechtfertigt ist, ist seine Schonungslosigkeit in der Aufrechterhaltung des politischen Kampfes, der allen tatsächlichen Kampf durchzieht, moralisch betrachtet vielleicht sogar noch weniger entschuldbar. Er hat sich nicht nur als jemand erwiesen, der gewillt ist, drei Soldaten zu opfern, obwohl er von ihrer Unschuld weiß, sondern auch als jemand, der gewillt ist, einen Offizierskollegen als Sündenbock zu benutzen, um die Fehlbarkeit des Generalstabs zu vertuschen.

Kubricks Anklage ist in ihrer Komplexität aber sogar noch härter. Während seiner letzten Unterredung mit Dax offenbart Broulard, dass er davon ausging, der Colonel habe die belastende Zeugenaussage des Battery Commanders gegen Mireau nur vorgelegt, um seine eigene Beförderung voranzutreiben. Die stille Empörung, mit der Dax auf die zynische, wenngleich realistische Behauptung reagiert, man könne es sich im Krieg nicht erlauben, ein sentimentaler Idealist zu sein, soll unsere eigene moralische Empörung entfachen. Darin liegt die Behauptung, dass das strikte und wörtliche Befolgen des Kriegsgesetzes eine Missachtung menschlichen Mitgefühls impliziere, die nur bemitleidet werden kann. Dennoch kann die Feststellung des Generals, dass Männer, die nicht kämpfen, erschossen werden und dass ein Offizier, gegen den Anklage erhoben wird, die Konsequenzen tragen müsse, auch vom Film nicht angefochten werden. Selbst wenn wir dazu aufgefordert sind, die Aversion von Dax gegenüber einer militärischen Strategie zu teilen, die nur in Gesetzestexten und nicht hinsichtlich der menschlichen Leben argumentiert, welche als Preis dafür zu bezahlen sind. Als verborgener Regisseur dieses speziellen Kriegstheaters bleibt Broulard emotional

unberührt von jedem einzelnen Kampf, selbst diesem letzten. Er ist auch derjenige, der Macht innerhalb einer politischen Kultur gewinnt, die von militärischen Konflikten aufrechterhalten wird. Kubrick verweist implizit auf den fortwährenden Kalten Krieg, der Amerika zur Zeit, als *PATHS OF GLORY* in die Kinos kam, durchzieht, und legt nahe, dass unser kritisches Augenmerk bei der Bewertung militärischer Gesetze vor allem einer Haltung der Unparteilichkeit dienen sollte, es sei denn, es geht um die Erhaltung des Militärsystems selbst – vor allem wenn es sich dadurch legitimiert, dass es sich auf die Bedrohung eines andauernden Kriegszustandes beruft.

Obwohl Dax letztendlich den General zurechtweist, der alles nur in Bezug auf seine politischen Ambitionen sieht, erzählt uns die letzte Filmsequenz, dass der politische Machtkampf im Hauptquartier weiterhin an der Front ausgetragen werden wird. Nach einem kurzen Fronturlaub werden die Truppen zurück in die Schützengräben abkommandiert. Wenn also das Ergebnis des Militärgerichtsverfahrens bewiesen hat, dass eine Militärjustiz, die in die Politik der Kriegsführung verwickelt ist, ihre Gerechtigkeit einbüßt, dann signalisiert die Rückkehr in den Kampf, genauso wie die ausstehende Untersuchung von Mireaus Führung, die Fragilität jeglichen Abschlusses, den die Justiz für einen einzelnen Fall von militärischem Gesetzesbruch anstrebt. Die unauflösbaren Konflikte, die weiterhin auf dem Schlachtfeld und im Gerichtssaal ausgetragen werden, können nicht abgeschlossen werden, nicht zuletzt weil Carl von Clausewitz' These, Krieg sei eine Fortsetzung der Politik mit anderen Mitteln, auf sie zutrifft.⁹ In seiner Vorlesungsreihe »In Verteidigung der Gesellschaft« geht Michel Foucault einen Schritt weiter, indem er sagt, dass wenn Krieg lediglich politische Machtkämpfe fortsetzt, dann deshalb, weil Macht in dem bestimmten Kräfteverhältnis verankert ist, das sich in und durch Krieg etabliert hat. Mit anderen Worten: Die Behauptung, Krieg sei eine Fortsetzung der Politik mit anderen Mitteln, impliziert, dass das politische System lediglich ein gegensätzliches Kräfteverhältnis wieder einschreibt, indem es das Ungleichgewicht von Kräften, die in Kriegsschauplätzen manifestiert sind, reproduziert und ihnen Gesetzeskraft verleiht.

Wichtiger noch, Konfrontation und tödlicher Kampf dienen nicht nur der Machterhaltung nach Kriegsende; Foucault geht noch einen Schritt weiter und behauptet, das Gesetz selbst ergebe sich »aus wirklichen Schlachten, Siegen, Massakern, Eroberungen [...], es geht aus angezündeten Städten und verwüsteten Landschaften hervor und wird mit jenen berühmten Unschuldigen geboren, die im heraufziehenden Tag im Todeskampf liegen.«¹⁰ Wendet man dies auf meine Behauptung an, dass

9 Carl von Clausewitz: Vom Kriege, Friedberg 2007.

10 Michel Foucault: In Verteidigung der Gesellschaft. Vorlesungen am Collège de France

filmische Militärgerichtsdramen die gegensätzlichen Verhältnisse offenlegen, die die amerikanische Kultur im Allgemeinen und die Politik im Speziellen unterlaufen, kann man vermuten, dass das Gesetz, das über Krieg richtet, nicht lediglich als Agens der Pazifizierung von Konflikten gedacht werden kann. Im Gegenteil, als Motor hinter den Institutionen der Ordnung wütet der Krieg leise weiter, sogar nachdem ein militärischer Sieg errungen wurde. »Der Krieg ist nichts anderes als die Chiffre des Friedens«, sagt Foucault.¹¹ Eine Frontlinie durchläuft durchgängig und beständig die zivile Gesellschaft, denn: »Es gibt kein neutrales Subjekt.«¹² In unseren sozialen Beziehungen sind wir unweigerlich jemand anderes Gegner. Greift man Tocquevilles Beobachtung auf, dass der Rechtsgeist die gesamte amerikanische Gesellschaft durchdringt, kann man sagen, dass jeder, der öffentlich für sich eintritt, an genau den gegnerischen Kämpfen teilhat, um die sich Gerichtsdramen drehen. Die Person die behauptet, die Wahrheit zu sagen, die die Geschichte eines vergangenen Ereignisses erzählt, die sich an ein vergangenes Ereignis erinnert oder die versucht zu vergessen, tut dies nie aus einer universalen, alles überschauenden oder unvoreingenommenen Position heraus. Vielmehr tut sie dies, um sich auf die eine oder die andere Seite zu schlagen, so dass eine bestimmte Bewertung vergangener Ereignisse als siegreich hervorgehen wird. Mit anderen Worten, da jedes Bedürfnis, für eine bestimmte Position einzutreten, ein bestimmtes Recht gegen einen Gegner geltend macht, der, selbst wenn nur implizit, dieses Recht herausfordert, wird gerichtliche Universalität dezentralisiert.

Apodiktisch gesprochen ist die Wahrheit, die ein Subjekt beansprucht, das sein Recht vor dem Gesetz einfordert, nicht mehr länger die universelle Wahrheit der Philosophie, sondern vielmehr eine Wahrheit, die aus einer Kampfstellung heraus eingesetzt wird, um einen Sieg zu erringen. In einer Weise, die fruchtbar für eine Diskussion der Rhetorik von Kriegsgerichtsdramen ist, sagt Foucault weiter, dass »man die Wahrheit besser [sagt], wenn man in einem Lager steht.«¹³ Tatsächlich ist es das Annehmen des gegnerischen Geistes des Gerichtsverfahrens, was »die Entzifferung der Wahrheit und die Denunziation der Illusionen und Irrtümer«¹⁴ seiner Gegner möglich macht: »Das sprechende Subjekt ist ein [...] kriegerisches Subjekt.«¹⁵ Der Gerichtssaal, der Ort *par excellence* für den gegnerischen Aspekt, den das Behaupten des Rechts auf Anhö-

(1975-1976), Frankfurt/M. 1999, S. 67. Vgl. auch von Clausewitz: Vom Kriege, a.a.O.

11 Foucault: In Verteidigung der Gesellschaft, a.a.O., S. 67.

12 Ebd.

13 Ebd., S. 70.

14 Ebd.

15 Ebd., S. 71f.

nung beinhaltet, verdoppelt somit auf seine eigene spezifische Weise die Kriegsfront, da die Wahrheit hier als Waffe fungiert, von der für den Sieg eines Lagers über ein anderes Gebrauch gemacht wird.¹⁶ Man muss in einer Diskussion darüber, wie Hollywood Militärgerichtsverfahren behandelt, stets bedenken, dass diejenigen, die im Namen der Wahrheit sprechen, dies als Kombattanten auf mehreren Ebenen der filmischen Narration tun. Nicht nur die Zeugen nebst Anklage und Verteidigung, sondern vor allem der Regisseur selbst führt einen Krieg um eine bestimmte Version der Wahrheit. Weder das Gericht noch der Film strebt ein Urteil an, das auf der unparteiischen universellen Wahrheit der Philosophie basiert. Vielmehr ist die Wahrheit, die am Ende des Gerichtsverfahrens siegt, mit genau jenen politischen Kräfteverhältnissen verknüpft, welche die Rhetorik des Krieges in die Institution des Rechts überführt haben. Somit ist diese Wahrheit parteiisch zu Gunsten jener Kräfteverhältnisse..

Liest man eine Reihe von filmischen Militärgerichtsdramen vor dem Hintergrund von Foucaults These, dann geht es dabei darum, dass die Filme sein kritisches Anliegen teilen, die permanente Präsenz von Krieg innerhalb der Gesellschaft zu dechiffrieren. Foucault geht es darum,

unterhalb der Formen des Gerechten, wie es institutionalisiert wurde, [...] die vergessene Vergangenheit der wirklichen Kämpfe, der tatsächlichen Siege und der Niederlagen, die vielleicht verschleiert wurden, aber in der Tiefe erhalten blieben, [...] unterhalb der Formel des Gesetzes das Kriegsgeschrei, unterhalb des Gleichgewichts der Gerechtigkeit die Asymmetrie der Kräfte wiederzufinden.¹⁷

Mit anderen Worten, was Kubricks *PATHS OF GLORY* mit anderen Militärgerichtsdramen und mit Foucaults Neuformulierung der These von Clausewitz' verbindet, ist nicht nur eine Debatte darüber, wie ein permanenter Krieg den Untergrund politischer Machtverhältnissen bildet, sondern diese Filme erinnern auch an die Kriege, die Frieden *erzeugt* haben, indem Krieg als *unter* dem Frieden liegend wiederentdeckt wird; sie begreifen sich als Werk kultureller Erinnerung. Ihre Narrative werden als Waffen eingesetzt, um einen Sieg über unser Verlangen zu erringen, den Blick von der gegnerischen Struktur friedenszeitlicher Institutionen der Ordnung abzuwenden. Sie wollen auch enthüllen, dass im Kontext politischer Kämpfe, die im Gerichtssaal ausgetragen werden, universelle Wahrheit und allgemeingültiges Recht Illusionen sind. Neben der Dechiffrierung der permanenten Präsenz von Krieg in der Gesellschaft versuchen diese Filme auch aufzudecken, dass die Antagonis-

¹⁶ Vgl. ebd., S. 70f.

¹⁷ Ebd., S. 74.

men vergangener Kriege uns weiter heimsuchen werden. Gerichtsverhandlungen können nur partiell einen Schlusstrich unter einer Geschichte von Kampf und Konflikt ziehen, weil wir weiterhin in ihrer fortwährend wirkenden Kraft eingebunden bleiben.

Verurteilung als ethische Anklage

Der vier Jahre nach *PATHS OF GLORY* erschienene Film *JUDGMENT AT NUREMBERG* (USA 1961) von Stanley Kramer befasst sich mit einem sehr spezifischen Beispiel der Fortsetzung von Krieg inmitten der Institutionen des Friedens. Die Ouvertüre ruft den Klang von Militärmärschen der Nazis ins Gedächtnis und leitet einen Vorspann ein, in welchem Großaufnahmen eines weißen Hakenkreuzes auf schwarzem Hintergrund in eine Fotografie dieses politischen Symbols überblendet werden, das das Stadion in Nürnberg krönt, den berühmten Schauplatz der Reichsparteitage der Nazis. Am Ende des Vorspanns endet die Marschmusik plötzlich, als Sprengungen dieses monumentale Bauwerk der Nazimacht zerstören, woran sich nahtlos Bilder vom zertrümmerten Nachkriegsdeutschland anschließen. Richter Dan Haywood (Spencer Tracy), in den Vorsitz eines Tribunal berufen, das die Verstrickung von deutschen Richtern in die Kriegsverbrechen der Nazis untersucht, wird durch das zerstörte Stadtbild Nürnbergs von 1948 geführt. Kramer benutzt Rückprojektionen von Dokumentarmaterial, um den historischen Moment des unmittelbar bevorstehenden Gerichtsverfahrens zu authentifizieren. Der visuelle Gegensatz zwischen Spencer Tracy, der die Zerstörung der Stadt mit ernster Miene zur Kenntnis nimmt, und diesen dokumentarischen Repräsentationen impliziert auch zwei emotionale Schauplätze; der amerikanische Richter beurteilt diese Welt des Schutts, in die er eingetreten ist, aus einer Distanz, geprägt von seinem Wissen, dass diese Stadt einst als Epizentrum der Nazimacht diente.

Wie der Ankläger Col. Lawson (Richard Widmark) während seines Eröffnungsplädoyers erklärt, ist dieses Verfahren insofern ungewöhnlich, als die Angeklagten Verbrechen beschuldigt werden, die im Namen des Gesetzes begangen wurden. Sie stehen als Verkörperung einer Justiz vor Gericht, die von den politischen Interessen des Dritten Reichs entstellt, pervertiert und zerstört wurde. Als die Anklage fortfährt und erklärt, dass nur Richter wissen, dass ein Gericht mehr als ein Gerichtssaal ist, nämlich »a process and a spirit, it is the house of law,« beschreibt die Kamera einen Kreis um Richard Widmark und führt sich dadurch selbst als Mittlerin von Kramers eigenem moralischen Urteil ein, das der Film nun reinszenieren wird. Durch *JUDGMENT AT NUREMBERG* hindurch wird die Kamera visuell einschreiten, um die Reaktionen der im Gerichtssaal Anwesenden zu unterstreichen, bestimmte Beweise

in den Vordergrund zu rücken, und (wie im Detail erläutert werden wird) die affektiven Wendepunkte des Gerichtsverfahrens zu markieren. Indem Richter für die Brutalitäten und Gräueltaten zur Rechenschaft gezogen werden, die die Nazis auf der Basis der Urteile begingen, die sie in diesem oder ähnlichen Gerichtssälen fällten, wird an ihnen ein sehr spezielles Exempel statuiert werden. Sie stehen als deutsche Bürger vor Gericht, die die Ideologien des Dritten Reiches nicht nur als gebildete Erwachsene bereitwillig annahmen, sondern auch als Repräsentanten eben jenes verdorbenen Rechtssystems. Indem an den Ort der Schauprozesse des Naziregimes zurückgekehrt wird, wiederholt das Gerichtsverfahren in Kramers Film das, was die Anklage immer wieder als frühere Verhöhnung der Justiz anprangern wird. Sie tut dies aber nicht, um aus den Richtern Sündenböcke zu machen, so wie diese es einige Jahre zuvor mit denen getan hatten, die unrechtmäßig aufgrund ihrer politischen Zugehörigkeit oder ihrer Rasse angeklagt waren. Stattdessen rückt die Anklage die Frage nach persönlicher Verantwortung bzw. nach dem Handlungsspielraum, in dem es möglich ist, sich zu widersetzen, als Dreh- und Angelpunkt gerechter Urteilsprechung in den Vordergrund, da sie versucht darüber zu entscheiden, ob ein Richter das Gesetz macht oder lediglich ausführt.

Von Anfang an untergräbt Stanley Kramers Film jedoch die Auffassung, Reinszenierung bedeute eine kollektive Erneuerung, der das Gerichtsverfahren dienen soll. Während der Film eindeutig den Geist der Anklage unterstützt, diejenigen für schuldig zu befinden und zu verurteilen, die für die Verstrickung von Justiz und Naziregime verantwortlich waren, legt JUDGMENT AT NUREMBERG auch nahe, dass die affektiven Auswirkungen eines totalitären Regimes nicht einfach aufgelöst werden können, auch (oder gerade) wenn Frieden eingetreten ist. Politische Leidenschaft, so impliziert Kramer, kann von formalen Gesetzmäßigkeiten weder justiert noch eingedämmt werden. Um diesen Aspekt zu illustrieren, lässt er Richter Haywood nach dem ersten Verhandlungstag sowohl den Marktplatz in der Altstadt als auch das Stadion besuchen, das in der Eröffnungssequenz des Filmes gezeigt wurde. Als Haywood die monumentale Architektur besichtigt, hören wir einmal mehr die gespenstischen Klänge des Naziregimes. Als er den Balkon erreicht, von dem Hitler seine Reden hielt, verwandelt sich das Marschlied in die Stimme des Führers, der einem enthusiastisch applaudierendem Publikum den deutschen Sieg verspricht. Die Nahaufnahme von Spencer Tracys Gesicht zeigt seine emotionale Beklommenheit, als er den Klang des Krieges erinnert, als hätte er die Vorausahnung, dass das Gespenst des Naziregimes nicht nur zurückkehren wird, um das Gerichtsverfahren heimzusuchen, sondern dass sogar die gerechteste Strafe ungenügend sein könnte, um dieses Gespenst auszutreiben.

Wenn die affektiven Spuren der deutschen Gewalt im Zweiten Weltkrieg demnach von Anfang an als eine Rahmung gezeigt werden, in der die Wiederherstellung der Justiz in Deutschland eingefasst ist, dann ist das fiktionale Gerichtsverfahren, das Kramer inszeniert, wiederum auch von dem sehr realen politischen Klima des Amerikas der späten 1940er Jahre gerahmt. Jonathan Friedman hat darauf aufmerksam gemacht, wie eine Verschiebung des deutschen Programms der Truman-Regierung die Richtung der tatsächlichen Nürnberger Prozesse beeinflusste und sich »from a policy of occupation and denazification to one of integration and reconstruction, designed to meet the new challenges of the cold war« bewegte.¹⁸ Kramers JUDGMENT AT NUREMBERG richtet das Augenmerk genau auf diese Verschiebung, indem der Film die Krise in der Tschechoslowakei und deren Auswirkungen auf Amerikas politische Interessen in Westeuropa dadurch ins Spiel bringt, dass das Schreckgespenst einer kommunistischen Übernahme heraufbeschworen wird. Schon bald nach Beginn des Gerichtsverfahrens erfahren sowohl Ankläger als auch Angeklagte, wie das Militär, obwohl dem Verfahren verpflichtet, dessen Ergebnis zu forcieren versucht. Senator Burkette geht sogar noch weiter, indem er darauf hindeutet, dass es aufgrund dieser neuen politischen Ordnung, in der die USA Deutschland als Alliierte gegen den Kommunismus brauchten, politisch unklug wäre, diese Richter in den Augen der deutschen Bevölkerung, deren Herzen und Köpfe gewonnen werden müssen, zu Kriminellen zu erklären.¹⁹ Die Witwe Frau Bertholt (Marlene Dietrich), deren Ehemann bereits von der amerikanischen Militärregierung vor Gericht gestellt und exekutiert wurde, verkörpert eine dritte Interessengruppe; sie will das Engagement der Anklage zur Aufdeckung der Verstrickung von Justiz und Krieg während des Dritten Reiches erschweren, gerade so ist es jedoch unmöglich, die Verbrechen der Nazis gegen die Menschlichkeit zu verleugnen und zu vergessen. Ihre Gespräche mit Richter Haywood haben zum Ziel, ihn davon zu überzeugen, dass nicht alle Deutschen Monster waren, und sie beharrt darauf (was bis zu den frühen 1960er Jahren ein kulturelles Klischee geworden war), dass die meisten Zivilisten nichts von den Gräueltaten ihrer Führer wussten. Gleichzeitig gibt sie genau jener Haltung kollektiver Verleugnung eine Stimme, die von der amerikanischen Nachkriegspolitik politisch sanktioniert wird und die darauf besteht, dass das deutsche Volk nicht in Misskredit gebracht werden

18 Jonathan Friedman: Law and Politics in the Subsequent Nuremberg Trials, 1946-1949, in: Patricia Heberer, Jürgen Matthäus (Hrsg.): Atrocities on Trial. Historical Perspectives on the Politics of Prosecuting War Crimes, Lincoln / London 2008, S. 75-102, hier S. 95.

19 Implizit bezieht sich Stanley Kramer gleichermaßen auf die Krise in der Tschechoslowakei als auch auf die Entwicklungen in Indochina in den frühen 1960er Jahren, die den Vietnamkrieg als Fortsetzung der Politik mit anderen Mitteln in dieser Machtzone veranlassten.

soll, damit eine gemeinsame politische Zukunft möglich ist. Kramers Wahl der Schauspielerin für diese Rolle ist natürlich eindrücklich ironisch angesichts Marlene Dietrichs passionierter Beteiligung an amerikanischer Truppenunterhaltung während des Zweiten Weltkrieges sowie ihrer beharrlichen Gegnerschaft zu Nazi-Deutschland, die sie nach dem Krieg in Interviews immer wieder kundtat. Als sie eines Abends mit Richter Haywood in einem Restaurant sitzt, versucht Frau Bertholt die grausamen Beweise zu zerstreuen, die die Anklage vorgelegt hat, indem sie beteuert, dass eine klare Grenze zwischen den normalen Deutschen und aller ehemaligen politischen Ideologie gezogen werden kann. Sie appelliert daran, dass er sie zuallererst als eine Frau ansehen solle, die ein Glas Wein mit ihm trinkt, und versucht damit, ihn dazu zu bringen, andere Deutsche in erster Linie als Mitmenschen zu betrachten.

Aber sogar als sie die Geschichte ihres persönlichen Verlustes erzählt, die in dem Beharren darauf kulminiert, dass man vergessen müsse, um weiterleben zu können, fügt Kramer als Kulisse den immer lauter werdenden Lärm anderer Gäste ein, die ein Trinklied angestimmt haben und ihre Bierkrüge rhythmisch auf die Tische schlagen. Das Groteske an diesem kollektiven Verlangen nach Vergessen, ein fröhlich lautes Lied einer anonymen deutschen Menschenmenge, das gegen die individuellen Zeugenaussagen im Gerichtssaal antritt, wird mit einer Großaufnahme Marlene Dietrichs verknüpft. Der Appell an das Mitleid, den sie auf der diegetischen Ebene des Filmes macht, wird mit dem gegensätzlichen politischen Engagement, für den dieser Star zur Zeit des Erscheinens von *JUDGMENT AT NUREMBERG* berühmt war, kontrastiert. Bewusst nimmt sie die Rolle einer Zeitzeugin ein, die dafür steht, dass Deutsche sehr wohl eine Wahl hatten, Hitler zu unterstützen (oder sich zu widersetzen), und teilt damit eindeutig Kramers Überzeugung, dass, auch wenn man den Blick von der Vergangenheit abwendet, diese einen dennoch verfolgt. In scharfem Kontrast zu der Rolle, die ihre Figur einnimmt, bestätigt die Großaufnahme dieses Stars, dass es eine nachträgliche Schuld bedeutet, nicht wissen zu wollen, selbst wenn der Status des eigenen Wissens zur Zeit des Ereignisses unsicher war.

In seinem Bestreben, das Rechtssystem in Deutschland zu rehabilitieren, ruft das Gerichtsverfahren gegen die Richter des Dritten Reiches nicht nur die Schauprozesse des Naziregimes ins Gedächtnis, um den Einfluss, den deren Gerichtsurteile auf das Verüben von Kriegsverbrechen gehabt haben mögen, zu untersuchen, sondern es entsteht aus dem gegnerischen Verfahren auch ein Gefecht um die Wahrheit, in dem jede Seite für den Sieg ihrer Interpretation der Beweise kämpft. Während Haywood die Aufgabe hat, ein objektives Recht aufrechtzuerhalten, bekämpfen sich Anklage und Verteidigung bössartig. Gleichzeitig greift eine dritte Kraft in diesen gerichtlichen Kampf ein, nämlich die

Affekte der Zeugen, denen unabsichtlich eine erneute emotionale Verletzung zugefügt wird, indem sie dazu gezwungen werden, die Schaulprozesse, in denen sie verurteilt worden waren, noch einmal zu durchleben. Da er sich als der Dreh- und Angelpunkt des gesamten Verfahrens erwiesen hat, werde ich mich auf eine Diskussion des Falles Feldenstein beschränken, den einzigen handfesten Beweis, den die Anklage gegen das Argument der Verteidigung hat, die angeklagten Männer seien an der Macht geblieben, um Schlimmeres zu verhindern. Anfangs weigert sich Irene Hoffman (Judy Garland), vor Gericht auszusagen, aus Angst davor, was eine Konfrontation mit ihren früheren Richtern für sie bedeuten könnte. Um dem kollektiven Geist der Verleugnung im Nachkriegsdeutschland entgegenzutreten, so erkennt sie aber bald, ist es ihre Pflicht, für diejenigen zu sprechen, die dazu nicht mehr in der Lage sind, vor allem um den jüdischen Kaufmann Feldenstein zu sühnen, der unter den Nürnberger Rassengesetzen zum Tode verurteilt wurde, weil er mit einer jungen arischen Frau befreundet gewesen war. Hoffmans ehemaliger Anwalt beschwört als Zeuge die Atmosphäre von Vorurteil und Feindseligkeit dieses damaligen Schaulprozesses sowie die Brutalität des Staatsanwaltes wieder herauf. Er merkt aber auch an, dass die einzige Hoffnung, die er für den Ausgang des Prozesses hatte, darin bestand, dass der Richter Ernst Janning (Burt Lancaster) den Vorsitz hatte, der dafür bekannt war, sein Leben der Gerechtigkeit verschrieben zu haben. Als schließlich Irene Hoffman den Zeugenstand betritt, sagt sie aus, der Staatsanwalt habe ihr mit Gefängnis wegen Meineids gedroht, sollte sie den Angeklagten schützen. Sie schildert anschließend, wie die Anklage alles, was Herr Feldenstein zu seiner eigenen Verteidigung vorbrachte, lächerlich machte, während das Publikum über diese Verhöhnungen lachte. Entscheidend jedoch ist, dass sie Ernst Janning als vorsitzenden Richter benennt; genau in diesem Moment fährt die Kamera zurück, um ihn, den Angeklagten, und die Zeugin in einer Einstellung zu rahmen. Als Irene Hoffman bestätigt, dass sowohl die Todesstrafe als auch ihre Haft vollstreckt wurden, schüttelt der Richter auf der Anklagebank, der bis zu diesem Zeitpunkt als einziger eine Aussage verweigert hatte, seine innere Resignation ab und wendet sich der Zeugin zu. Als sie beim Verlassen des Gerichtssaales vorsichtig an ihrem damaligen Richter vorbeigeht, fokussiert die Kamera Burt Lancaster, der ihr mit seinem Blick folgt. Indem er von den anderen Männern auf der Anklagebank isoliert wird, unterstreicht Kramer das Argument, dass Janning durch seine Urteile, die Menschen in Konzentrationslager und Gaskammern brachten, dieser Gräueltaten schuldig ist, auch wenn er sie nicht selbst begangen hat. Die Einstellung nimmt auch vorweg, dass seine Intervention im Namen einer gerechten Justiz ihrer beider Verfahren entscheiden wird.

Von Beginn des Kreuzverhörs an versucht die Verteidigung nicht nur Irene Hoffmans Aussagen zu beschneiden, indem sie einzig über ihr Wissen über die Nürnberger Rassengesetze befragt wird, sondern Hans Rolfe (Maximilian Schell) beginnt auch die Zeugin anzuschreien, um sie dazu zu bringen, eine unerlaubte sexuelle Beziehung zu gestehen. Um seine Zeugin in Schutz zu nehmen, benennt Col. Lawson scharfsinnig das, worum es in dem Kampf um die Interpretation des Feldenstein-Prozesses geht: Die Verteidigung wiederholt eine Szene, die von vornherein eine Verhöhnung des Rechts gewesen war. Da Maximilian Schell der Zeugin weiterhin zusetzen darf, wirft Judy Garland, während sie buchstäblich an den Worten zu ersticken droht, die er ihr nicht zu sprechen erlaubt, ihm seine eigene Frage an den Kopf und erwidert anklagend: »What are you trying to do, why do you not let me speak the truth?« Genau an diesem Punkt bricht die Kamera mit der 180° Regel des *continuity editings* und bewegt sich in eine Position, die den Rücken des Verteidigers und das Gesicht des Angeklagten, Ernst Janning, im Kader einschließt. Damit markiert die Kamera, dass dieses Verfahren buchstäblich an seinem entscheidenden narrativen Wendepunkt angelangt ist. Als Irene Hoffman beginnt, mit der Faust auf den Zeugenstand zu schlagen und ausruft: »Stop it«, erhebt sich der frühere Richter von seinem Stuhl, und wir hören zum ersten Mal seine Stimme vor Gericht: »Are we going to do this again?« mahnt er ruhig aber streng seinen Anwalt.

Kramer benutzt die Montage, um die entscheidenden Akteure in diesem schaurigen Kampf um die Wahrheit zu verbinden: Die Zeugin (in Tränen zusammenbrechend), den Staatsanwalt (heftig insistierend, dass der Angeklagte das Recht hat, jetzt auszusagen), den Verteidiger (ebenso energisch jegliche selbstbelastende Aussage zu verhindern suchend) und den Richter (der entscheiden muss, wie nach diesem Verfahrensbruch fortzufahren ist). Indem diese widerstreitenden Standpunkte miteinander verknüpft werden, signalisiert Kramer, dass das Verfahren in einer Sackgasse angelangt ist. Richter Haywood vertagt die Verhandlung und ist sich dabei bewusst, dass die Aussage der traumatisierten Zeugin eine affektive Störung in das gerichtliche Verfahren eingebracht hat, die es unmöglich macht, eine objektive, philosophische Wahrheit zu finden.

In ihrer Lesart der Gerichtsprotokolle der Nürnberger Prozesse argumentiert Shoshana Felman, dass wenn in diesen Verfahren Gerechtigkeit nicht nur als Strafe und Vergeltung verstanden wird, sondern als »a marked symbolic exit from injuries of a traumatic history«, dann tragen die Aussagen von betroffenen Zeugen das in den Gerichtssaal zurück, was das endgültige Urteil zu verdecken und zu beenden versucht.²⁰ Sie

20 Vgl. Shoshana Felman: *The Juridical Unconscious. Trials and Traumas in the Twentieth Century*, Cambridge 2002. In ihrer Auseinandersetzung mit der Justiz, die versucht, den

erklärt weiter, dass die Aporie bei einer Untersuchung von Gerichtsverfahren, die traumatische Geschichten betreffen, darin besteht, dass die kollektiven Verletzungen, die im Gericht gehört werden müssen, genau das sind, was nicht in der Sprache von Recht und Gesetz artikuliert werden kann. Auf meine Untersuchung der Kriegsgerichtsdramen Hollywoods bezogen bedeutet dies, dass das traumatische Erbe, dass das Gesetz zu fassen versucht, sich als das erweist, was den theatralen Raum des Gerichts übernimmt und dabei das Gerichtsverfahren affektiv zurückerobert. Einerseits stellt dann also ein bestimmtes Gerichtsverfahren einen rechtlichen Versuch dar, nicht nur den Opfern einer traumatischen Geschichte eine Stimme zu verleihen, sondern es transformiert ihre Zeugenaussagen in eine kollektive Erzählung, die Bewusstsein und Würde für diejenigen wiederherstellt, denen öffentliche Anerkennung zuvor versagt worden war. Wenn der Zeuge oder die Zeugin nicht nur ein individuelles, sondern auch ein kollektives Gedächtnis verkörpert, dann stellt die Übertragung seiner oder ihrer Aussage in einen öffentlichen, gesetzlichen Beleg einer Massenverletzung die Übertragbarkeit dieser Information sicher – ihr kulturelles Gedächtnis. Andererseits trüben zwei Aspekte des Rechts diesen Prozess. Zum einen versucht das Gerichtsverfahren, eine traumatische Verletzung rechtlich zu definieren, die nicht auf rechtliche Konzepte reduziert werden kann. Zum anderen, wie der Fall von Irene Hoffman eindrücklich demonstriert, versucht das Gerichtsverfahren zwar, sie für vergangene Verletzungen zu entschädigen, indem es sich mit ihrem Fall befasst, doch die tatsächliche Verhandlung wird dabei ungewollt zu dem Ort, an dem die schmerzvoll andauernde Gewalt der ursprünglichen traumatischen Verletzung abermals ausagiert wird, anstatt den rechtlichen und psychischen Schaden, der an ihr begangen wurde, wiedergutzumachen.

Felman kommt zu dem Schluss, dass Gerichtsverhandlungen und Prozessberichte ein bewusstes Abschließen mit dem Trauma des Krieges ermöglichen: »We needed trials and trial reports to bring a conscious closure to the trauma of war, to separate ourselves from the atrocities and to restrict, to demarcate and draw a boundary around, a suffering that seemed both unending and unbearable.«²¹ Als eine Disziplin der Grenzziehung und der Bewusstmachung dient das Recht dazu, mit einem bestimmten Fall traumatischer Geschichte abzuschließen – sie in der Vergangenheit einzuschließen. Signifikant für die Militärgel-

Blick von Narrativen traumatischer Geschichte abzuwenden, erinnert Felman nicht nur an die Verschiebung der Deutschlandpolitik der Truman Regierung zur Zeit der Nürnberger Prozesse, sondern auch an Foucaults Unterscheidung zwischen einem philosophisch-gerichtlichen Diskurs, der sich um die Vorstellung von einem abstrakten Gesetz organisiert, und einem historisch-politischen Diskurs, der die permanente Anwesenheit von Krieg in der Gesellschaft sowohl dechiffriert als auch wiederholt.

21 Ebd., S. 107.

richtsdramen Hollywoods ist aber, dass sie durch Rückgriff auf eine ästhetische Refiguration der Vergangenheit eine Gegenkraft zu dieser rechtlichen Einkapselung bilden. Apodiktisch gesprochen: wir brauchen die Distanz, die das Recht bietet, da nur das Recht ermöglicht, die Konturen und das Ausmaß eines bestimmten Falles traumatischer Geschichte zu begreifen – um Geschichte im Nachhinein zu beurteilen. Aber wir brauchen auch die Kunst, die Fiktionalisierung historischer Ereignisse durch Hollywood, um uns dem näherzubringen, was laut Felman im traumatischen Gedächtnis nicht abgeschlossen ist und nicht abgeschlossen werden kann. Nur die ästhetische Reinszenierung gestattet es, dass wir uns der affektiven Gewalt einer traumatischen Verletzung stellen und damit beginnen das zu verstehen, was sich rechtlicher Konzeptualisierung entzieht.²² Während das Urteil, das Haywood letztendlich fällt, dieses ständig wiederholte Trauma zum Abschluss bringt, insistiert der Film *JUDGMENT AT NUREMBERG* darauf, dass vollständige Befriedung unmöglich ist. Das kollektive Vergessen, das die Deutschlandpolitik der Truman Regierung beförderte, wird von den affektiv aufgeladenen moralischen Zeugnissen, die der Film präsentiert, untergraben. Die Reinszenierung *im* Gerichtssaal – und implizit *durch* den Film – bringt nicht nur Beweise hervor, die dem Angeklagten zweifelsfrei eine Schuld nachweisen, sondern vollbringt auch einen Exzess an traumatischer Erinnerung, den das Recht nicht fassen *kann* und den der Film nicht fassen *will*. Auch wenn sich Kramer auf der Seite eines affektiven Spektakels bewegt anstatt auf der der nüchternen rechtlichen Erklärung von Fakten, stellt er nicht die kulturelle Notwendigkeit von Gerichtsverfahren für traumatische Geschichte in Frage. Selbst wenn die Sprache des Rechts daran scheitert, traumatische Verletzungen vollständig zu erfassen, fungiert das Gerichtsverfahren als ein zwingendes Medium der Kommunikation. Es übermittelt Wahrheit als eine schockierende Begegnung mit traumatischen historischen Ereignissen und mit denen, die daran teilhatten.

Die Aussage Jannings, von Irene Hoffmans Zusammenbruch veranlasst, zielt ab auf die Unterscheidung zwischen einem unpersönlichen Recht, das distanziert, und einer parteiischen Zeugenaussage, die Wahrheit als Waffe für ein Lager benutzt. Direkt an Haywood gerichtet erklärt Janning, warum er sein Schweigen gebrochen hat. Das Wiederaufrollen des Falles Feldenstein ist zu einer entsetzlichen Reinszenierung der Verhöhnung des Rechts geworden, an der Janning beteiligt gewesen war, was er nun anerkennen muss. Indem er seinem Anwalt eine Wiederholung der Verhörmethoden der Nazis vorwirft, thematisiert auch er den Spuk einer traumatischen kollektiven Geschichte,

22 Vgl. Ebd.

dem das Recht kein sicheres Ende bereiten kann. »It is not easy to tell the truth,« gesteht er, »but if there is to be any salvation for Germany, we who know our guilt must admit it.« Um seine Selbstanklage zu untermauern, sagt er aus, dass er das Urteil im Feldenstein Prozess schon vor Betreten des Gerichtssaals gefällt hatte: »I would have found him guilty whatever the evidence.« Konfrontiert mit der Fehlbarkeit eines jeden Gesetzes, das Teil einer politischen Ideologie ist, fühlt sich Janning gezwungen, das Gesetz nicht als solches zu verteidigen. Stattdessen ergreift er mit seiner Zeugenaussage Partei gegen das Gespenst der Wahrheit der Nazis, das von der Verteidigung wieder heraufbeschworen wurde, und gegen die Verletzung, die er selbst zufügte. Nicht nur die anderen Richter, sondern auch vor allem sich selbst anklagend, sich der Komplizenschaft mit einem kriminellen Regime vollkommen bewusst gewesen zu sein, ist die Wahrheit, von der er berichtet, ungeeignet parteiisch gegen kollektive Verleugnung oder Vergessen gerichtet. Richter Haywood wird die Angeklagten letztendlich für schuldig befinden und appelliert dabei an eine Auffassung von Recht, das nicht nur über der Einmischung von Politik steht, sondern das auch Individuen für die Verbrechen, die während des Prozesses enthüllt wurden, verantwortlich macht, indem es die menschliche Wahrheit einer kollektiven traumatischen Verletzung berücksichtigt.²³ Die Kamera fährt nach vorn, um Spencer Tracy, der sein abschließendes Statement abgibt, in einer Großaufnahme aufzunehmen: »The principle of criminal law in every civilized society has this in common: Any person who sways another to commit murder, any person who furnishes the lethal weapon for the purpose of the crime, any person who is an accessory to the crime, is guilty.« Wie in *PATHS OF GLORY* wird hier ein Exempel statuiert; aber nicht eines, das implizit über die Fehlbarkeit des Rechts urteilt, sondern eines, das an einen Moment erinnert, in welchem dem Recht genau deshalb Genüge getan wurde, weil es zu Gunsten der Verantwortlichkeit derer, die in seinem Namen sprechen und handeln, parteiisch ist. Dass Kramer, wie Kubrick vor ihm, auch eine politische Kultur anklagen will, die das Recht für ihre eigenen Zwecke verfälscht, ist dennoch in dem abschließenden Urteil enthalten, das *JUDGMENT AT NUREMBERG* über einen spezifischen historischen Moment amerikanischer Geschichte fällt, gerade als der Kalte Krieg im Jahr 1961 kurz davor steht, in Indochina sehr real zu werden. Richter Haywoods letzte Worte erklären: »Let it now be noted that here in our decision, this is what we

23 Darin unterstützt Kramer das Konzept, das durch die Dachauer und die Nürnberger Prozesse bestärkt wurde, nämlich dass »civilians could be held individually accountable for war crimes, irrespective of the overall responsibility of their governments«, vgl. Lisa Yavnai: U.S. Army War Crimes Trials in Germany, 1945-1947, in: Heberer, Matthäus (Hrsg.): *Atrocities on Trial*, a.a.O., S. 49-74, hier S. 67.

stand for: Justice, truth, and the value of a single human being.« Die letzte Texttafel des Filmes korrigiert dann aber diese Wahrheit, wenn wir herausfinden: »The Nuremberg trials held in the American zone ended July 14, 1949. There were ninety-nine defendants sentenced to prison terms. Not one is still serving his sentence.«²⁴

Es wird aber noch eine andere Wahrheit als parteiische Waffe in diesem Militärgerichts-drama eingesetzt. Im Kontrast zur Realität der Politik des Nachkriegs-Amerikas, aber auch in Unterscheidung zu einem Recht, das sich von den Eruptionen traumatischer Zeugenaussagen zu distanzieren sucht, um dem Albtraum der Geschichte Herr zu werden, geht Kramers Prozess gegen die Richter des Dritten Reichs über die Reinszenierung der erneuten Verletzung seiner Schlüsselzeugen hinaus. Lawson, der das Kommando über die Truppen zur Befreiung der Konzentrationslager in Dachau und Belsen innehatte, betritt den Zeugenstand und veranlasst damit eine andere affektive Peripetie innerhalb der Narration. Sein Augenzeugenbericht soll dem Dokumentarmaterial Authentizität verleihen, das er als Beweismittel einbringt. Indem der Gerichtssaal nun nicht nur als Theater der Erinnerung, sondern auch noch als Kino behandelt wird, führt er Filmmaterial von den Gräueltaten im Konzentrationslager vor, um diese traumatische Geschichte denen zu vermitteln, die nicht selbst am Tatort anwesend waren. Kramer akzentuiert die detaillierten Kommentare des Anklägers zu den Repräsentationen der Gewalt mit Nahaufnahmen der Reaktionen des Verteidigers, der Angeklagten auf der Anklagebank, der Männer des Tribunals (vor allem des vorsitzenden Richters), aber auch des stillen Blicks eines anonymen afroamerikanischen Militärpolizisten. Für ihn bedeuten diese Bilder menschlicher Zerstörung implizit die Erinnerung an ein anderes Kapitel in den Annalen kollektiver traumatischer Geschichte.

Diese Gesichter sind unser Spiegelbild, da wir nicht nur über die Männer Gericht halten sollen, die die rechtliche Maschinerie waren, die das Fortbestehen dieser Lager autorisierte, sondern auch über die Geschichte der Gewalt, von der diese Bilder Spuren sind. Im Unterschied zur Fehlbarkeit der Aussagen der Zeugen wird dieses dokumentarische Material als unfehlbarer Beweis dargestellt. Sein affektiver Appell an unsere moralische Empörung dient dazu, das Kino als den wahren Ort kollektiven Gedächtnisses zu validieren. Die rechtliche Funktion des Gerichts stellt sich in ihrer ethischen Essenz sowohl als dramatische als auch als kinematographische Funktion heraus. Gerechtigkeit muss nicht nur hergestellt, sondern auch sichtbar gemacht werden. Wenn das Recht, so argumentiert Shoshana Felman, eine Spra-

24 Die Ausnahme, über die der Film schweigt, bildet Rudolf Hess, der zu lebenslanger Haft in Spandau verurteilt wurde, wo er 1987 Selbstmord beging.

che der Abkürzung, Eingrenzung und Zusammenfassung ist, dann produziert das Einfügen dieses dokumentarischen Filmmaterials in ein Gerichtsdrama ein ästhetisches Inkraftsetzen, in dem die angeführten Zeugnisse – die schrecklichen Bilder und erklärenden Kommentare – zu einer Wahrheit menschlichen Leidens führen, die nicht in einer erklärenden Narration eingeschlossen, sondern nur wieder und wieder erinnert werden kann. Diese Dokumentaraufnahmen, die als *mise-en-abyme* in der Dramaturgie von JUDGEMENT AT NUREMBERG fungieren, unterstützen Kramers Beharren darauf, dass der Fall der Verwicklung von politischer Ideologie in die Justiz ungeklärt bleibt, egal ob es sich dabei um ein amerikanisches oder deutsches Dilemma handelt. Der Schock, den dieses Material hervorrufen soll, bürdet uns die Last des Urteils auf. Wenn Haywood in seinem Urteil auf die persönliche Verantwortlichkeit der Richter besteht, dann besteht Kramer darauf, dass wir dafür verantwortlich sind, was wir erinnern und was nicht.

Die Politik des Gerichtsverfahrens

Die bisher betrachteten Gerichtsdramen haben gezeigt, dass – die Koexistenz kollektiver Schuld und individueller Verantwortung vorausgesetzt – die Politik dieser Gerichtsverfahren dem kathartischen Gefühl von Gerechtigkeit folgt, das sich einstellt, wenn ein ehemals Unterdrücker sich im Gerichtssaal verteidigt oder wenn wenigstens – wie im Falle von *PATHS OF GLORY* – erwartet werden kann, dass Mireau angeklagt wird. Dennoch ist, wie der Rechtswissenschaftler Gerry Simpson argumentiert, die Verrechtlichung von Krieg durch die Kriminalisierung von kriegertischer Aggression kontrovers. Es ist nicht überraschend, so erklärt er, dass die »juridification of war has been fixated on questions of individual agency,« denn »criminal law is an exercise in abstracting motivation from situation, in decontextualizing events, and in substituting individual culpability for social or political responsibility.« Und tatsächlich ist »displacing personal guilt with systemic violence or malfunction« ein übliches Verteidigungsmanöver in Militärgerichtsverfahren.²⁵ Während Kramers JUDGEMENT AT NUREMBERG auf der persönlichen Verantwortlichkeit der Beschuldigten insistiert, thematisieren die letzten beiden Filme, die ich diskutieren möchte, einmal mehr eine systemische Fehlfunktion des Rechtssystems. Ich werde mich insbesondere auf den faulen Kern des Militärgesetzes konzentrieren, der in dem Konflikt zwischen individueller Entscheidung und Gehorsam gegenüber den Militärgesetzen entsteht und der dann sichtbar wird, wenn ein befehlshabender Offizier zum Schurken erklärt wird. Die Katharsis, die hier zum Tragen kommt, zielt in diesen Filmen dar-

25 Gerry Simpson: *Law, War and Crime*, London 2007.

auf, beide anzuklagen – die systemische Gewalt und das Individuum, auf das sie verlagert wird. Dabei bewegen sie sich weg von der abstrakten Dekontextualisierung des Strafrechts und hin zu einem affektiven Urteil, das nur der vielschichtige Raum des fiktionalen Gerichtssaals des Kinos ermöglichen kann.

In der dramatischen Peripetie des Gerichtsverfahrens in Rob Reiners *A FEW GOOD MEN* (USA 1992) betritt Col. Jessup (Jack Nicholson) den Zeugenstand, um in einem Prozess gegen zwei seiner Marines auszusagen, die im Marinestützpunkt Guantanamo in Kuba stationiert sind. Angeklagt, den Tod ihres Kameraden Pfc. William Santiago herbeigeführt zu haben, beharren die beiden Männer darauf, dass sie nur die Befehle ihres befehlshabenden Offiziers befolgten, der einen *code red* angeordnet hatte, ein Euphemismus für eine Bestrafung von Soldaten durch ihre Kameraden – ohne rechtliche Grundlage – die in Ausbildungslagern zu disziplinarischen Zwecken durchgeführt wird.²⁶ Als er gefragt wird, ob er tatsächlich zu dieser illegalen Disziplinarmaßnahme gegriffen habe, gesteht der Colonel dem Verteidiger wütend und von seinem Recht überzeugt, selbst zu entscheiden, welche Mittel notwendig sind, um die Einheit seiner Truppe zu sichern:

We live in a world that has walls and those walls have to be guarded by men with guns. [...] Santiago's death, while tragic, probably saved lives. And my existence, while grotesque and incomprehensible to you, saves lives! You don't want the truth because deep down in places you don't talk about at parties you want me on that wall. You need me on that wall! We use words like honor, code, loyalty. We use these words as the backbone of a life spent defending something. [...] I have neither the time nor the inclination to explain myself to a man who rises and sleeps under the blanket of the very freedom that I provide and then questions the manner in which I provide it.

Indem er öffentlich aussagt, seine Macht missbraucht zu haben, beschädigt Jessup nicht nur sich selbst, sondern benennt unwissentlich einen schurkischen Kern in dem Militärgesetz, gegen das er verstoßen hat. Wenn das Befolgen von Befehlen die militärische Einheit aufrecht erhält, dann ist jeder befehlshabende Offizier in der Lage, Entscheidungen zu treffen, die diese Einheit um jeden Preis erhalten. Gerade weil Machtmissbrauch ihn zu einem unabhängigen Befehlshaber macht, da er bisweilen zwischen Töten und Nicht-Töten entscheiden muss, ver-

26 Der Begriff *code red* wurde nie von den US Marines benutzt. Die Bestrafung durch Kameraden wurde stattdessen als *blanket party* bezeichnet, da sie aus Schlägen mit in Tücher gewickelten harten Gegenständen bestand.

langt das Militärgesetz von ihm, auf die eine oder andere Weise zu entscheiden.

Jessups Argument ist selbstverständlich, dass ein abstraktes, dekontextualisiertes Gesetz die tatsächlichen Bedingungen an der Frontlinie nicht genau erfassen kann. Er betrachtet seine Macht, den *code red* anzuordnen, als das, was es ermöglicht, in lebensbedrohlichen Situationen Leben zu retten und daher als die Voraussetzung für seinen Erfolg. A FEW GOOD MEN wird letztendlich dem Wortlaut des Gesetzes folgen und den Wutausbruch des Colonels im Zeugenstand nutzen, um ihn anzuklagen. So wird dadurch, dass er als schurkischer Offizier bezeichnet wird, eine andere innere Einheit bewahrt – die des amerikanischen Rechtssystems. Aber wie Richter Haywood, der bereit ist einzuräumen, dass das Argument, die Richter des Dritten Reiches hätten schlicht als Teil eines politischen Systems gehandelt, etwas Wahres in sich trägt, verhält sich Rob Reiners Narrativ ambivalent gegenüber einem gerichtlichen Schlussstrich, der jegliche Verantwortung auf einen einzelnen Offizier zurück schiebt. Es steckt Wahrheit in Jessups Behauptung, dass die Leute ihn an die Wand stellen wollen, auch wenn sie dies nicht öffentlich zugeben würden, genauso wie Wahrheit darin steckt, dass sie Brüche des Militärgesetzes im Geheimen billigen würden, wenn dies politischer Machterhaltung dient. Ihn als schurkischen Offizier anzuprangern impliziert, Schuld von der Institution des Militärs als solcher abzuwenden. Indem ein einzelner angeklagt wird, anstatt die Organisation insgesamt, dient das Gerichtsverfahren einer politischen Stabilisierung.²⁷ Für die amerikanische Kultur nach Vietnam, so das Argument Reiners, kann eine solch klare Grenze zwischen kollektiver Schuld an systemischer Gewalt und individueller Verantwortlichkeit nicht so einfach gezogen werden.

Was ist dann die Beziehung zwischen Gesetz und Gewalt, vor allem in Kriegssituationen, in denen man bei der Wahl zwischen dem Befolgen von Befehlen und dem Tod keine richtige Entscheidung treffen kann? Walter Benjamin schrieb »Zur Kritik der Gewalt« ausdrücklich als Antwort auf die militärische Gewalt während des Ersten Weltkrieges, eine Gewalt, wie sie PATHS OF GLORY gezeigt hat, die nicht vor der Todesstrafe zurückschreckte, um die Gesetze des Krieges zu legitimieren. Er argumentiert darin, dass »wenn nach der kriegesischen Gewalt als einer ursprünglichen und urbildlichen für jede Gewalt zu Naturzwecken

27 Susan Sontag macht eine ähnliche Aussage über die Militärpolizisten, die aufgrund der Fotos aus dem Gefängnis von Abu Ghraib angeklagt waren. Sie argumentiert, dass die Frage nicht ist, ob einzelne gefoltert haben, sondern ob die Folter systematisch war. Mit anderen Worten geht es darum, ob das Wesen der Politik der Bush Regierung und die Hierarchien, die zu ihrer Anwendung gebraucht wurden, solche Taten wahrscheinlich macht; vgl. Susan Sontag, Regarding the Torture of Others, in: Paolo Dilonardo, Anne Jump (Hrsg.): At the Same Time. Essays and Speeches, New York 2007, S. 128-144.

geschlossen werden darf, aller derartigen Gewalt ein rechtsetzender Charakter« beiwohne.²⁸ Benjamins beunruhigende Erkenntnis über die Art und Weise, wie friedenszeitlicher Militarismus (oder wie es Foucault sagen würde, Politik als Fortsetzung des Krieges mit anderen Mitteln) den Gebrauch von Gewalt als Mittel der Politik einführt, ist, dass die gerichtliche Gewalt nicht nur den Gesetzesverstoß bestraft, sondern neues Gesetz schafft. Jegliche Gewalt als Mittel dient entweder dem Herstellen oder dem Bewahren von Gesetzen. Anders ausgedrückt gibt es eine latente Präsenz von Gewalt in allen rechtlichen Institutionen, da Gesetze-Schaffen zugleich ein Macht-Schaffen ist, – und als solches eine direkte Manifestation von Gewalt. Benjamin wählt die Todesstrafe als Dreh- und Angelpunkt seiner Kritik und legt nahe, dass wenn im Ursprung des Gesetzes Gewalt liegt, diese Verstrickung unsere Aufmerksamkeit dann am eindringlichsten und fürchterlichsten auf sich zieht, wenn die extremste Gewalt im Rechtssystem eintritt, nämlich wenn zwischen Leben und Tod entschieden wird. Die Doppelbödigkeit liegt hier in Folgendem: »[I]n der Ausübung der Gewalt über Leben und Tod bekräftigt mehr als in irgendeinem anderen Rechtsvollzug das Recht sich selbst«, wobei »zugleich irgend etwas Morsches im Recht« zutage tritt.²⁹

Dieser morsche Kern des Rechts, der die Aufmerksamkeit auf die originäre Verstrickung von Gewalt und Gesetz lenkt, muss durch das endgültige Urteil verdeckt werden. In meiner eigenen Untersuchung der filmischen Repräsentationen gerichtlicher Verfahren habe ich wiederholt hervorgehoben, dass die Wiederherstellung des Gesetzes nach einem Gesetzesbruch als eine öffentliche Schlacht zwischen zwei Kräften ausagiert wird: der Verteidigung und der Anklage. Dennoch wird vor allem in Militärgerichtsdramen, die sich um einen Machtmissbrauch seitens des befehlshabenden Offiziers drehen, nicht einfach um die Frage gestritten, wem Schuld gebührt. Vielmehr ragt der faule Kern des Kriegsrechts mit besonderer Kraft in unser Sichtfeld, wenn ein Verstoß gegen das Kriegsrecht *qua* Urszene der Verwicklung von Gewalt und Rechtsweg vorliegt. Indem ein Offizier als Schurke deklariert und damit zum Sündenbock gemacht wird, kann die Gewalt, die dem Kern des Gesetzes innewohnt, rituell verkörpert und veräußerlicht werden. Das Gesetz ist wiederhergestellt, weil die Verurteilung eindeutig jemandem die Schuld zuweist, der nun als außerhalb der Norm stehend deklariert wird. Das Herstellen von Frieden und der Schlussstrich, den diese Verurteilung zu ziehen erlaubt, beinhaltet jedoch einen gewaltsamen Akt

28 Walter Benjamin: Zur Kritik der Gewalt, in: Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser (Hrsg.): Walter Benjamin. Gesammelte Schriften 2.1, Frankfurt/M. 1977, S. 179–203, hier S. 186.

29 Ebd., S. 188.

des Verdeckens genau jener Gewalt, die notwendig ist, um das Gesetz zu bewahren oder neues Gesetz zu schaffen.

Der Film *RULES OF ENGAGEMENT* (USA 2000, William Friedkin) führt uns zurück zu der finsternen Verstrickung von Politik und Militärstrategie, die in *PATHS OF GLORY* offengelegt wurde, nur dass im Gegensatz dazu William Friedkins Narrativ zwischen Entlastung und Anklage des schurkischen Kommandeurs oszilliert. Col. Terry L. Childers (Samuel L. Jackson), ein dekorierte Kriegsheld, dessen Auftrag es ist, die amerikanische Botschaft im Jemen zu beschützen, gerät mit seinen Soldaten in einen gefährlichen Angriff von Demonstranten auf das Gebäude. Nachdem er Botschafter Mourain (Ben Kingsley) und dessen Familie evakuiert hat, kehrt er auf das Dach der Botschaft zurück und befiehlt, auf feindliche Ziele bei Sichtkontakt zu schießen. Friedkin, der uns bis zu diesem Zeitpunkt nur Bilder wütender, Steine werfender Demonstranten gezeigt hat, belässt den Fokus auf Samuel L. Jacksons Gesicht und enthält den Gegenschuß vor, der zeigen würde, was Childers veranlasst hat, die tödliche Gewaltanwendung zu autorisieren. Das Gerichtsverfahren wird sich um diese visuelle Ellipse drehen, denn am Anfang steht uns nur Childers subjektive Behauptung zur Verfügung: »I lost marines, the crowd was hostile, they fired first.«

In dem Militärgerichtsverfahren, das daraufhin aufgenommen wird, muss die Frage geklärt werden, ob die Demonstranten von Terroristen infiltriert oder lediglich Zivilisten waren. Entgegen der öffentlichen Meinung, die Childers bereits verurteilt hat, beteuert die Anklage, dass die Verhandlung angesichts der militärischen Verdienste des Angeklagten nur auf der Basis stichhaltiger Beweise geführt werden wird. Der Verteidiger Col. Hodges (Tommy Lee Jones), der während einer gemeinsamen Mission mit Childers 1968 in Ca Lu, Vietnam, verletzt wurde, wird jedoch versuchen, mit einem leidenschaftlichen Plädoyer für den Offizier, der ihm einst das Leben rettete, die Marines, die über den Fall urteilen, emotional zu beeinflussen. Childers wird als nicht schuldig befunden und ehrenvoll entlassen werden. Das Militärgerichtsverfahren dient sowohl der Entlastung eines Mannes, der von der Anklage als Vollblutkrieger betitelt wird, als auch der Regeln, auf deren Basis er einen Feind angriff, um das Leben seiner Männer zu schützen, ungeachtet der Verluste. Wie in *PATHS OF GLORY* finden wir mehrere Kriegsschauplätze vor, die die Gewalt vor der Botschaft reinszenieren oder reflektieren. Im Gerichtssaal entfaltet sich eine Schlacht um die Wahrheit der Bilder vom Ort des Massakers. Explizit in den Kontext der negativen Auswirkungen gesetzt, die dieser Vorfall auf die amerikanische Außenpolitik im Mittleren Osten haben wird, benutzt die Anklage Fotos der verwundeten Kinder, Frauen und alten Männer, um ihre Überzeugung zu untermauern, dass der Offizier vorsätzlich getötet hat.

Die Verteidigung wiederum stützt ihre Argumentation auf die Existenz eines Videobandes der Überwachungskameras, die die Handlungen der Demonstranten vor Childers Schießbefehl aufzeichneten. Dieses visuelle Material kann jedoch nicht vor Gericht gezeigt werden, da der nationale Sicherheitsberater dringend einen Sündenbock braucht und deshalb vorhat, einen Mann zu opfern, den er in einer hitzköpfigen Fehleinschätzung für schuldig befindet. Hinter verschlossenen Türen, in dem, was uns *RULES OF ENGAGEMENT* als geheimes Kino präsentiert, in das nur wir eingeweiht sind, schaut sich Bill Sokal (Bruce Greenwood) das Filmmaterial an, auf dem inmitten der demonstrierenden Zivilisten mit Maschinengewehren schießende Männer zu sehen sind, und wirft das Band anschließend ins Feuer. Während dieses Beweisstück immer noch das moralische Dilemma aufwirft, dass ein Kampf gegen eine Guerilla, die Zivilisten strategisch nutzt, mit sich bringt, macht seine Existenz die Argumentation gegen den Angeklagten komplizierter. Für das Urteil, dass uns der Film abverlangt, ist es wichtig, dass wir im Gegensatz zur Jury den Inhalt des Videobandes kennen, womit Childers Version der Ereignisse als begründet erscheint, ohne dabei seine Handlung zu entschuldigen. Um den Fall schließlich moralisch noch ambivalenter zu machen, setzt Friedkin einen Flashback ein, der Childers subjektive Erinnerung an das zeigt, was er vom Dach der Botschaft gesehen hat und in dem auch schießende Frauen und Kinder isoliert zu sehen sind, anders als in den Aufnahmen der Überwachungskamera. Dies zeigt, dass die Grenze zwischen Gewalt, die durch Kriegsrecht gerechtfertigt ist, und Gewalt, die sowohl moralisch als auch politisch unhaltbar ist, schwer zu ziehen ist. Aber nicht nur das, *RULES OF ENGAGEMENT* deckt noch einen weiteren faulen Kern im Herzen des Militärrechts auf, indem Childers Behauptung von unwiderlegbaren Beweisen gestützt wird und auch seine visuelle Erinnerung an das Massaker als eine Situation extremer moralischer Ungewissheit dargestellt wird, in der er nicht mehr zwischen Terroristen und bewaffneten Frauen und Kindern unterscheiden konnte. Der Ankläger formuliert während seiner Vorbereitung auf die Verhandlung: »Whether a man is charged with murder or hailed as a hero is sometimes a very thin line.« Die Tatsache, dass wir das Videomaterial nur hinter verschlossenen Türen zu Gesicht bekommen, erinnert auch an die dramaturgische Anklage von *PATHS OF GLORY*. Der wirkliche Schurke der Geschichte ist nicht der befehlshabende Offizier, der eine moralisch ambivalente Entscheidung trifft, sondern der Politiker, der die Gerechtigkeit blockiert, um seine eigenen Bestrebungen zu verfolgen. In diesem Kampf geht es um die Frage, wer am Ende Rechenschaft ablegen muss: die Politiker, die die Situation falsch einschätzten, das Militär, das die Mission anordnete, oder der Mann, der sie ausführte. Es ist etwas dran an Sokals Be-

hauptung, dass, egal wie man das Massaker interpretiert, »wir« – die Amerikaner – für die Toten verantwortlich sind. »If Childers isn't held totally responsible«, erklärt er Botschafter Mourain und setzt ihn unter Druck, seine Aussage entsprechend anzupassen, »then the finger will undoubtedly be pointed at the man who should have know the situation in Yemen was at a point of erupting.« Der Film verweigert natürlich jede klare Unterscheidung zwischen institutioneller und individueller Verantwortlichkeit und lenkt unsere Aufmerksamkeit auf die Tatsache, dass der nationale Sicherheitsberater den Vorfall in die Geschichte eines Mannes verwandeln muss, der eine Fehlentscheidung traf, um damit eine systematische Fehlkalkulationen seitens des Verteidigungsministeriums zu verschleiern. RULES OF ENGAGEMENT wiederum legt dieses Kriegsgebiet offen, indem wir mit der letzten Einblendung darüber informiert werden, dass William Sokal nach einer Untersuchung der Zerstörung von Beweismaterial für schuldig befunden wurde und als nationaler Sicherheitsberater zurückgetreten ist, während Botschafter Mourain von all seinen diplomatischen Posten entbunden und des Meineids angeklagt wurde.

Während letztendlich jegliche systematische Verantwortung seitens der Institution des Militärs wieder sicher und wohlbehalten in eine Geschichte von individueller Verantwortung zweier Politiker überführt wurde, führt der narrative Rahmen des Filmes einen dritten Kampfplatz ein, der nicht nur den Angeklagten und seinen Anwalt, sondern die gesamte Narration auf eine Art und Weise verfolgt, gegen die nicht leicht anzukommen ist. RULES OF ENGAGEMENT beginnt mit einem Flashback, einer Erinnerung Hodges an die Schlacht von Ca Lu vor 28 Jahren, in der er unter feindlichem Beschuss festsaß, unfähig sich zurückzuziehen und hilflos gezwungen, all seine Männer sterben zu sehen. Erst nach seiner Rettung findet er heraus, dass Childers einen nordvietnamesischen Funker exekutiert hatte, um den befehlshabenden Col. Binh Le Cao (Baoan Coleman) dazu zu bringen, seine Männer zurückzuziehen. Um die moralische Komplexität noch zu erhöhen, wird der Angeklagte als ein Mann eingeführt, der keine moralischen Skrupel hat, gewalttätige Verstöße gegen das Kriegsrecht zu begehen, wenn dieser illegale Akt das Leben eines Kameraden rettet. Als wäre es des Filmes Urszene vom Krieg, die das Massaker im Jemen auf irgendeine Art widerspiegelt und anfixt, wird diese Szene in Vietnam immer wieder heraufbeschworen. Hodges erklärt sich bereit, Childers vor Gericht zu vertreten, nachdem ihn die Erinnerung an die Toten von Cat Lu einmal mehr heimgesucht hat.

Die Erinnerungen an die Schlacht von Ca Lu markieren somit einen Moment traumatischer Militärgeschichte, die beide Männer teilen, und sie unterscheiden den Vietnamkrieg auch von gegenwärtigen amerika-

nischen Militäreinsätzen. Früh im Film erklärt Childers Hodges, der seit seiner Verwundung in Vietnam Schlachten nur noch in Gerichtssälen ausgetragen hat: »You ain't missin' nothin'... It's a whole new ball game. No friends, no enemies, no front nor rear, no victories, no defeats, no Mama, no Papa... we are orphans out there.« Zugleich erlaubt es die Schlacht von Ca Lu, die als affektiver moralischer Maßstab von RULES OF ENGAGEMENT dient, Hodges sowohl über die Dankbarkeit, die er seinem Retter gegenüber verspürt, als auch seine moralischen Gewissensbisse zu reflektieren, die ihn als einzigen Überlebenden quälen. Kurz vor Beginn der Verhandlung gesteht er Childers, dass das erste, was er fühlte, als er realisierte, dass er als einziger von seinen Männern überlebt hatte, ein verstörendes Gefühl von Freude war: »I was glad it wasn't me and I fucking hate myself for that.« Wenn ihn diese Schuld verfolgt, die Freud so verbreitet unter denjenigen gesehen hat, die den Tod ihrer Kameraden im Krieg überlebten, so verfolgt Childers gleichermaßen der Vorfall in Ca Lu, nur dass er diesen vergangenen Bruch des militärischen Verhaltenskodex dazu benutzt, seine Entscheidung im Jemen moralisch ins Verhältnis zu setzen. Sollte er schuldig gesprochen werden, so sei er »guilty of everything I've done in combat for the last thirty years.« Diese Selbstverteidigung repräsentiert weniger eine rechtliche als eine affektiv-psychische Wahrheit. Die Entscheidung, seine Kameraden im Jemen um jeden Preis zu retten – unabhängig von dem moralischen Dilemma, in das er dadurch gerät – schafft unwissentlich den Ausgleich für die Tode, die er in Vietnam nicht verhindern konnte.

Am wichtigsten aber ist, dass der Vorfall in Ca Lu auch von der Anklage benutzt wird, indem sie Binh Le Cao in den Zeugenstand ruft, um das frühere Fehlverhalten des Angeklagten zu bezeugen. Die tragische Ironie liegt darin, dass wenn sich im Nachhinein herausstellt, dass der Vietnamkrieg der letzte militärische Einsatz der USA war, in dem es klar unterscheidbare Parameter gab, denen zu folge man Freund und Feind einfach bestimmen konnte, dieser sowohl von der Anklage als auch von der Verteidigung als der Referenzpunkt genutzt wird, an dem moralische Entscheidungen gemessen werden. Hodges kann somit erfolgreich die Anwesenheit seines früheren Feindes zu einem Vorteil in seinem Kreuzverhör machen. Als dieser gefragt wird, ob er einen gefangenen amerikanischen Funker in den Kopf geschossen hätte, wenn er überzeugt gewesen wäre, dies würde Childers dazu bringen, das Leben seiner Männer zu schonen, gibt er nach kurzem Zögern zu, dass er das Gleiche getan hätte. Die Kohärenz, die Friedkin nachträglich dem Vietnamkrieg zuschreibt, basiert darauf, dass dort die Feinde im faulen Kern des Militärrechts eine Gemeinsamkeit hatten, an die sich beide hielten, nämlich die unbestrittene Regel, dass das Leben der eigenen Männer zu

verteidigen ist. Nachdem Childers freigesprochen wurde, wartet vor dem Gerichtsgebäude nicht nur ein Aufgebot von Journalisten auf ihn, sondern auch sein früherer Feind, der wie Hodges deshalb am Leben ist, weil das Wort des Colonels seine Gewähr war. Für einen kurzen Augenblick schauen sich beide Männer an, dann salutiert Binh Le Cao und Childers erwidert den Salut stolz. Die Kriegserfahrung, die sie teilen, geht nicht nur über das Recht und alle *rules of engagement* hinaus, sondern auch über unser Verstehen. Alles, was wir tun können, ist diese Grenze unseres eigenen Urteilsvermögens anzuerkennen, ohne zu entschuldigen.

Das abschließende Urteil, das sowohl das Gerichtsverfahren als auch die filmische Erzählung fällen, ist jedoch voller Ambivalenz: Einerseits aufgrund der Erinnerung an die vergangene traumatische Kriegsgeschichte, andererseits aber auch, weil die Verteidigung die unbestrittene rechtliche Unterscheidung zu ihrem Vorteil nutzt, dass ein Zivilist, der eine Waffe auf jemanden richtet, kein Zivilist mehr ist, so dass ein tödlicher Einsatz von Waffen zulässig ist, um Leben zu retten. Hodges entkriminalisiert die Tat seines Klienten, indem er kurz und bündig sagt: »It's not murder. It's combat.« Zugleich findet er geschickt eine Lücke im Gesetz. Weil er beweisen kann, dass das Videoband der Überwachungskamera an das *State Department* ausgeliefert wurde und dass der nationale Sicherheitsberater dieses Beweisstück nicht an die Anklage übergeben hat, kann Hodges seinen Gegnern einen rechtlichen Schlag versetzen, den sie nicht erwidern können. Ohne das Videoband kann die Verteidigung nicht beweisen, dass die Menschenmenge zuerst geschossen hat und Childers unschuldig ist, aber ohne das Band kann auch die Anklage »not prove beyond a reasonable doubt that he is guilty.« Das Urteil des Tribunals hält somit nicht nur unser Vertrauen in die Justiz aufrecht, sondern auch in die militärischen Regeln für den Kampfeinsatz; dies ist aber nur möglich, indem jemand gefunden wird, der als Schurke benannt wird. Wie in *PATHS OF GLORY* wird der politische Kampf, der hinter verschlossenen Türen stattfindet, ans Tageslicht befördert. Gleichzeitig warnt uns *RULES OF ENGAGEMENT* davor, sich zu schnell mit der Aufdeckung politischer Korruption zufrieden zu geben. Wir sind dazu aufgerufen, drei unterschiedliche Arten des Abschlusses miteinander zu vereinbaren, die sowohl die Institution des Militärs als auch das Kriegsrecht unbehelligt lassen. Das Militärtribunal, das einen befehlshabenden Offizier vom gewalttätigen Angriff auf Zivilisten freispricht, wurde nicht von den politischen Interessen verdorben, die auf seiner Entscheidungsfindung lasten. Wie in *JUDGMENT AT NUREMBERG* bleibt unser Vertrauen in die Fähigkeit des Rechtssystems intakt, legitime Regeln für den Kampfeinsatz zu bestimmen. Zugleich erkennen zwei frühere Feinde ihre Gemeinsamkeiten an und bringen damit eine

geteilte Erfahrung traumatischer Geschichte zum Abschluss, die nicht nur sie, sondern auch ihre jeweiligen Kulturen verfolgte. Die Nostalgie, die in der revisionistischen Erinnerung an Vietnam steckt, legt im Nachhinein nahe, dass dann, wenn die Grenze zwischen Feind und Freund klar gezogen werden kann, Gesetzesbrüche in der Hitze des Gefechts unerwartete Bande schmieden können, die Leben auf beiden Seiten retten. Den Hang zur Verschwörung in dem, was Richard Hofstadter einen paranoiden Stil in der amerikanischen Politik nannte, widerlegen zuletzt nicht die, die des Fehlverhaltens im Kampf angeklagt waren, sondern die, die des Zurückhaltens von Beweisen für schuldig befundenen wurden.³⁰ Indem mitgeteilt wird, dass der nationale Sicherheitsberater mit seiner Verschleierung nicht ungestraft davonkam, ist ein Vertrauen in das gerichtliche Verfahren hergestellt.

Wir müssen jedoch danach fragen, ob uns dieser dreifache Abschluss wirklich zufriedenstellt, bei dem genau die Regeln des Kampfeinsatzes intakt bleiben, die uns in eine Situation falscher Wahl gebracht haben: Mord oder dem Tod eines Kameraden zusehen? Oder lenkt die Überdetermination des gerichtlichen und narrativen Abschlusses unsere Aufmerksamkeit auf einen Aspekt, der durch *PATHS OF GLORY* verdeutlicht wurde, nämlich dass es bequemer ist, an die Korruption der Rechtssprechung durch politische Interessen zu glauben, als die düstere Grenze zwischen Mord und Heroismus im Kampf zu adressieren? Schließlich beinhalten die Regeln des Krieges per Definition die Möglichkeit, vielleicht sogar die Notwendigkeit des Machtmissbrauchs durch Befehlshaber. Im Grunde ist die Behauptung des nationalen Sicherheitsberaters wahr, wenn er die Aussage von Kubricks zynischem aber gerissenen General wiederholt: Politiker müssen sich vorrangig für internationale Machtverhältnisse und nicht für einzelne Soldaten und ihre Kommandeure interessieren. Die Fokussierung unserer moralischen Empörung auf Individuen verdeckt das, worauf Childers selbst im Zeugenstand hinweist: den faulen Kern des Militärrechts. Während des Kreuzverhörs provoziert, sich selbst zu rechtfertigen, verliert er seine Selbstbeherrschung und lässt ein Stück traumatischer Geschichte im Gerichtssaal hervorbrechen: »You think there is a script for fighting a war... follow the rules and nobody gets hurt?« Auch wenn er darauf beharrt, dass er seine Befehle nicht überschritten hat, ist er dennoch so uneingeschränkt ehrlich in seiner Selbstanklage, wie es Ernst Janning war. »Yes, innocent people probably died«, gibt Childers zu. »Innocent people always die.«

Diese schreckliche Wahrheit ist es, die der dreifache Abschluss von *RULES OF ENGAGEMENT* abzudichten versucht. Dass der Fall schlussend-

30 Richard Hofstadter: The Paranoid Style in American Politics, in: *Harper's Magazine*, H. November 1964, S. 77-86.

lich aufgrund mangelnder Beweise entschieden wird, verdeckt nicht die Tatsache, dass Childers indirekt eine Tötungsabsicht zugibt: »I wasn't going to see another marine die just to live by rules.« Dies wandelt aggressive Gewalt schlicht in verständlichen Heroismus um. Wenn sich, wie Gerry Simpson behauptet, die rechtliche Regulation und Kriminalisierung von Krieg in der zweiten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts verschoben hat, um eine Verbindung zwischen bösem Tun im Krieg und dem Bösen des Krieges nahezulegen, dann entfalten die Militärgerichtsdramen Hollywoods ein komplexes Zusammenspiel zwischen politischer Verschleierung, der Aufdeckung der Wahrheit und dem Bedürfnis, mit diesem Gerichtsfall abschließen zu können.³¹ In allen Fällen wird die Spannung zwischen individueller Verantwortung und systemischer Kritik dadurch aufgelöst, dass jemand als Schurke bestimmt wird, auch wenn dies einer ironischen Kritik an der Gewalt des Krieges dienen mag, die die Politik zu Friedenszeiten durchzieht, wie in *PATHS OF GLORY*.

Egal ob das Militärrecht selbst der Prüfung unterzogen wird oder der Glaube an eine nachträgliche gerechte Verurteilung wiederhergestellt wird, wie in *JUDGMENT AT NUREMBERG*, das komplexe Zusammenspiel von Gehorsam und gerechtfertigter Unterordnung, Befehl und Machtmissbrauch, individueller Verantwortung und kollektiver Schuld ist von unserer Bereitschaft abhängig, für das Urteil zur Rechenschaft gezogen zu werden, das wir über das Gesehene fällen. Die Wahrheit, so haben wir in allen hier diskutierten Militärgerichtsdramen gesehen, hängt davon ab, welche Erklärung über alle anderen entgegengesetzten Erklärungen siegt, dort, wo keine absolute, objektiv-philosophische Wahrheit gefunden werden kann. Dies mag unser Bedürfnis nach Befriedung ansprechen und unseren Wunsch, einen Akteur zu verteidigen und einen anderen anzuklagen. Die Ambivalenz, die alle diese Filme trotzdem aufrechterhalten, liegt darin, dass wir, indem wir einen Abschluss finden – rechtlich und narrativ – unseren Blick von einer anderen Wahrheit abwenden: dass wir es uns zugleich nicht leisten können, *nicht* über die Gewalt im Kern des Kriegsgerichts zu wissen – ein morischer Kern des Kriegsrechts, der so unauflösbar wie unwiderlegbar ist.

31 Simpson: *Law, War and Crime*, a.a.O., S. 133.

Michael Wedel **Körper, Tod und Technik**
WINDTALKERS und der postklassische Hollywood-Kriegsfilm

Aufgrund seiner medialen Disposition, welche die Illusion der Lebendigkeit und lebendigen Materialität auf besondere Weise befördert, gilt der Film von jeher als Körpermedium schlechthin. Die entsprechend vielfältigen Versuche, sich dem spezifischen Verhältnis von Körperlichkeit und Film konzeptionell anzunähern, teilen sich grob gefasst in zwei Bereiche: Auf der einen Seite steht die Untersuchung und Beschreibung filmischer Verfahren zur Darstellung und Inszenierung des menschlichen Körpers, auf der anderen die theoretische Ausmodellierung der Rolle des Zuschauerkörpers im Prozess einer primär sensorisch definierten Filmwahrnehmung.

Während die klassische Filmtheorie Aspekte der Medialität, Technizität und Materialität des Films ins Zentrum ihrer Überlegungen gerückt hat und die moderne Filmtheorie seit den siebziger Jahren vor allem Fragen zur semantisch-syntaktischen Diskursivität, zu Strategien der Illusionierung und institutionell-dispositiven Funktion des Kinos verfolgte, ist theoriegeschichtlich nicht zuletzt unter dem Eindruck der Kino-Bücher von Gilles Deleuze¹ seit den neunziger Jahren eine verstärkte Hinwendung zu philosophisch-phänomenologischen Ansätzen zu beobachten, mit denen der performativen Verflechtung von ästhetischem Affizierungskalkül und verkörperter Filmrezeption nachgegangen wird.² Nachdem noch vor kurzem beklagt werden konnte, die (psychoanalytische, strukturalistische, kognitivistische) Filmtheorie hätte

1 Gilles Deleuze: Das Bewegungs-Bild. Kino 1 [frz. 1983], Frankfurt/M. 1989; ders.: Das Zeit-Bild. Kino 2 [frz. 1985], Frankfurt/M. 1991.

2 Thomas Morsch: Der Körper des Zuschauers. Elemente einer somatischen Theorie des Kinos, in: *Medienwissenschaft*, H. 3 (1997), S. 271-289; Drehli Robnik: Körper-Erfahrung und Film-Phänomenologie, in: Jürgen Felix (Hrsg.): *Moderne Film Theorie*, Mainz 2002, S. 246-280.

allzu lange »sowohl die Sinnesansprache des Kinos wie auch das körperlich-materielle Sein des Zuschauers ignoriert oder übergangen«,³ ist die Problemstellung, wie der Film sich zum »(Zuschauer-)Körper« verhält, mittlerweile zur »Leitfrage« filmtheoretischen Denkens erhoben worden.⁴

Dieser Paradigmenwechsel innerhalb der Filmtheorie steht in einem regen Wechselverhältnis mit übergeordneten kulturwissenschaftlichen Debatten zur veränderten gesellschaftlichen Funktion des Körpers. Er reflektiert aber auch parallel sich vollziehende filmhistorische Entwicklungen, die die narrative Zentrierung des klassischen Stilmodells zunehmend von alternativen Formen einer auf die leibliche Affizierung des Zuschauers abzielenden Ästhetik überformt erscheinen lassen. Im Anschluss an Tom Gunnings Konzept eines auf Schockwirkungen und direkte Publikumsansprache gerichteten »Kinos der Attraktionen«⁵ ist hier von dessen Wiederkehr im postklassischen Kino des Spektakels und der Sensationen die Rede.⁶ Nicht zufällig stützt sich die Mehrzahl neuerer systematischer Ansätze in ihrem Versuch, den Chiasmus von filmischer Körperrepräsentation und verkörperter Rezeption im Begriff vom »kinematographischen Körper«⁷ bzw. dem »Leib des Films«⁸ aufzuheben, auf Filmbeispiele, die dem postklassischen bzw. postmodernen Kino in den USA, Asien und Europa zuzuzählen sind.

Einen wichtigen Strang der Bemühungen um eine theoretische Neubewertung der impliziten wie expliziten Körperlichkeit filmischer Diskursivität bildet dabei die kulturelle und ästhetische Konkretisierung an einzelnen Genres, in denen sich »eine exzessive Darstellung des Körpers mit einer dezidiert körperlichen Adressierung der Zuschauer verbindet.«⁹ In diesem Sinne hat Linda Williams den Horrorfilm, den por-

3 Vivian Sobchack: *What My Fingers Knew. The Cinesthetic Subject, or Vision in the Flesh*, in: dies.: *Carnal Thoughts. Embodiment and Moving Image Culture*, Berkeley / Los Angeles / London 2004, S. 53-84, hier S. 55f.

4 Thomas Elsaesser, Malte Hagener: *Filmtheorie zur Einführung*, Hamburg 2007, S. 13.

5 Tom Gunning: *Das Kino der Attraktionen. Der frühe Film, seine Zuschauer und die Avantgarde* [engl. 1986], in: *Meteor*, H. 4 (1996), S. 25-34.

6 Vgl. Wanda Strauven (Hrsg.): *The Cinema of Attractions Reloaded*, Amsterdam 2006. Zum Begriff des »postklassischen Kinos« vgl. Peter Krämer: *Post-classical Hollywood*, in: John Hill, Pamela Church Gibson, *The Oxford Guide to Film Studies*, Oxford / New York 1998, S. 289-309; Richard Maltby: »Nobody Knows Everything«. *Post-classical Historiographies and Consolidated Entertainment*, in: Steve Neale, Murray Smith, *Contemporary Hollywood Cinema*, London / New York 1998, S. 21-44; Thomas Elsaesser: *Hollywood heute. Geschichte, Gender und Nation im postklassischen Kino*. Berlin 2009, bes. S. 53-96.

7 Steven Shaviro: *The Cinematic Body*, Minneapolis / London 1993.

8 Vivian Sobchack: *The Address of the Eye. A Phenomenology of Film Experience*, Princeton 1992.

9 Thomas Morsch: *Zur Ästhetik des Schocks. Der Körperdiskurs des Films, Audition und die ästhetische Moderne*, in: Sabine Nessel u.a. (Hrsg.): *Wort und Fleisch. Kino zwischen Text und Körper*, Berlin 2008, S. 10-26, hier S. 10.

nografischen Film und das Melodrama unter den Überbegriff der »Body Genres« zusammengeführt und damit einen Impuls in der Debatte gesetzt, den seitdem verschiedene Arbeiten nicht nur zu den genannten Genres aufgenommen und ihrerseits weitergegeben haben.¹⁰ Meine folgenden Überlegungen wollen an diese Richtung der filmwissenschaftlichen Analyse und Interpretation von Körperästhetiken in konkreten Genrezusammenhängen anschließen, gewendet auf den postklassischen Hollywood-Kriegsfilm, dessen Transformation zum »Körpergenre« am Beispiel von *WINDTALKERS* (USA 2002, John Woo) exemplarisch skizziert werden soll.

Der Kriegsfilm in der Genretheorie

In ihrem allgemeinen Verständnis dienen Genrebezeichnungen als Kategorien zur sinnvoll nach formalen Analogien, zumeist aber inhaltlich-motivischen Ähnlichkeiten gerichteten Zusammenfassung von Einzelwerken zu größeren Gruppen. Die filmwissenschaftliche Genretheorie entwickelte sich als ein analytisches Instrument, mit dem sich intertextuelle Gemeinsamkeiten zwischen einzelnen Werken und Werkgruppen der Filmgeschichte »archetypisch« in ihrer kulturellen Signifikanz erfassen und kritisch nach ihrem ästhetischen bzw. kommerziellen Kalkül hierarchisieren lassen sollten. Im Anschluss an Claude Lévi-Strauss' und Vladimir Propps struktur-anthropologische Konzeption kultureller Rituale werden Genres dabei, Mythen und Märchen analog, als von sozialpsychologischen Mechanismen bestimmt verstanden, durch welche ritualistisch durchzuarbeitende Erzählstrukturen und -inhalte transportiert werden, die – in sublimierter Form eines Ensembles kultureller Konventionen – gesellschaftliche Kernkonflikte widerspiegeln und sich insofern einer ideologiekritischen Betrachtung anbieten.

Gegenüber den überzeitlich gedachten strukturalistischen Modellen der Genrebeschreibung hat in der Filmwissenschaft seit den 1990er Jahren eine Revision des Genrebegriffs Raum gegriffen, die für eine sorgfältige historische Kontextualisierung und kulturelle Situierung von ästhetischen Genrephänomenen plädiert, um angemessene Erklärungen für generische Konstituierungs-, Stabilisierungs-, Erschöpfungs- und Neubildungsprozesse liefern zu können.¹¹ Genres erscheinen hier nicht mehr als »statische Regelsysteme«, sondern stellen »dynamische Konstruktionen« dar, die in ihrer »Historizität« zu erfassen sind.¹²

10 Linda Williams: *Film Bodies. Gender, Genre, and Excess*, in: *Film Quarterly*, H. 44/4 (Sommer 1991), S. 2-13.

11 Vgl. Steve Neale: *Questions of Genre*, in: *Screen*, H. 31:1 (1999), S. 45-66; Jörg Schweinitz: »Genre« und lebendiges Genrebewußtsein. Geschichte eines Begriffs und Probleme seiner Konzeptualisierung in der Filmwissenschaft, in: *montage AV*, H. 3/2 (1994), S. 99-118.

12 Knut Hickethier: *Genretheorie und Genreanalyse*, in: Jürgen Felix (Hrsg.): *Moderne Film Theorie*, Mainz 2002, S. 62-96, hier S. 70.

Im Zuge der Revision der filmwissenschaftlichen Beschäftigung mit historisch und kulturell veränderlichen wirkungsästhetischen Strategien einzelner Filmgenres haben nicht zuletzt Momente der Gefühlsstimulation und Erzeugung affektiv-somatischer Erregung einen gehobenen Stellenwert gewonnen. Wenn Genres in diesem Zusammenhang auch als »Stimulationsprogramme für die Erzeugung von Zuschaueremotionen« verstanden werden können, so zielen die entsprechenden Zuschreibungen von Einzelwerken zu einem bestimmten Genre nicht mehr länger nur auf »konkrete Details der erzählten Geschichte, sondern mehr auf Stimmungen, Erregungen, Erlebnisse, auf Glücks-, Schock- oder Angstgefühle.«¹³

Unter weitgehender Vernachlässigung dieser affektiven Dimension der ästhetischen Induzierung körperlicher Affekte hat sich die theoretische und analytische Beschreibung des Kriegsfilms, von wenigen Ausnahmen abgesehen,¹⁴ bisher vornehmlich an dramaturgischen, motivischen und ikonografischen Kennzeichen des Genres sowie dessen übergeordneter kultureller Erinnerungsfunktion orientiert, um dominante Gestaltungskonventionen zu bestimmen und historische Entwicklungen zu markieren. Da der Kriegsfilm sich per definitionem »im Rahmen von historisch verbürgten Kriegen« bewegt, »deren filmische Reproduktion zum Zeitpunkt ihres Stattfindens bereits möglich war und praktiziert wurde«, erfolgt der Zugang zum Genre zumeist »über die Geschichte des Krieges«, der jeweils zur Darstellung gelangt.¹⁵

Dieser Zugangsweise entspricht ein historisches Periodisierungsmodell des Genres, das seine Entwicklung primär an den militärischen Konflikten festmacht, die je filmisch reflektiert werden. So wird eine erste Phase bis Ende der dreißiger Jahre unter das Zeichen der Erfahrung und Verarbeitung des Ersten Weltkriegs, eine zweite Phase bis Ende der fünfziger Jahre unter die Propagierung, Erfahrung und Verarbeitung des Zweiten Weltkriegs gestellt. Die sechziger Jahre gelten als »Erschöpfungsphase« des Genres, das erst durch die ästhetischen Impulse des

13 Ebd., S. 88.

14 Hermann Kappelhoff: *Shell Shocked Face. Einige Überlegungen zur rituellen Funktion des US-amerikanischen Kriegsfilms*, in: Nach dem Film 7 (September 2005), <http://www.nachdemfilm.de/no7/kap02dts.html> (Zugriff am 7.3.2010); Robin Curtis: *Embedded Images. Der Kriegsfilm als viszerale Erfahrung*, in: Nach dem Film 7 (September 2005), www.nachdemfilm.de/no7/cur01dts.html (Zugriff am 7.3.2010); Drehli Robnik: *Kino, Krieg, Gedächtnis. Affekt-Ästhetik, Nachträglichkeit und Geschichtspolitik im deutschen und amerikanischen Gegenwartskino*. Diss. Universität von Amsterdam 2007.

15 Thomas Klein, Marcus Stiglegger, Bodo Traber: *Motive und Genese des Kriegsfilms*. Ein Versuch, in: Heinz-B. Heller, Burkhard Röwekamp, Matthias Steinle (Hrsg.): *All Quiet on the Genre Front? Zur Praxis und Theorie des Kriegsfilms*, Marburg 2007, S. 14-26, hier S. 14. Vgl.a. Robert Eberwein (Hrsg.): *The War Film*, New Brunswick, London 2005; ders.: *The Hollywood War Film*, Chichester 2009; J. David Slocum (Hrsg.): *Hollywood and War. The Film Reader*, New York / London 2006.

New Hollywood und die Entstehung des Blockbuster-Formats einerseits, die filmische Reflexion des Vietnamkrieges andererseits wieder belebt worden sei.¹⁶ Diese Phase wird bis in die unmittelbare Gegenwart fortgeschrieben, in der sich unter dem Eindruck der Golfkriege sowie des »War against Terror« und anderer asymmetrisch geführter militärischer Konflikte eine neue Phase des Genres gerade erst abzuzeichnen beginnt.¹⁷

Eine solche Art der Periodisierung des Genres hat zweifellos ihre Berechtigung, in dem zugrunde liegenden Modell der Abbildung realer Kriege kann sie subtile ästhetische Transformationen, die sich quer zu thematischen Schwerpunktsetzungen verhalten, jedoch kaum mit der gebotenen Trennschärfe erfassen. Notwendig wäre hierzu ein historischer Ansatz, der Einfluss- und Bezugsmuster auf der Ebene der konkreten (wirkungs-)ästhetischen Zurichtung tradierter Erzählstoffe, dramaturgischer Muster und einzelner Motivkomplexe erfasst. Ein Beispiel für eine solche primär ästhetisch operierende Historiografie des Genres könnte beispielsweise eben darin bestehen, signifikanten Modifikationen im Körperkonzept des Kriegsfilms nachzugehen und ihre Auswirkungen auf korrespondierende Veränderungen in Gestaltung, Dramaturgie, Motivatik und Ikonografie aufzuzeigen. Der Einbezug von Merkmalen etablierter »Körpergenres« in die Analyse von Kriegsfilmen kann in diesem Zusammenhang als Versuch verstanden werden, einen Ansatz in diese Richtung zu entwickeln.

Zunächst ist aber danach zu fragen, was – abgesehen vom Stoffkreis nationalstaatlicher oder sonstiger militärischer Konflikte der Vergangenheit und Gegenwart – die genrespezifischen Figurenkonstellationen, Dramaturgien und Motivkomplexe des Kriegsfilms sind. Ein zentrales Kennzeichen der Figurenkonzeption besteht darin, dass im Mittelpunkt der Handlung nicht ein einzelner Protagonist steht, sondern eine Gruppe (zumeist) männlicher Figuren, über die Themen der Kameradschaft und Männlichkeit verhandelt werden. Als topografisches Grundmuster herrscht im Kriegsfilm die Dichotomie zwischen Heimat und Front vor, die narrativ im Wechsel des bzw. der Protagonisten vom ehelichen bzw. familiären Milieu zu einer militärisch geprägten Männerwelt umgesetzt wird. Der Moment des Abschieds von der Heimat im Übertritt zwischen beiden sozialen Welten erfährt dabei häufig eine starke emotionale Färbung:

16 Ebd., S. 20ff.

17 Vgl. Melani McAlister: A Cultural History of War Without End, in: J. David Slocum, Hollywood and War. The Film Reader, New York, London 2006, S. 325-337; Dennis Conrad, Burkhard Röwekamp: Krieg ohne Krieg – zur Dramatik der Ereignislosigkeit in Jarhead, in: Heinz-B. Heller, Burkhard Röwekamp, Matthias Steinle (Hrsg.), All Quiet on the Genre Front? Zur Praxis und Theorie des Kriegsfilms, Marburg 2007, S. 194-207.

Protagonist oder Protagonisten befinden sich zunächst in der Heimat. Kommt die Nachricht vom Krieg, macht sich Euphorie breit, und die oft jungen Männer warten gespannt auf ihren Einberufungsbescheid oder melden sich freiwillig. [...] So kommt es schließlich auch zur Situation des Abschieds, die einen ersten emotionalen Höhepunkt markiert. [...] Eine weitere Station ist die Ausbildung. [...] Filme mit diesem Ablauf von Heimat, Abschied, Ausbildung binden die Protagonisten in eine Reise in eine fremde Welt ein; die jungen Männer erleben den Eintritt in die Welt des Krieges als eine Initiation, einen *rite de passage* [...]. Und dort erlebt er alles andere als ein Abenteuer. Der Feind bleibt eher anonym. Die Fronterfahrung ist ein Schock, die erste Erfahrung mit dem Tod führt oft zu einer emotionalen Kälte und männlichen Härte [...].¹⁸

Dass die hier umrissene dramaturgische Grundstruktur des Kriegsfilms in seiner klassischen Ausprägung dem epischen Muster der Heldenreise nachempfunden ist, scheint nur zu offensichtlich. Doch lassen sich die Stationen »Heimat – Abschied – Ausbildung – Fronterfahrung – Rückkehr« mit Kappelhoff auch als »Transformationsstufen des Körperbilds einer männlichen Subjektivität« verstehen, an denen sich die Züge einer konsequenten Modernisierung des mythischen Subtexts im Kriegsfilm unmissverständlich abzeichnen:

Die erste Stufe [Abschied von der Heimat, M.W.] stellt sich als Initiationsritus dar, die Passage des Individuums vom Kind zum Träger des Symbols vollgültiger Subjektmacht, der Männlichkeit. Die zweite Stufe [Ausbildung, M.W.] bezeichnet eben dieses Phantasma uneingeschränkter Subjektmächtigkeit; die dritte Stufe [Fronterfahrung, M.W.] zeigt die Umkehr dieses Verhältnisses: die Erfahrung der Ohnmacht und des Ichverlusts.¹⁹

Vor diesem Hintergrund erklärt sich, weshalb die maßgeblichen Innovationen des Genres an der Schwelle vom klassischen zum postklassischen Kino vor allem an einer neuen Qualität der Inszenierung von technifizierter Gewalt, der sichtbaren körperlichen Versehrtheit bis hin zur Verstümmelung und des Sterbens als Agonie im Angesicht des Todes festzumachen sind. Gehörten ausführliche Schlachtdarstellungen schon immer zu den wichtigsten Merkmalen des Kriegsfilms, zumindest in seiner dominanten Variante des *combat film*,²⁰ und bildete das

18 Klein, Stiglegger, Traber: Motive und Genese des Kriegsfilms, a.a.O., S. 19.

19 Kappelhoff: Shell Shocked Face, a.a.O.

20 Vgl. Jeanine Basinger: The World War II Combat Film. Anatomy of a Genre, Middletown 2003.

Motiv des Kampfes vielleicht von jeher dessen eigentliche Essenz,²¹ so hat ein mittlerweile etablierter Kanon an Filmen seit Ende der 1970er Jahre dafür gesorgt, dass sich die Gefühlserwartung des Publikums von Kriegsfilmen auf eine durchgreifende sinnliche Affizierung durch explizite und spektakuläre Darstellungen körperlicher Gewalt und physischen Leidens richtet.

Insofern steht in Filmen wie *THE DEER HUNTER* (USA 1978, Michael Cimino), *APOCALYPSE NOW* (USA 1979, Francis Ford Coppola), *PLATOON* (USA 1986, Oliver Stone), *FULL METAL JACKET* (USA/GB 1987, Stanley Kubrick), *SAVING PRIVATE RYAN* (USA 1998, Steven Spielberg), *THE THIN RED LINE* (USA 1998, Terence Malick), *BLACK HAWK DOWN* (USA 2001, Ridley Scott) oder *FLAGS OF OUR FATHERS* und *LETTERS FROM IWO JIMA* (USA 2006, Clint Eastwood) weniger die Treue zum historisch vorgegebenen Sujet oder auch nur die spannungsreiche Konfliktentwicklung eines schlüssigen narrativen Entwurfs für ein zu erreichendes militärischen Ziel im Mittelpunkt der aufgebauten Inszenierungsverfahren. Dem Genreversprechen der genannten Filme – und John Woos in diesem Zusammenhang noch weitgehend unbeachtet gebliebener Beitrag *WINDTALKERS* wäre diesem Kanon hinzuzufügen – scheint es vielmehr darum zu gehen, in ihrer Konfrontation des Menschen mit der tödlichen Gewalt moderner Militärtechnik die Grenzen und Entgrenzungen subjektiven Körperempfindens ästhetisch auszutesten – auf der Seite der auf der Leinwand handelnden und leidenden Figuren ebenso wie für den empathischen Zuschauer im Kino.

Kriegsfilm als »Körpergenre«

Der historische Moment Ende der 1970er Jahre, an dem das Genre des Kriegsfilms sich reflexiv bricht, d.h. kritisch mit der eigenen Form und der medientechnologischen, ästhetischen und gesellschaftspolitischen Teilhabe an Realität und Wahrnehmung seines Gegenstandes umgeht, kann zugleich als jener Moment gelten, in dem es sich zu einem »Body Genre« transformiert: Der postklassische Kriegsfilm kann damit als ein Modus betrachtet werden, in dem ein über somatische und empathische Effekte vermitteltes Denken als Reflexion am Körper, mit dem Körper geschieht.

In beiden seinen Neuausrichtungen muss der moderne Kriegsfilm damit in einer produktive Spannung zum klassischen Erzählmodell begriffen werden: in seinem reflexiven Gehalt, wie er sich in demotivierten, kontemplativen Helden und Gestaltungsweisen der filmischen Selbstvergewisserung niederschlägt und auf offene oder episodische Erzählformen des europäischen Kunstkinos zurückgreift wie in seiner Tendenz hin zum somatischen Exzess eines voll ausgebildeten Körpergenres.

21 Vgl. Klein, Stiglegger, Traber: »Motive und Genese des Kriegsfilms«, a.a.O., S. 15.

Insofern stellt er in seiner postklassischen Ausformung ein Genre dar, das sich wie das Musical, die Komödie oder eben die drei expliziten Körpergenres des pornografischen Films, des Horrorfilms und des Melodramas in der Differenz zum klassischen Repräsentationsmodus Hollywoods definiert. Von jenen existentiell-pathetischen Momenten der Stillstellung des Erzählfortgangs her verstanden, gilt für den modernen Kriegsfilm, was Rick Altman als Präsenz einer parallel zur narrativ verlaufenden Darstellungs- und Wahrnehmungslogik exzessiver Genrekonventionen beschrieben hat: Unmotivierte Ereignisse, rhythmische Montage, hervorgekehrte Parallelismen, überlange Spektakel – dies sind die Exzesse im klassischen Erzählsystem, die uns auf die Existenz einer konkurrierenden Logik, einer zweiten Stimme hinweisen.²²

Linda Williams hat vier Logiken des körperlichen Exzesses ausgemacht, durch die Körpergenres sich als solche auszeichnen.²³ Sie alle lassen sich auch auf den modernen Kriegsfilm übertragen: Da ist, erstens, das Spektakel eines Körpers im Zustand intensiver sinnlicher Empfindung oder Emotion. Zweitens die Sensation eines überwältigenden Pathos. Drittens ein starker Fokus auf den Zustand der Ekstase, eines physischen und psychischen Außer-sich-Seins, das visuell durch die Darstellung von Körpern zum Ausdruck kommt, die in unkontrollierbaren Konvulsionen und Spasmen »neben sich treten« und tendenziell ihre kohärente Form der Körperlichkeit auflösen. Auf der Tonebene teilt sich dieser Zustand der Ekstase dadurch mit, dass das Kommunikationsmittel der artikulierten Sprache abgelöst wird von einer Kaskade inartikulierter Körperlaute: Lustschreie im Pornofilm, Angstlaute im Horrorfilm, Schluchzer der Verzweiflung im Melodrama. In unserem Zusammenhang lassen sich hier die Schmerzensschreie im Kriegsfilm hinzufügen. Schließlich zeichnen sich Williams zufolge die klassischen Körpergenres dadurch aus, dass sie in erster Linie den weiblichen Körper als Träger dieser Formen von somatisch-sinnlicher Empfindung, Pathos und Ekstase hernehmen. Ein Muster, das im Kriegsfilm umgekehrt wird und den männlichen Körper in den Mittelpunkt rückt.

Mit Blick auf ihren Wirkungsmodus lassen sich die Körpergenres als Inszenierungen eines elementaren Gegenübers von Körpern beschreiben, die nicht oder zumindest nicht nur über den fiktionalen bzw. repräsentationellen Modus der Zuschaueridentifikation mit einzelnen Handlungsträgern funktionieren, sondern ihre Zuschauer in einen Wahrnehmungsprozess der unfreiwilligen physiologischen Mimikry der dargestellten Empfindungen und Emotionen verstricken. Nach dem Grad des Gelingens dieser somatischen Übertragung und der von

22 Rick Altman: Dickens, Griffith, and Film Theory Today, in: Jane Gaines (Hrsg.): Classical Hollywood Narrative. The Paradigm Wars, Durham / London 1992, S. 9-47, hier S. 34.

23 Williams: Film Bodies, a.a.O., S. 4.

ihr unmittelbar ausgelösten Körperreaktionen bemisst sich Williams zufolge auch der Erfolg dieses Genres beim Publikum – was als These am modernen Kriegsfilm durchaus plausibel erscheint und gegebenenfalls auch empirisch zu überprüfen wäre.

Unstrittig dürfte sein, dass auch der moderne Kriegsfilm auf die Auflösung einer angemessenen ästhetischen Distanz des Betrachters zum Geschehen und eine jedes ästhetische Maß überschreitende, unmittelbar affizierende emotionale Einbindung seiner Zuschauer zielt.²⁴ In *WINDTALKERS* findet sich eine Reihe ästhetischer Verfahren, mit denen die Zuschauerdisposition entsprechend ausgerichtet wird: außer in den audiovisuellen Schock-Montagen der Kampfszenen auch in der wiederkehrenden Verwendung von Nebel, Rauch, Staub und Wolken, mit denen das perspektivisch zu kontrollierende Blickfeld sich immer wieder in eine taktil den Nahsinnen sich anbietende Oberfläche verwandelt.

Linda Williams hat darauf hingewiesen, dass Körpergenres von Fantasiestrukturen unterfüttert sind, die nicht so sehr einer narrativen Logik der Erfüllung eines individuellen Begehrens oder dem Erreichen eines äußeren Ziels folgen, sondern vielmehr dem Begehren einen Ort zuweisen, der zwischen dem Bewussten und Unbewussten, dem Selbst und dem Anderen, dem Teil und dem Ganzen liegt. Im Imaginären der Körpergenres ist Fantasie ein Ort, wie Williams schreibt, an dem »desubjektivte« Subjekte zwischen dem Selbst und dem Anderen oszillieren und keinen festen Platz einnehmen.²⁵

WINDTALKERS: Körperdiskurse und Fantasiestrukturen

Setzt man das Verhältnis von Körper, Tod und Technik als zentrale Motivkonstellation des postklassischen Kriegsfilms, so sind die neueren Beiträge zu diesem Genre vielleicht am sinnvollsten von ihren Schlusswendungen her zu denken. Dem Handlungsmuster des Kriegsfilms gemäß mündet die Erzählung von *WINDTALKERS* in eine finale Schlacht, an dessen Ausgang wiederum die Eroberung eines für den weiteren Verlauf des Pazifik-Krieges der Jahre 1942 bis 1945 strategisch wichtigen Punktes steht: der letzten noch von den Japanern gehaltenen Anhöhe an der südwestlichen Spitze der Insel Saipan. Die letzte militärische Auseinandersetzung des Films findet ihren Schlusspunkt wiederum im Tod von Sergeant Joe Enders (Nicholas Cage), einer der beiden emotionalen Leitfiguren des Films.

Nicht nur aus dem äußerlich vorgegebenen Erzählschema des Genres, das beides, das Gelingen der militärischen Operation und den dafür zu entrichtenden Preis der Opferung eines zentralen Protagonisten, nahe-

²⁴ Vgl. Curtis: *Embedded Images*, a.a.O.

²⁵ Williams: *Film Bodies*, a.a.O., S. 10f.



zu zwingend für den Ausgang eines Kriegsfilms vorschreibt, gerinnt die Schlusswendung des Films zu einer dem Genre angemessenen Pathosformel. Es ist der innere dramaturgische und motivische Zusammenhang, aus dem heraus die konkrete Variation des Genreschemas in *WINDTALKERS* ihre Bedeutung bezieht. Die Erkenntnis dieses Zusammenhangs ist es, die das Finale des Films für den Zuschauer so eindrücklich macht.

Vom Erzählverlauf her betrachtet, ist der Schluss des Films in seiner Dialektik von Rettung und Trauer als doppeltes Echo auf die zuvor gepflanzten Traumata seiner beiden Hauptfiguren Sergeant Enders und Private Ben Yahzee (Adam Beach) angelegt. Enders wurde zu Beginn des Films in einer ähnlich aussichtslosen Situation eingeführt, in der er gezwungen war, das Kommando über eine Einheit zu übernehmen. Damals hatte er seine Männer in den sicheren Tod geführt, um den Befehl, die Position um jeden Preis zu halten, zu erfüllen, obwohl ihn seine Leute um den Rückzug und damit ihr Leben angefleht hatten. »God damn you, Joe Enders«, sind die letzten Worte des einzig noch verbliebenen, in seinen Armen sterbenden Marine, bevor Enders selbst von einer Granate getroffen wird, die ihn für den Rest seines Lebens mit einem verkrüppelten, nahezu ertaubten Ohr versieht und den Fluch, den dieses Ohr als letztes vernommen hat, als Narbe, Kainsmal und Stigma sichtbar in den Körper einschreibt. (Abb. 1)

Nachdem Enders mit einem Trick, durch den er die notwendigen Hörtests mit Hilfe der Krankenschwester Rita (Frances O'Connor) besteht, wieder zum Fronteinsatz zugelassen worden ist, erhält er den Sonderauftrag, den Navajo-Indianer Ben Yahzee davor zu bewahren, dass er – und mit ihm der Sprach-Code seines Volkes, der der US-Armee zur Chiffrierung ihrer Funksprüche dient – dem Feind in die Hände fällt. Militärisch ist der Code wichtiger als das Leben des Navajo: Der Code muss im Notfall einer ausweglosen Situation durch die Tötung seines Trägers geschützt werden. Obwohl es im Film unausgesprochen bleibt, ist es genau dieser Aspekt seiner Mission, der Enders für sie so geeignet

erscheinen lässt: Wer in einer früheren Situation befehlstreu genug war, um seine komplette Einheit der Durchsetzung eines Befehls zu opfern, sollte auch in der Lage sein, im Zweifelsfall den Schutzbefohlenen von eigener Hand zu töten. Zumal, wie mehrfach im Verlauf des Film suggeriert wird, es sich bei diesem »nur« um einen Indianer handelt.

Diese Figurenkonstellation bildet den Hintergrund für ein zweites Szenario der Traumatisierung, das in der situativen Wiederholungsstruktur des Films von der finalen Schlachtszene wieder aufgenommen, durchgearbeitet und zur Lösung geführt wird. Gemeint ist das Trauma Yahzees, der in einer vorhergehenden Kampfszene den eigentlichen militärischen Sinn des Schutzauftrags von Joe Enders erkennen muss, als sein Freund Charlie Whitehorse (Roger Willie) in die Hände der Japaner fällt und von Enders durch einen Granatwurf (zusammen mit den ihn umgebenden Japanern) getötet wird; nachdem Charlies Leibwächter Pete »Ox« Anderson (Christian Slater) zu eben diesem unmen-schlichen Akt des unbedingten Befehlsgehorsams nicht bereit gewesen war und sein Leben bei der vergeblichen Verteidigung Charlies gelassen hatte.

Der vielfach in sich verschleiften Erzähllogik des Films, die auf mehreren Ebenen nach dem Muster von Wiederholung, Variation und Auflösung innerer und äußerer Konflikte funktioniert, entspricht, dass Enders sich am Ende ebenfalls gegen die Tötung des an beiden Beinen verwundeten Yahzee entscheidet, ihn den für die Eroberung der Anhöhe entscheidenden Funkspruch absetzen lässt und ihn, selbst schon tödlich verletzt, auf den Schultern aus der Gefahrenzone trägt. Womit sowohl der militärische Handlungsauftrag ausgeführt als auch die beiden Traumata der zentralen Protagonisten symbolisch überwunden sind. Eine solche auf narrative Entwicklungsstadien, situative Wiederholungsstrukturen und motivische Spiegelverhältnisse zwischen einzelnen Hauptfiguren ausgerichtete Lesart der Schlusswendung von *WIND-TALKERS* folgt dem klassischen Erzählmodell des Hollywood-Kriegsfilms, an das sie diesen Film nahtlos anzuschließen scheint. Mit einer solchen Lektüre operiert man zugleich im Dreieck der, Janine Basinger zufolge, zentralen Charakteristiken des *World War II combat film*²⁶ und konzentriert sich in der Analyse der Narration auf, erstens, den individuellen Helden und, zweitens, sein soziokulturelles Verhältnis zur Gruppe und, drittens, die Erfüllung des vorgegebenen militärischen Ziels, für das interne Konflikte und Differenzen zwischen Held und Gruppe überwunden werden müssen.

Es ist dies jedoch eine Lesart, die den wesentlichen Kern dessen, was in der finalen Schlachtsequenz von John Woos Film auf der narrativen Ebene verhandelt und auf der ästhetischen Ebene inszeniert wird, nur

26 Basinger: *The World War II Combat Film*, a.a.O., S. 73.



sehr entfernt in den Blick bekommt. Die von ihr unterstellte Logik, dass innere Konflikte von Hauptfigur und Gruppe auf die Lösung eines äußeren, übergeordneten militärischen Handlungskonflikts hin aufgelöst werden, lässt nämlich die vexierbildartige Umkehrung dieser klassischen Erzählhierarchie außer Acht, wie sie in *WINDTALKERS* am Werk ist: eine Umkehrung der Verhältnisse, bei der die Inszenierung der äußeren (Kampf-)Handlung zur symbolisch veräußerten und an den Körpern der handelnden Figuren ausgetragenen Raumanordnung von Fantasiestrukturen wird, die die inneren Konflikte der Gruppe und ihrer einzelnen Mitglieder unterfüttern. Es ist daher weder Zufall noch schlichter dramaturgischer Kniff, wenn sich die Einheit um Enders und Yahzee im Verlauf der Kampfhandlungen zunehmend zwischen den Linien in einem Niemandsland zwischen Freund und Feind bewegt, teilweise dem Feuer von beiden Seiten ausgesetzt. (Abb. 2) Wobei die immer wieder unter großem Einsatz abgesetzten (in der Sprache der Navajo verschlüsselten) Funksprüche die Funktion erfüllen, die verhängnisvolle topografische Formation dadurch aufzulösen, dass die Koordinaten berichtigt werden und sich die Fliegerbomben anstelle auf die versprengte Einheit der Marines auf die japanischen Stützpunkte und ihre Geschütze richten und sich die Gruppe selbst dem Beschuss von beiden Seiten mit einem Schlag entledigt.

Diese Raumanordnung der Kampfhandlungen ist insofern lediglich noch als Projektion und topografische Veräußerung innerer (Gruppen-) Konflikte zu verstehen, als die unterschiedliche Herkunft jedes einzelnen Mitglieds der Gruppe – der ›Wikinger‹ Gunny Sergeant Hjelmstad (Peter Stormare), der seinen Rassismus überwindende Sohn irischer Einwanderer Private ›Chick‹ (Noah Emmerich), der Grieche Pappas (Mark Ruffalo), der Sohn italienischer Einwanderer Enders, die beiden Navajo Charlie und Yahzee – dem Zuschauer sukzessive offenbar gemacht, und damit die Gruppe selbst atomisiert und nach außen, eben auf beide Seiten des militärischen Konflikts hin geöffnet wird: Die Yahzee wiederholt von Chick vorgeworfene (und von ihm akzeptierte und

dann auch zum militärischen Vorteil genutzte) äußerliche Ähnlichkeit mit den Japanern und Chicks zynische Prophezeiung einer vollends globalisierten Welt, in der man eines Tages wohl auch noch freundlichen Umgang mit den Japanern pflegen werde, stehen hier nur metonymisch für jene Öffnung und Auflösung oppositioneller Differenzmuster, die – ohne narrative Grundstrukturen des Genres vollständig zu durchbrechen – der Film in seiner symbolischen Inszenierung der äußeren Kampfhandlungen betreibt.

Janine Basinger hat ihr narratives Beschreibungsmodell der Konstellation »hero, group, objective« am klassischen Hollywood-Kriegsfilm entwickelt. Ich möchte im Folgenden ausführen, dass diese drei Begriffe als Analyseraster für zeitgenössische Beiträge zu diesem Genre in der eben beschriebenen Hinsicht zu kurz greift, den Darstellungskern eines Films wie WINDTALKERS nicht mehr treffen kann bzw. zentrale Dimensionen der Ikonografie sowie der konkreten dramaturgischen und ästhetischen Artikulation der Schlüsselkonflikte des Films ausgeblendet lässt. Daher der Vorschlag, die Begriffe Basingers – Held, Gruppe, militärische Zielsetzung – auf drei andere Begriffe hin zu verschieben, an denen sich zentrale Charakteristika des zeitgenössischen Hollywood-Kriegsfilms eher verdeutlichen lassen. Auf die Begriffe nämlich der *Körperlichkeit* und der wechselseitigen Exponiertheit von Körpern (anstelle des individuellen Helden als gefestigter und handlungsmächtiger Subjektposition); ihrer Funktion zur Stiftung von *Gemeinschaft* (anstelle der rein soziokulturell oder militärisch definierten Gruppe); und der *Technik*, die sich als Kommunikations- und Mediendispositiv zwischen Körper, Gemeinschaft und militärische Zielsetzung schiebt.

Diese Konstellation lässt sich von eben jener narrativen Standardsituation und höchsten Pathosformel des postklassischen Kriegsfilms her in den Blick nehmen, die zugleich, so die These, die Logik seiner ästhetischen Konzeption offenbart. Gemeint ist eben jene Situation, auf die sich die Darstellung des uneinholbaren Kriegserlebnisses zumeist gegen Ende des Erzählverlaufs – etwa in BLACK HAWK DOWN und FLAGS OF OUR FATHERS –, in einer signifikanten Verschiebung zuweilen aber auch – wie in SAVING PRIVATE RYAN oder WINDTALKERS – als Rahmung des Geschehens gar an beiden Enden der Handlung ereignet.

Man findet diese Situation in nahezu jedem modernen Kriegsfilm, jedoch ist sie mit der Kennzeichnung des Handlungstopos vom »last stand«²⁷ (der letzten Bastion, die sich allzu oft als verllorener Posten erweist) nur partiell beschrieben: Eine Einheit ist isoliert dem Feuer des Feindes ausgesetzt; die Funkgeräte versagen oder sind nicht vorhanden.

27 Vgl. Geoff King: Seriously Spectacular. »Authenticity« and »Art« in the War Epic, in: J. David Slocum (Hrsg.): Hollywood and War. The Film Reader, New York, London 2006, S. 287-301, hier S. 298ff.

Die Befehlskette reißt, die Strategie läuft ins Leere. Die Verstärkung bleibt aus, nirgends ein Rettungskommando: die Falle des Gegners schnappt zu. Eine Gruppe von versprengten Soldaten ist auf sich selbst zurückgeworfen, es geht nur noch ums nackte Überleben, für viele ans Sterben, der Sanitäter (sofern vorhanden) wird zum am meisten fragten Mann.

Mit Deleuze könnte man diese Momente als Situationen beschreiben, in denen das narrativ vektorisierte Aktions-Bild – und mit ihm die senso-motorische Handlungsmacht des Einzelnen – in die Krise gerät und an seine Stelle die Ausmodellierung eines sich an und zwischen Körpern ausagierenden Affekt-Bildes tritt.²⁸ In einem der letzten zu seinen Lebzeiten veröffentlichten Texten spricht Deleuze von einem Moment zwischen Leben und Tod, der »nur mehr der eines Lebens ist, das mit dem Tod ringt« und in dem »das Leben des Individuums [...] einem *unpersönlichen* und dennoch *singulären* Leben« weicht, das »ein reines Ereignis hervortreten lässt, ein Ereignis, frei von den Zufällen des inneren und äußeren Lebens, das heißt von der Subjektivität und Objektivität dessen, was geschieht«.²⁹ In diesem Moment werde, so Deleuze, das Individuum zu einem *homo tantum*, zum Menschen in seinem körperlichen Nur-Sein, »an dem jedermann Anteil nimmt und der eine Art Glückseligkeit erreicht«.³⁰ Dies scheint mir eine akkurate Beschreibung des – von der Subjektivität soziokultureller Differenz und der Objektivität des äußeren (narrativen) Geschehens befreiten – Zustands und dem Ereignis, mit dem wir es etwa in der Sterbeszene von Joe Enders am Ende von WINDTALKERS zu tun haben. Näher zu betrachten bleiben jedoch die filmischen Ausdrucksformen, mit denen in diesen Momenten die ästhetische Figur der Anteilnahme an und zwischen Körpern in ihrem So-Sein, die über die Körperschaft des militärischen Verbunds – des »militärischen Corps«³¹ – hinausreicht, als Aufscheinen einer anderen Form von Gemeinschaft hergestellt wird.

Der Kriegsfilm als Ensemblefilm: Gruppenfiguren und Figurengruppen

Vor diesem Hintergrund lässt sich nun die Frage nach der Gruppe und der Form von Gemeinschaft aufnehmen, die im Kriegsfilm als Ensemblefilm an die Stelle des Individuums tritt. Zugleich sei daran erinnert, dass der Kriegsfilm als Körpergenre eben von diesem Oszillieren der

28 Deleuze: Das Bewegungs-Bild, a.a.O., S. 275ff.

29 Gilles Deleuze: Die Immanenz: ein Leben..., in: ders.: Schizophrenie und Gesellschaft. Frankfurt/M. 2005, S. 365-370, hier S. 367.

30 Ebd.

31 Hermann Kappelhoff (Shell Shocked Face, a.a.O.) spricht in diesem Zusammenhang davon, dass die »Imagination des Militärs als einer transzendentalen Körperschaft, als männliches Selbst einer Kultur« in der Chiffre des Corps den eigentlichen Gegenstand des Kriegsfilms ausmacht.

Differenz zwischen Einzel- und Gruppenkörper her verstanden werden kann, statt in der direkten Polarität von Individuum und Gesellschaft. Im Anschluss an Margrit Tröhlers grundlegende Studie über plurale Figurenkonstellationen im Film lassen sich drei Grundmodelle unterscheiden, die für eine Analyse der Figurenkonstellationen, wie sie im Kriegsfilm genretypisch vorkommen, herangezogen werden können: die »Gruppenfigur«, das »Figurenensemble« und das »Figurenmosaik«. Für alle drei Modelle gilt, dass sie gegenüber der klassischen, auf den individuellen Helden zentrierten linearen Erzählweise eine Logik des Erzählens aufweisen, die

nicht axiologisch, sondern topologisch oder besser topografisch [funktioniert], denn sie verfolgen eine Akzentverschiebung von der Zeitlichkeit zur Räumlichkeit, sind weniger individuellen und binär angeordneten Positionen als relationalen Dynamiken verpflichtet, bevorzugen das Flächige und den Fluss, das Differenzieren von Werten und das unabgeschlossene Verhandeln von Widersprüchen.³²

Insofern plurale Figurenkonstellationen im Film ein »Fest der Oberfläche« und der »Selbstreflexivität« feiern sowie »die Dezentrierung des Einzelsubjekts«, können sie als »Ausdrucksformen einer *condition post-modern*« gelten, in der die »Instabilität postindustrieller Gesellschaften poetisch« umgesetzt ist. Im Rahmen einer solchen mit der Gegenwart der Postmoderne assoziierten Poetik werden die »lateralen Verbindungen« gegenüber »pyramidalen Ordnungen, die vertikal von oben nach unten verlaufen«, ³³ angereichert und aufgewertet: Hardt/Negri würden von einer Konstellation sprechen, in der eine horizontale Pluralität der »Multitude« im vertikal organisierten und militärisch kontrollierten »Empire« niemals restlos aufgeht.³⁴

Ungeachtet einzelner emotionaler Leitfiguren, wie sie sich im Hollywood-Kriegsfilm nach wie vor finden, lassen sich die in diesem Genre entworfenen Gruppen-Konstellationen sinnvoll entlang der von Tröhler vorgeschlagenen Grundmodelle aufschlüsseln. In Tröhlers Vokabular übersetzt, geht es Kriegsfilmen in ihrem ideologisch manifesten Gehalt zunächst um die Konstitution einer »Gruppenfigur«, die auf die Modellierung einer »konzentrischen Ausrichtung der Gruppe« und der Konstitution und Auspräparierung eines antagonistischen Gruppenkonflikts zielen.³⁵ Im Kriegsfilm ist das militärische Corps der Name

32 Margrit Tröhler: Offene Welten ohne Helden. Plurale Figurenkonstellationen im Film, Marburg 2007, S. 15.

33 Ebd., S. 15f.

34 Vgl. Michael Hardt, Antonio Negri: Multitude. Krieg und Demokratie im Empire, Frankfurt a.M. 2004.

35 Tröhler: Offene Welten ohne Helden, a.a.O., S. 49.

für die Gruppenfigur als jenem Kollektivwesen, zu dem »kulturelle, soziale, berufliche oder Gesinnungsgruppen zum Träger einer zentralen Idee« verschmelzen, »sodass die einzelnen Figuren sich zu einer vielköpfigen und manchmal facettenreichen Sammelfigur unter einem gemeinsamen Nenner zusammenfinden.«³⁶

Nach innen ist die Gruppe dabei jedoch keineswegs notwendig homogen. Vielmehr kann sie mehrere »hierarchische Gefälle« aufweisen,

die auch ihre ästhetische Gestaltung prägen: doch als *Typ* [...] und als *Rolle* [...] finden die einzelnen Figuren ihr Echo immer in der Gruppe. [...] Jede temporär hervorgehobene Einzelfigur steht letztlich emblematisch für eine kollektive Wertehaltung, die konzentrisch die Vielzahl einbindet.³⁷

Die grundlegende dramaturgische Dynamik der Inszenierungen von Gruppenfiguren wirkt nach innen wie nach außen, wobei im Außenverhältnis die Opposition zu einer zweiten oder dritten Gruppe – der militärische Gruppenkonflikt »im Kampf um die äußeren Grenzen der Gruppe«³⁸ – zur Ausgangslage der Erzählung gehört und im klassischen Kriegsfilm bis 1970 – die Polarisierungslogik der antiken Tragödie aufnehmend – als Antriebskern auch im Mittelpunkt der Handlung steht. Das dieserart geschlossene Kollektiv, das den klassischen Kriegsfilm als ideologisches Muster dominiert, ist, wie Margrit Tröhler festhält (die allerdings das Kriegsfilm-Genre nicht als Beispiel reflektiert), heutzutage generell eher selten zu finden, was darauf hindeutet, dass die Entwicklung, die der Hollywood-Kriegsfilm seit den 1970er Jahren genommen hat, kulturell keineswegs isoliert zu betrachten ist.³⁹ Auf diese Weise gekennzeichnet von einer horizontalen soziokulturellen Diversität im Inneren, die vertikal in die Militärhierarchie eingebunden ist und tendenziell von einer gemeinsamen Strategie, Idee oder Moralvorstellung aufgehoben wird, sind die Gruppenfiguren des Kriegsfilms klassischer Prägung insofern geschlossene Kollektive, als sie nach außen hin (gegen die Zivilgesellschaft, den militärischen Gegner) im Rahmen eines oppositionellen Konfliktmusters gewissermaßen ideologisch abgedichtet sind.

36 Ebd.

37 Ebd.

38 Ebd., S. 50.

39 Vgl. ebd., S. 49: »Das geschlossene Kollektiv, in dem die Figuren in ihrer fiktionalen Organisation und narrativen Orientierung stark konzentrisch ausgerichtet sind und sich die dominante Gruppe im antagonistischen Konflikt mit anderen ebenso einheitlichen Gruppen befindet, ist heute – zumindest in den mitteleuropäischen und nordamerikanischen, »demokratischen« und industrialisierten Kulturen – eher selten als Erzählmuster zu finden.«

Demgegenüber lassen sich an Kriegsfilmen der postklassischen Ära zunehmend Artikulationen eines offenen Kollektivs ausmachen, die denen ähneln, welche Tröhler – wohlgemerkt an einem anderen, vornehmlich dem europäischen Autorenfilm entstammendem Untersuchungskorpus – unter den Begriff des Figurenensembles fasst, das im Gegensatz zur Gruppenfigur als »offenes Netz von Beziehungen angelegt« ist.⁴⁰ Auf diese Weise

stellen die Figurengruppen ein kulturelles und in der heutigen Zeit verankertes, vielstimmiges Geflecht von sozialen »Normen« dar. Hierbei ist die Norm aber nicht als Gesetz zu verstehen, sondern als normalisierte Praxis, die im Ausdruck eines realistischen Modus ein stilisiertes Bild von Alltag gestaltet und in einem synchronen Querschnitt unterschiedliche Lebensentwürfe konfrontiert.⁴¹

Insgesamt, und dies ist für die Differenz des zeitgenössischen Hollywood-Kriegsfilms zu dessen klassischer Ausprägung von besonderer Bedeutung, sind im Rahmen einer an das Figurenensemble gebundenen Dramaturgie die divergierenden und konvergierenden Kräfte nicht mehr primär intentional gesteuert und zentrifugal auf ein militärisches Ziel gerichtet. Vielmehr kehren sie sich ins Innere der Gruppe, deren Mitglieder in eine gemeinsame, jedoch heterogen erfahrene Situation eingebunden sind. Raumzeitlich bildet sich hier keine linear-kausale Wechselwirkung der Aktionen aus, sondern »ein Mikrokosmos als Knotenpunkt, in dem sich verschiedene, manchmal gegenläufige emotionale, berufliche und symbolische Hierarchiegefälle kreuzen und in der narrativen Dynamik eine variable und mehrstimmige Perspektivierung erfahren«.⁴²

Im Gegensatz zum Figurenmosaik, Tröhlers drittem Modell pluraler Figurenkonstellationen im Film, nimmt sich das Ensemble der Figurengruppe stets als Gruppe wahr. Insofern ist es auch die Gruppe selbst, ihre Genese und Auflösung, um die die Dramaturgie der Filme kreist. Als psychologisch konturierte Figuren verweisen die einzelnen Charaktere des Ensembles

auf überindividuelle Wertepositionen und soziale Widersprüche, die *in* die Figurengruppe *hinein*getragen werden [daher die Offenheit der Gruppenkonzeption, M.W.] und als metonymische Facetten die alltägliche Welt des Mikrokosmos charakterisieren. Dabei steht selbener der Schock zwischen sich ausschließenden Welten im Zentrum

40 Ebd., S. 209.

41 Ebd., S. 210.

42 Ebd., S. 211.

wie im Falle des Kollektivs [der Gruppenfigur, M.W.] [...]; tragend ist vielmehr das Interesse an der Kontrastierung und Differenzierung der verschiedenen Lebensprojekte in der Interaktion.⁴³

Zusammenfassend lässt sich im Anschluss an Tröhler die Hypothese aufstellen, dass sich die geschlossene Gruppenfigur, wie sie für den klassischen Hollywood-Kriegsfilm charakteristisch war, im postklassischen Kriegsfilm hin zu offenen Figurenensembles und Figurenmosaiken entwickelt. In diesen beiden neuen Modellen der Figurenkonstellation stehen der »tableauartigen Verdichtung der Beziehungen im Mikrokosmos [...] die Multiplikation der Begegnungen und die Vernetzung der Wege der Figuren gegenüber«.⁴⁴ Dabei kann sich im Erzählverlauf das Mosaik in Richtung des Ensembles bewegen, jedoch ist auch der Mikrokosmos des Ensembles immer schon mosaikartig angelegt, sobald der Einheitsaspekt des geschlossenen Kollektivs in den Hintergrund gerät: »In diesem fließenden Übergang von der offenen Gruppenfigur zum polyphonen Ensemble und zum aufgefächerten Figurenmosaik wird die Konstellation von der Dezentrierung ins azentrische Geflecht geführt.«⁴⁵

Aus dieser Dezentrierung der Gruppe, wie wir sie in WINDTALKERS finden, entsteht in jenen Momenten des Versprengtseins zwischen den Linien, des Übergangs von militärischer Strategie zur reinen Überlebensfrage, eine andere Form der Gemeinschaft, die zwar narrativ herzuweisen ist, jedoch vor allem auf den Ebenen der Ikonografie und audiovisuellen Gestaltung zur sinnlichen Gewissheit wird. Mit Jean-Luc Nancy kann diese Form der Gemeinschaft, die nicht mehr mit der Gruppe identisch ist, – weder mit der militärischen Einheit noch einer soziokulturellen Zusammengehörigkeit –, als ontologische, im Sinne einer auf das kontingente körperliche Miteinander reduzierte Gemeinschaft verstanden werden.

Körper und Gemeinschaft im Ausnahmezustand

Für Nancy, wie für den geläuterten Helden des modernen Kriegsfilms, ist das Individuum »nur das, was bei der Erfahrung der Auflösung der Gemeinschaft übrig bleibt. Seiner Natur nach erweist sich das Individuum [...] als das abstrakte Ergebnis einer Zerlegung.«⁴⁶ Das Individuum als einzelnes erfährt sich selbst eigentlich immer nur als »Ursprung und Gewißheit einzig seines eigenen Todes«. Und diese Erfahrung

43 Ebd., S. 212f.

44 Ebd., S. 387.

45 Ebd.

46 Jean-Luc Nancy: Die entwerkte Gemeinschaft, in: ders.: Die undarstellbare Gemeinschaft [frz. 1986], Stuttgart 1988, S. 9-89, hier S. 15.

macht das Individuum nicht an sich selbst, sondern in der Gemeinschaft, die darin für Nancy ontologischen Status gewinnt. Insofern ist für Nancy der Individualismus ein »inkonsequenter Atomismus, der übersieht, daß mit dem Atom immer auch schon eine Welt ins Spiel kommt.« In der unendlichen Immanenz eines »In-der-Welt-Seins« gibt es keine Absolutheit des Subjekts. Das Sein bestimmt sich hier als Beziehung, als »Mit-Sein«, als Gemeinschaft. Anstelle von Individualität spricht Nancy von einer Singularität des Einzelnen, die niemals die Struktur einer in sich abgeschlossen Individualität bilde, sondern sich ereigne im »Außer-sich-Sein« der Ekstase: Das singuläre Wesen ist nicht Subjekt dieser Ekstase, denn diese kennt kein Subjekt, vielmehr ist die Ekstase die Gemeinschaft, die dem singulären Wesen zustößt.⁴⁷

Im Unterschied zu klassischen humanistischen Entwürfen von Gemeinschaft, die sie als Projekt unter eine Idee, einen Zweck, einen gemeinsamen Sinn stellen, macht Nancy den Versuch, Gemeinschaft als eine »entwerkte« zu denken, d.h. sie selbst zum Zweck zu machen, der keinem übergeordneten Prinzip, keinem Werk, keinem politischen oder gesellschaftlichen Interesse dient. Dabei ist die Gemeinschaft »keineswegs das, was die Gesellschaft zerbrochen oder verloren hätte, sondern sie ist das, *was uns zustößt* – als Frage, Erwartung, Ereignis, Aufforderung –, was uns also *von der Gesellschaft ausgehend* zustößt.«⁴⁸

Mit Gemeinschaft ist hier vor allem anderen »die nackte Exposition einer gleichen, banalen Evidenz, die leidet, genießt, zittert« gemeint.⁴⁹ Diese Form des Gemeinsam-Seins ist von Politik und Gesellschaft entkoppelt: Auf der einen Seite steht eine Gemeinschaft von »intensiver Intimität«, auf der anderen Seite die »durch ein homogenes und extensives Band« – die militärische Zielsetzung, moralische Überzeugungen, aber auch Kommunikationstechnik und Medien – »zusammengehaltene Gesellschaft«.⁵⁰ In ihrem Herausfallen aus der Gesellschaft ist Nancy zufolge die Gemeinschaft eine, die »trocken und neutral« ist: Sie ist »weder Komunion noch Atomisierung, lediglich das Teilen eines Ortes, allerhöchstens der Kontakt: ein Zusammen-Sein ohne Zusammenfügen.«⁵¹

Dieses zufällige »Teilen eines Ortes«, das in WINDTALKERS und anderen Kriegsfilmen in jenen Szenen inszeniert wird, in denen eine Gruppe oder Teile verschiedener Gruppen im Feld versprengt sind, ist gepaart mit einer an den Körper gebundenen Form des Kontakts. Für Nancy sind »Körper [...] nichts Volles, kein gefüllter Raum [...], sie sind offener Raum, d.h. in gewisser Hinsicht eigentlich räumlicher Raum.« Die

47 Ebd., S. 22.

48 Ebd., S. 31.

49 Jean-Luc Nancy: *Corpus* [frz. 2000], Berlin 2003, S. 45.

50 Nancy: *Die entwerkte Gemeinschaft*, a.a.O., S. 24. Vgl. a. Jean-Luc Nancy: *War, Right, Sovereignty – Techné*, in: ders.: *Being Singular Plural*, Stanford 2000, S. 101-143.

51 Ebd., S. 31.



Körper sind »Existenz-Stätten«, der Körper das »Exponiert-Sein des Seins schlechthin«.⁵²

Die Formen des körperlichen Kontakts und des gegenseitigen Exponiertseins, denen in den Ritualen der Navajo-Indianer Charlie und Yahzee eine so wichtige Funktion zukommt, ist in der Ikonografie des postklassischen Kriegsfilms ein fester Platz eingeräumt: in jenen Bildern, in denen eine Wunde zugehalten, in den Körper eines anderen eingegriffen werden muss, oder sich die Einzelkörper durch spritzendes Blut miteinander verbinden und vermischen. In *WINDTALKERS* ist dieser Bildtopos besonders ausgeprägt, am deutlichsten in jener Schlüsselszene (Abb. 3), in der Yahzee einem verletzten Kameraden bei dessen Erstversorgung die erlittene Schusswunde zudrücken muss (und damit die rituelle Geste Charlies, mit der dieser ihm Asche auf das Gesicht geschmiert hatte, variiert). Die Szene markiert jenen Moment, an dem Yahzee seine Tötungshemmung überwindet, und gibt zugleich das Muster ab für eine symbolische Komposition, die dann in der Szene, in der Joe Enders stirbt, am Ende wiederaufgenommen wird (Abb. 4, 5). Was hier ins Bild gesetzt wird, ist die Beglaubigung, dass Körper, wie Nancy schreibt, weder im Diskurs noch in der Materie statthaben: »Sie bewohnen weder ›den Geist‹, noch ›den Körper‹. Sie haben auf der Grenze Statt, *als Grenze*. Grenze – äußerer Rand, Bruch und Einschnitt des Fremden in das Kontinuum des Sinns, in das Kontinuum der Materie. Öffnung, *Diskretion*.«⁵³ Inszeniert wird, aus dieser Perspektive betrachtet, in der direkten Anteilnahme am Tode eines anderen, an der Berührung und Vermischung von Körpern (und die Metapher der Blutsbrüderschaft schwingt in diesen Gesten in *WINDTALKERS* immer mit) eine Form der Gemeinschaft und Intimität, die auf keinem anderen Wege der Vermittlung zu haben ist.

52 Nancy: *Corpus*, a.a.O., S. 18, 32.

53 Ebd., S. 20. Judith Butler (*Krieg und Affekt*, Berlin 2009, S. 41) hat das Phänomen der Auflösung von Körpergrenzen unter konkretem Bezug auf den Krieg wie folgt formuliert: »Die Grenze dessen, wer ich bin, ist die Körpergrenze; aber die Körpergrenze [...] gehört mir nie vollständig zu. Mein Überleben hängt mithin weniger von der festgesetzten Grenze des Selbst ab denn von der konstitutiven Sozialität des Körpers.«



Keine der in WINDTALKERS eingesetzten Medien und Kommunikationstechniken, weder die schriftlich fixierte Befehlskette, noch die Funktechnik als solche, noch die ungelesen bleibenden Briefe die Rita an Enders schreibt, können diese Form des Mit-Seins herstellen. Sie sind immer nur, wie Nancy schreibt, ein »Irgendwo«, das sich über sehr lange technische Schaltungen verteilt: »irgendwo« ist die Technik, unser diskreter, mächtiger, aber eben verstreuter *Kontakt*.⁵⁴ Demgegenüber fungiert der sterbende und tote Körper als letzte Instanz eines mit anderen geteilten Ortes in der Welt, an der Grenze zwischen Leben und Tod: »nicht der tote Körper, sondern der Tote als Körper – und es gibt keinen anderen.«⁵⁵

Schlussbetrachtung:

Mediale Reflexionen am kinematographischen Körper

Die entscheidende kulturelle Funktion der Transformation des Kriegsfilms in ein »Körpergenre« mag am Ende darin zu erkennen sein, dass er die Grenze zwischen Individuum und Gemeinschaft, Körper und Geist, Leben und Tod nicht nur darzustellen und damit letztlich ästhetisch aufzulösen, sondern *als Film* an jenem von Leinwand und Zuschauer, visueller und auditiver Wahrnehmung »geteilten Ort« fantas-

54 Ebd., S. 48.

55 Ebd., S. 49.

matischer wie somatischer Intimität, der das Kino ist, zu beschreiten sucht. Darin wäre dann zugleich auch sein eigentlicher reflexiver Gehalt zu sehen. Deutlich wird er am Beispiel von *WINDTALKERS* daran, wie hier der Diskurs militärischer Kommunikationsmittel (Funk- und Sichtgeräte) als ein Regime technisch entfremdeter medialer Ordnung präsentiert wird. Diese Ordnung will der Film selbst durchbrechen, indem er sich als Teil einer authentisch anmutenden Weltwahrnehmung inszeniert. Das Mittel dieser Inszenierung ist zugleich sein eigentliches Thema: die menschliche Stimme, die in einer endlosen Modulation gegen den narrativ funktionalisierten und militärisch instrumentalisierten Gebrauch als Dialog und Befehl erhoben wird.

Die den Film auf der visuellen Ebene durchwirkenden Metaphern des Windes, dessen Bewegung der Anfangs- und Schlusssequenz die Kamera bei ihren gleitenden Flugaufnahmen durch die Wolken über das Gebirgspanorama hinweg aufzunehmen scheint, aber auch das Atmen und Rauchen, das Flöten- und Mundharmonikaspiel und schließlich das In-den-Sand-Malen und Ascheverstreuen bilden ein enges Geflecht filmischer Modulationen des körperlichen Attributs der Stimme als einer ganz anderen, nicht entfremdeten Form von »Kommunikation«:

In ihrer Körpertopologie gleicht die Stimme einem körperlichen Geschoß, das sich vom Körper ablöst und in alle Winde zerstreut, zugleich jedoch verweist sie auf einen körperlichen Innenraum, einen intimen Teilbereich des Körpers, der nicht offenbart werden kann – als ob die Stimme schlechterdings das Prinzip der Zweiteilung in Innen und Außen wäre. [...] die vom Atem getragene Stimme verweist auf die Seele, die nicht auf den Körper reduziert werden kann. [...] sowohl Überschuß des Körpers, körperlicher Exzeß, als auch nicht-mehr-Körper, das Ende des Körperlichen, die Geistigkeit des Körperlichen, womit sie die Identität der vollkommenen Körperlichkeit und der Seele darstellt.«⁵⁶

Joe Enders' perforiertes Trommelfell macht ihn lange Zeit für die Schwingungen, jenes *plus-de-corps*, das die »Wind-Talkers« der Navajo als diejenigen, »die mit dem Wind sprechen«, von reinen »Code-Talkers« unterscheidet, unempfindlich. Der Zuschauer ist ihnen unmittelbar ausgesetzt: Seinem Wahrnehmungsvermögen bietet sich diese in der Auflösung der Grenzen zwischen den Einzelsinnen des Optischen und Akustischen geleistete Übertragung von Anfang an als jener »kinematographische Körper« dar, an dem die ästhetische Erfahrung des lebendigen Leibes im Kino – nicht jenseits, sondern im Kern ideologischer Dialektik – noch zu machen ist.

56 Mladen Dolar: *His Master's Voice. Eine Theorie der Stimme*, Frankfurt/M. 2007, S. 96f.

Marcus Stiglegger **Im Angesicht des Äußersten**

Der Kampf als Grenzsituationen und performative Kadenz im zeitgenössischen Kriegsfilm

»In jeder Grenzsituation wird mir gleichsam der Boden unter den Füßen weggezogen. Ich kann das Sein als Dasein nicht greifen in bestehender Festigkeit.«¹ So definiert Karl Jaspers in seinem dreibändigen Hauptwerk *Philosophie*² die Grenzsituation als Signatur einer jeden menschlichen Existenz. Karl Jaspers nennt als Arten von Grenzerfahrung »Tod, Leiden, Kampf und Schuld«, alles, was sich abzeichnet in Krankheit, Verzweiflung, Schmerz, Abschied, Liebe, Angst und Schrecken, Grauen, Ekel, Apathie und Katatonie; also Situationen, in denen die Existenz in eine ungeheure Krisis gerät. Ohne Zweifel bedienen sich Filme aller Genres dramaturgisch und ästhetisch solcher Grenzsituationen, für den Kriegsfilm hat sie jedoch eine besondere Bedeutung: Kriege konfrontieren den Menschen mit unermesslichem Grauen, das sich körperlich zeigen lässt. Wenn die Krisis hier ihren Höhepunkt erreicht und den ganzen Körper erfasst, dann scheint vom Individuum an der Grenze alles Soziale abzufallen, und es zeigt sich der nackte Mensch. Wie können Filme dergleichen darstellen? Oder radikaler formuliert: können Filme solche Grenzsituationen dem Rezipienten erfahrbar machen?

Vielleicht gibt es zwei Formen, eine Grenzsituation radikal auszuspielen: 1. Ein Schauspieler zeigt, wie in der Krisis seine Identität zerbricht, wie ihm alles versagt: die Sprache, die Sensomotorik und schließlich das Bewusstsein; 2. Ein Schauspieler zeigt eine mimische Maske der Unberührtheit, versteinert gleichsam, scheint extreme Gefühle in sich verschließen zu wollen. Zwischen beiden Formen oszilliert das Spiel von

¹ Karl Jaspers: *Philosophie*, Band 2: *Existenzerhellung*, Heidelberg 1932 (4. Aufl. 1973), S. 249.

² Ebd. S. 201-254.

Grenzsituationen. Dabei erhebt sich die Frage nach der Authentizität des Schauspiels: Wie kann durch Film das »affektive Gedächtnis« (im Sinne des Schauspieltheoretikers Konstantin S. Stanislawski³) – in diesem Fall – des Zuschauers angesprochen werden, um die Grenze zwischen schauspielerischer Performance und Lebenserfahrung des Rezipienten verschwinden zu lassen?

Was seit der Literatur der Moderne zur ultimativen, zur äußersten Körpererfahrung schlechthin stilisiert wurde, der Körper im Krieg, ist zum beständigen Sujet des Mediums Film geworden. Der Körper im Krieg – und konkreter in der performativen Standardsituation Kampf – fungiert offenbar als Garant für packendes Feuerwerk äußerer Handlung und mitreißender Abenteuer, ein seduktives Spektakel aus Sensationen, Körpern und Bewegung. Der Krieg gerinnt in dieser filmischen Adaption leicht zum Mythos, zur fatalen Instanz des menschlichen Schicksals. Meint er es ernst, muss er einen Schritt weiter gehen.

Der folgende Beitrag untersucht unterschiedliche filmische Strategien, Grenzsituationen zu inszenieren und dem Zuschauer überzeugend zu vermitteln. Als theoretische Basis dient dazu die Seduktionstheorie⁴ sowie speziell neuere Ansätze zur Performance und Immersion im Film,⁵ die als seduktive Strategie filmischer Inszenierung verstehbar werden.

Die Grenzsituation im Film als performative Kadenz

Auf den ersten Blick scheinen sich die Begriffe Film und Performance gegenseitig auszuschließen, denn wenn man Erika Fischer-Lichtes *Ästhetik des Performativen* (2004) folgt, gilt für die Performance zunächst ein Dispositiv, das sich eklatant von dem des Films unterscheidet. Wichtig sei etwa die »leibliche Ko-Präsenz von Akteuren und Zuschauern«, die eine Form der körperlichen Intersubjektivität entwickelt, mit der sich das Verhältnis des Performancekünstlers und einem aktiven, ggf. interagierenden Publikum in Worte fassen ließe.⁶ Bei diesem Prozess komme es zur performativen Hervorbringung von Materialität, deren zentrale Kategorien Körperlichkeit, Räumlichkeit, Lautlichkeit und Zeitlichkeit sind.⁷ Was daraus entsteht – in all seiner Zufälligkeit und Willkür – nennt sie die »autopoietische feedback-Schleife«⁸, ein Be-

3 Konstantin S. Stanislawski, Bernd Stegemann (Hrsg.): Stanislawski-Reader. Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst und an der Rolle, Berlin 2007.

4 Patrick Fuery: *New Developments in Film Theory*, London / Houndmills / Basingstoke u.a. 2000; Marcus Stiglegger: *Ritual & Verführung. Schaulust, Spektakel und Sinnlichkeit im Film*, Berlin 2006.

5 U.a. Erika Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt 2004; Robin Curtis, Gertrud Koch (Hrsg.), *Immersion. Zu Geschichte und Gegenwart eines Begriffs*, München 2008.

6 Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*, a.a.O. 2004, S. 63f.

7 Ebd., S. 129f.

8 Ebd., S. 66f.

griff aus dem Bereich der Neurologie. Die künstlerische Performance wird dabei als experimentelle Versuchsanordnung begriffen: »Jeder bestimmt sie mit und lässt sich zugleich von ihr bestimmen, ohne dass ein einzelner volle Verfügungsgewalt über sie hätte«⁹. Dabei kann es zur »Emergenz« kommen, also Phänomenen, die der Künstler nicht vorherplanen oder beeinflussen kann: »Mit Emergenz meine ich unvorhersehbar und unmotiviert auftauchende Erscheinungen, die zum Teil nachträglich durchaus plausibel erscheinen«¹⁰. Dieser Aspekt garantiert die Nicht-Wiederholbarkeit der Performance in einer bestimmten Form: Es wird stets »eine andere Aufführung hervorgebracht [...], [so] dass in diesem Sinne jede Aufführung einmalig und unwiederholbar ist«.¹¹ Diese Aspekte des Interaktiven und Unvorhersehbaren formieren die Ästhetik des Performativen und führen, wie Fischer-Lichte es ausdrückt, zu einer »Wiederverzauberung der Welt«¹², denn sie re-auratisieren den Akt und die Rezeption der Kunst mit einem radikalen Ziel: die »Ästhetik des Performativen zielt auf die Kunst der Grenzüberschreitung«.¹³

Das Medium Film unterscheidet sich in mehreren Aspekten von einer wie hier definierten Performance-Kunst: Die Filmvorführung ist nicht einmalig, sondern wiederholbar. Der projizierte Film kann unverändert immer neu rezipiert werden. Die Reaktion des Publikums hat keinen direkten Einfluss auf den vorgeführten Film. Eine »autopoietische *feedback*-Schleife« kann somit kaum entstehen. Auch die Emergenz ist schwer denkbar, denn auch dabei wäre das direkte Einwirken des Publikums auf das Werk oder eine Reaktion des Künstlers vorausgesetzt. Ergo: eine »Wiederverzauberung der Welt« mittels des Films bleibt aus. Sieht man sich das Dispositiv der filmischen Rezeption jedoch genauer an, fallen zahlreiche Unwägbarkeiten auf, die doch für eine Einzigartigkeit der jeweiligen Filmvorführung sprechen: Das Material kann ermüden oder reißen, der geflickte Film gleicht nicht seiner vorherigen Form; das Publikum kann den Abbruch der Vorführung erzwingen oder Schatten auf der Leinwand erzeugen; Verleiher oder Filmemacher können unterschiedlich montierte Versionen ihres Werks in Umlauf bringen; die Vorführung kann unter technischen Mängeln und Störungen leiden; schließlich beeinflusst sich das Publikum in seinen möglichen Reaktionen untereinander, d.h. die *feedback*-Schleife entwickelt sich im Zuschauerraum. Daraus mag eine Medienästhetik der Störung entstehen, doch es gibt noch einen anderen Ansatz zur performativen Qualität des Films.

9 Ebd., S. 268.

10 Ebd., S. 186.

11 Ebd., S. 82.

12 Ebd., S. 318f.

13 Ebd., S. 356.

Als Ebenen der Performanz im Film kann man Bewegung, Körper und Sinnlichkeit nennen, also Elemente, die auch in der theatralen Performance intensiv vorkommen. Diese nicht problemlos intellektualisierbaren Elemente sprechen das affektive Gedächtnis¹⁴ des Zuschauers an und provozieren intentionale Bewegungen (z.B. Schutzimpulse bei überraschenden Bewegungseinbrüchen ins Bild), spontane emotionale Ausbrüche (Tränen in melodramatischen Momenten) und psychosomatische Affekte (Ekel, Furcht). Die spezifische Reaktion des Zuschauers ist individuell und von der jeweiligen Sozialisation geprägt. Hier liegt ein weiteres Element der Unberechenbarkeit in der Filmrezeption. Dazu kommt die jeweilige individuelle Medienkompetenz, denn medien geschulte Zuschauer können erheblich mehr Reize und Informationen in einer Zeitlichkeit verarbeiten als ungeschulte.

Gilles Deleuze nennt den künstlerischen Einsatz extrem sinnlich ausgerichteter Mittel in der Kunst »Sensation«, und speziell dem Film kann es gelingen, mit einer konsequenten Sprache der Körper an das von Deleuze am Beispiel der Bilder von Cézanne formulierte Konzept der »Sensation« anzuschließen:

Die Figur ist die auf die Sensation bezogene sinnliche Form; sie wirkt unmittelbar auf das Nervensystem, das Fleisch ist. Während sich die abstrakte Form an das Gehirn adressiert, über das Gehirn wirkt, eher dem Knochenbau verwandt. [...] Die Sensation ist das Gegenteil des Leichten und Überkommenen, des Klischees, aber auch des »Sensationellen«, des Spontanen... etc. Die Sensation ist mit einer Seite zum Subjekt hin gewendet (das Nervensystem, die Vitalbewegung, der »Trieb«, das »Temperament« [...]), mit der anderen zum Objekt (das »Faktum«, der Schauplatz, das Ereignis). Oder besser: Sie hat überhaupt keine Seiten, sie ist unauflösbar beides zugleich, sie ist In-der-Welt-Sein, wie die Phänomenologen sagen: Ich *werde* in der Sensation, und zugleich *geschieht* etwas durch die Sensation, das eine durch das andere, das eine im anderen.¹⁵

Was hier über die Malerei gesagt wird, die den Affekt selbst materialisiert, die dem Akt des Betrachtens eine psychosomatische Effektivität abnötigt, umschreibt bereits eine performative und letztlich seduktive Strategie der Bildenden Kunst. Noch deutlicher wird das in den Bildern von Francis Bacon, die Verzerrungen und Bewegungsunschärfen mit einarbeiten und damit ein ganz eigenes »Körperkino« kreieren bzw. vorwegnehmen.

14 Stanislawski: Stanislawski Reader. Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst und an der Rolle. a.a.O.

15 Deleuze, Gilles: Francis Bacon. Logik der Sensation [1984], München 1995, S. 27.

Und positiv wiederholt Bacon unermüdlich, die Sensation sei das, was von einer ›Ordnung‹ zu einer anderen, von einer ›Ebene‹ zu einer anderen, von einem ›Bereich‹ zu einem anderen übergehe. Darum ist die Sensation Meisterin der Deformation, Wirkkraft der Deformation des Körpers.¹⁶

Haptische Filmbilder als performativer Akt

Seit den 1970er Jahren konzentrieren sich auch Filmemacher auf diese Qualitäten der »Sensation« und knüpfen mit radikalen Grenzformen des Spielfilms an Avantgardestrategien der modernen Bildenden Kunst an: etwa der vormalige Bildende Künstler David Lynch mit seinem experimentellen Spielfilm *ERASERHEAD* (USA 1979). Die Strategie dieser Filmemacher ist die Inzenierung haptischer Bilder, die eine performative Qualität des Films in Form der Sensation tragen:

Haptic images can give the impression of seeing for the first time, gradually discovering what is in the image rather than coming to the image already knowing what it is. Several such works represent the point of view of a disoriented traveller unsure how to read the world in which he finds himself.¹⁷

Für den performativen Film ist es wichtig, dass der Zuschauer die Bereitschaft mitbringt, sich der Inszenierung ebenso auszuliefern wie der Fan auf einem Rockkonzert, eingekeilt zwischen Gleichgesinnten, seines Atems beraubt durch den Druck der Darbietung und des begehrenden Drängens auf die Bühne zu. Die Filmwissenschaftlerin Martine Beugnet betont, »to open oneself to sensory awareness and let oneself be physically affected by an art work or a spectacle is to relinquish the will to gain full mastery over it, choosing intensity and chaos over rational detachment.«¹⁸

Diese Intensität entsteht, wenn Film nicht mehr nur als erzählendes Medium begriffen wird, sondern die Grenze überschreitet, die sichere Membran der Leinwand sprengt und sich über den Zuschauer ergießt, diesen konfrontiert wie ein performativer Akt – und dadurch zur unmittelbaren Anteilnahme verführt. Film besteht dann nur noch in seiner Unmittelbarkeit, lässt die ursprüngliche Distanz und die Dimension der Zeit vergessen. Der performative Film berührt den Zuschauer förmlich physisch über die Netzhaut, er dringt durch den Sehnerv in den Körper

16 Ebd., S. 28.

17 Laura U. Marks: *The Skin of the Film. Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*, Durham, North Carolina / London 2000, S. 178.

18 Martine Beugnet: *Cinema and Sensation. French Film and the Art of Transgression*, Carbondale 2007, S. 3.

vor und aktiviert rückhaltlos das affektive Gedächtnis. Das sehende Auge, das in Schwingung gebrachte Trommelfell werden zu Organen der »CineSexuality«¹⁹, die nicht nur eine eigene Form der Ekstase generiert, sondern die Welt »like a disoriented traveller« (Marks) neu erlebt.

Das performative Kino der Sensation agiert auf dem filmischen Körper, dem »Cinematic Body«²⁰, ein mitunter grausames Spektakel aus. Vorfilmische Realität wird zum Material einer filmästhetischen Performance, für die ähnlich wie für die theatrale Performance gilt: »Ziel dieses Verfahrens ist nicht mehr das Kunstobjekt, sondern der Prozess. Dabei werden die Grenzen der theoretisch und ästhetisch definierten Kunstgattungen sowie die Künstlerrolle in Frage gestellt und überschritten«, so Johannes Lothar Schröder.²¹ Es zählt nicht mehr, *was* erzählt wird, denn die Erzählung auf der narrativen Ebene ist labil und austauschbar, sondern das momentane *Wie*. Eine filmische Illusion, die einfache Mimesis des sozialen Alltags, wird dabei ebenso aufgegeben wie die psychologische Dimension der Figuren. Wichtig ist zunächst, *was* diese Filme mit dem Betrachter anstellen, und vor allem *wie* sie das tun. Ein analytisches *close-reading*, das dieses *Wie* ergründet, ist also weiterhin die Voraussetzung für eine überzeugende Begründung der seduktiven und performativen Qualität eines Films. Und kaum ein Genre bietet sich dafür mehr an als der Körper-, Sensations- und Affektzentrierte Kriegsfilm.

Die Grenzsituation als performative Kadenz im Kriegsfilm

In der Musik bezeichnet man das eingeschobene Solospiel eines Instruments im Kontext der gesamtorchestralen Darbietung als Kadenz. Eine solche Kadenz kann die Virtuosität des Interpreten beweisen, aber auch die Aufmerksamkeit des Publikums auf besondere Weise fesseln, denn statt des Zusammenklangs aller beteiligten Elemente tritt hier eines in den Vordergrund und lässt z.B. ein bestimmtes Motiv noch einmal auf andere, reduzierte Weise erklingen. Kadenzen sind somit von Kontrastmomenten geprägt, die die Aufmerksamkeit des Rezipienten unwillkürlich fesseln. Überträgt man den Begriff der Kadenz auf das Medium Film, erscheint gerade die Grenzsituation als geeigneter Moment, um die Aufmerksamkeit des Zuschauers mittels einer performativen Kadenz zu fesseln. Die performative Kadenz gehört somit zu den seduktiven Strategien des Films, die dessen narrativen Fluss überschreitet und zerbricht.²²

19 Patricia MacCormack: CineSexuality, London 2008.

20 Steven Shaviro: The Cinematic Body, Minneapolis 1993

21 Johannes Lothar Schröder: Performance, in: Manfred Brauneck, Gerard Schneilin (Hg.), Theaterlexikon. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1986, S. 675.

22 Stiglegger: Ritual & Verführung. Schaulust, Spektakel und Sinnlichkeit im Film, a.a.O., S. 210-211.

Durch seine chaotische Ursituation (die Schlacht) ist gerade der Kriegsfilm unter den »Body Genres«²³ für die Verwendung der performativen Kadenz prädestiniert. Der Inszenierung ist es durch die Einschränkung von Laufzeit, Perspektive und teilweise auch Besetzung und Budget nur möglich, jene Grenzsituation in der gewalttätigen Masseninteraktion als *pars pro toto* vorzuführen und dem Zuschauer so einen kleinen Eindruck vom infernalischen Geschehen zu vermitteln. Gleichwohl werden diese Momente so intensiv und affektorientiert wie möglich inszeniert, so dass diese kleinen Ausschnitte des Chaos' – in der Montage neu geordnet – eine Ahnung des Ganzen vermitteln sollen. Erinnert man sich an die intensive Rezeption, die Steven Spielbergs *SAVING PRIVATE RYAN* (USA 1997) aufgrund der einleitenden Normandie-Sequenz erfuhr, wird deutlich, wie effektiv eine solche performative Inszenierung sein kann.

Der Kriegsfilm ist ein »Body Genre«, auch wenn Linda Williams vor allem Melodram, Horrorfilm und Pornofilm dazu zählt.²⁴ Auch der Kriegsfilm ist von spezifischen Bildern des Körpers und seiner Säfte (Blut) geprägt, seine elementare Fantasie ist jedoch nicht Sadismus (Pornografie), Sadomasochismus (Horror) oder Masochismus (Melodram); auch orientiert sich der Kriegsfilm nicht am (leidenden) weiblichen Körper, sondern meist am männlichen. Dennoch agieren Kriegsfilme ihre Dramen auf dem menschlichen Körper angesichts der Grenzsituation aus. Sadistische und masochistische Aspekte durchdringen sich hier, die Rollen wechseln ebenso für die Protagonisten wie für die (mitleidenden) Zuschauer.²⁵ In ihren performativen Schlachtsequenzen können Kriegsfilme den Zuschauer auf radikale Weise dominieren und für sich vereinnahmen. Diese Strategie funktioniert umso rückhaltloser, wenn die Dramaturgie des Films sich des narrativen Ballasts entledigt, der etwa noch große Teile von Spielbergs Film bestimmt, und die Grenzsituation selbst zum Sujet macht. So kommt Jerzy Skolimowskis *ESSENTIAL KILLING* (POL/NOR/IRL/HUN 2010) fast ohne handlungstragende Dialoge aus – stattdessen erleben wir den verzweiferten Überlebenskampf von Mohammed (Vincent Gallo) durch Sand- und Schneewüsten – verfolgt von gut ausgerüsteten Soldaten. Erklärungen werden hier versagt. Der Zuschauer erlebt sich ganz involviert in den

23 Linda Williams: *Film Bodies: Gender, Genre, and Excess*, in: *Film Quarterly*, Vol. 44, No. 4 (Summer, 1991).

24 Marcus Stiglegger: *Ritual & Verführung. Schaulust, Spektakel und Sinnlichkeit im Film*, a.a.O., S. 3. Vgl. Michael Wedel: *Körper, Tod und Technik. Der postklassische Hollywood-Kriegsfilm als reflexives Body Genre*, in: Dagmar Hoffmann (Hrsg.), *Körperästhetiken. Filmische Inszenierungen von Körperlichkeit*, Bielefeld 2010, S. 77-100, sowie sein Beitrag in diesem Band.

25 Vgl. Wedel: *Körper, Tod und Technik. Der postklassische Hollywood-Kriegsfilm als reflexives Body Genre*, a.a.O., S. 83-84.



Grenzsituationen Verfolgung, Angst und Kampf – denn mehr lässt ihm die Inszenierung nicht.

Auf den geschundenen Körper des Kriegsopters konzentrierte sich bereits der russische Filmemacher Elem Klimow in *IDI I SMOTRI* (KOMM UND SIEH / GEH UND SIEH, UdSSR 1985). Klimows Film übernimmt über lange Strecken die körperliche Wahrnehmung des Protagonisten (eines pubertierenden Jungen) und überträgt sie im Rahmen des Mediums auf den Zuschauer. Und nicht immer ergibt sich daraus der anfängliche Reiz eines letztlich fragwürdigen irrealen Faszinosums; tatsächlich schweben wir hier in einem unsicheren, unirdischen Vakuum, permanent bedroht, durch die schreckliche Banalität des Todes, zerschmettert zu werden. Bereits hier wird deutlich: nur durch die Schauspielkunst lässt sich diese Wirkung nicht einlösen und auf den Zuschauer übertragen. Dazu bedarf es eines intensiven Zusammenspiels von audiovisueller Inszenierung und physischer Performanz. In einer berühmten Sequenz etwa verliert der Junge durch einen Bombenangriff das Gehör. Der Filmton wird daraufhin dumpf und von einem Tinitus-Pfeifen überlagert. Erst über zwanzig Minuten später hat sich die Tonspur wieder normalisiert. (Abb. 1)

Als eher sensationsbetonten Authentizitäts-Effekt wird über ein Jahrzehnt später Steven Spielberg diesen gewaltsamen audiovisuellen Körperbezug beschwören: *SAVING PRIVATE RYAN* bietet eine Gewalt *am* Zuschauer, die dieses taktile Kino mit allen Mitteln filmischer Technik herbeizwingt. Der Betrachter selbst soll in eine Grenzsituation versetzt



werden. Der Film treibt die Intensität seiner Bildmontagen und des Klangteppich mittels desorientierender Raumklangeffekte, der ruckenden Handkamera und hoher Schnittfrequenz auf die Spitze, als wolle der Film durch die Augen und Ohren direkt in den Körper des Rezipienten »eindringen«, ihn angreifen. Die Invasionssequenz ist schwer fassbar, ihre Verflechtung audiovisueller Elemente infernalisches, doch lässt sich die Wirksamkeit ihrer Einzelteile immer wieder mit dem bewussten Angriff der filmischen Maschinerie auf den Körper des Zuschauers begründen: die radikale Subjektivität der Kamera, die Desorientierung der Perspektiven, unaufhaltsame Bewegung, monströse wie seltsam vertraute Geräusche und letztlich: die »banale« Verletzlichkeit des menschlichen Körpers. Bis heute wird Spielbergs Methode als Maßstab für »authentische Schlachtendarstellung« herangezogen, dabei finden sich viele dieser Stilmittel bereits bei dessen Vorgänger Klimow. (Abb. 2, 3)

Auch in Spielbergs Inszenierung wird ein Moment der Unmittelbarkeit deutlich, der dringende Wunsch, die Distanz zwischen Zuschauer und Leinwand zu überbrücken. Hier entsteht eine haptische Qualität von Klang und Bild in der performativen Qualität des momentanen Spektakels, das sich nicht mehr in dramaturgischen oder narrativen Umschreibungen fassen lässt.

Das Gesicht als Spiegel des Affekts

Eine auch für den Kriegsfilm untypisch radikale Performanz bietet John Woos monumentale MGM-Produktion *WINDTALKERS* (USA 2002). Die Sequenz beginnt mit einer Flugaufnahme auf einen Küstenabschnitt zu, der im Insert lokalisiert wird: »The Japanese Island of Saipan, June 16, 1944«. *WINDTALKERS* widmet sich einem ungewöhnlichen Kapitel des Pazifikkrieges. Nicolas Cage spielt Sergeant Joe Enders, der als Bodyguard dem Codefunker Private Ben Yahzee (Adam Beach) zugeordnet wird. Im Pazifikkrieg wurden Navajo-Indianer als Funker eingesetzt, da ihre Sprache so komplex ist, dass sie vom Feind nicht ohne Hilfe eines Muttersprachlers übersetzt werden konnte. Jedem Navajo-Funker wurde also eine Person zugeteilt, die nominell ihn, doch faktisch den Code schützen sollte. Das menschliche Drama entfaltet sich demnach aus dem Umstand, dass Enders seinen Kameraden im Falle einer drohenden Festnahme umgehend töten muss. Da die Männer jedoch durch gemeinsame Erlebnisse an der Front emotional gebunden sind, stellt Enders den Schutz des Lebens über den Schutz des Codes. Der Chinese John Woo ist als Regisseur berühmt für seine ausgedehnten Todesballette in extremer Zeitlupe, die von den Western Sam Peckinpahs inspiriert sind, die morbide Schönheit dieses Verfremdungseffektes jedoch erheblich weiter treiben als das amerikanische Vorbild. »Ich wollte kein episches Werk schaffen«, sagte Peckinpah über seinen Spätwestern *THE WILD BUNCH* (USA 1969), »*THE WILD BUNCH* zeigt, was passiert, wenn eine Bande von Killern nach Mexiko geht. Das Merkwürdige ist nur, dass man einen großen Verlust verspürt, wenn diese Killer am Ende ihres Weges angelangen.«²⁶ Sein Film zieht eine Summe des Western-Genres und brachte es mit dem Ende der sechziger Jahre zugleich zu einem späten Höhe- und Endpunkt. Die Feier der reinen Bewegung endete, wo sie enden musste: im absoluten Stillstand – im Tod. Und diesen Tod inszenierte Peckinpah als einen letzten mythischen Moment, als einen *eternal instant*:

Er entdeckte den ewigen Moment. Es faszinierte ihn, wie ein traumatisierender Moment sich dehnt, wie jedes sinnliche Detail inten-

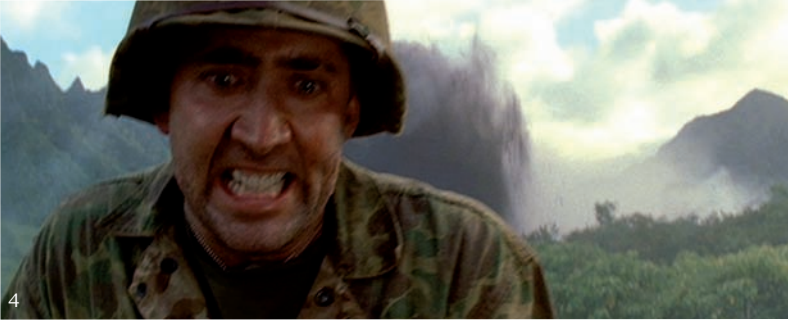
26 Frank Arnold, Ulrich von Berg: Sam Peckinpah. Ein Outlaw in Hollywood, Frankfurt/M. 1987, S. 57.

siviert und jede Bewegung in die Länge gezogen wurde – wie man in der unmittelbaren Begegnung mit dem Tod das Leben mit größter Intensität spürte, wie man in eine außerordentliche Hochstimmung geriet.²⁷

Oft wurde beschworen, wie Sam Peckinpah mit den spektakulären Sequenzen zu Beginn und am Ende von *THE WILD BUNCH* jenes heute so verbreitete Klischee der ›Gewalt in Zeitlupe‹, des ›stilisierten Todesballetts‹ erfunden habe. Und doch trennen die in der Tat ästhetizistischen Sterbechoreografien von John Woo (etwa in *FACE/OFF*, USA 1996) Welten von jenen komplex verschachtelten Montagen, in denen Peckinpah die Dämmerung des ›alten Westens‹ inszeniert. Gleichwohl erzeugt er einen Rausch, der nach permanenter Bewegung giert und den Stillstand als Schmerz empfinden lässt – nicht zuletzt, weil dieser gleichbedeutend ist mit dem Tod. Diese Analogie deutet sich bereits in jenem Stilmittel der Verlangsamung an, das den ›mitgerissenen‹, beschleunigten menschlichen Körper in seiner Verrenkung für Momente einzufrieren scheint, um ein genaues Hinsehen auf Grenzsituationen, Schrecken und Schmerz, auf die Affiziertheit des Körpers zu gestatten. Nie wird eine solche Einstellung an einem Stück gezeigt, vielmehr ›unterschneidet‹ Peckinpah solche *eternal instants* mit anderen, oft gegenläufigen, kontrastiven Bewegungen, was u.a. den Effekt hat, dass sich der aufmerksame Betrachter diesem Anblick nicht entziehen kann: Unvermittelt taucht ein bereits ›beendetes‹ Bild noch einmal auf, nur um einen letzten Blick auf den Verletzten oder Sterbenden zu gestatten, dessen Arm sich in einem agonalen Aufbäumen leicht bewegt. Peckinpahs *eternal-instant*-Montagen kennen kein Erbarmen mit dem Zuschauer, dessen Augen gebannt werden sollen, dessen Gehör das Einschlagen von Kugeln in Fleisch, das Zerreißen des Gewebes vernimmt. Solche Inszenierungen appellieren an das ›Körpergedächtnis‹ des Betrachters, schaffen eine Ahnung des Unfassbaren. Kaum ein Film hat das vollkommener durchgeführt als *THE WILD BUNCH*, dessen Finale *Bewegung, Sensation* und *Affekt* zu einem erschütternden Geflecht zusammenspinnt.

Woo knüpft in *WINDTALKERS* an solche Grenzsituationen an, wenn er die Ereignisse in der Saipan-Sequenz eskalieren lässt. Wie Peckinpah mischt er in der Montage unterschiedliche Geschwindigkeiten und Bewegungsrichtungen, wechselt Totalen und Nahaufnahmen, Handkamera und aufwändige Dollyfahrten. Und doch gibt es Unterschiede, denn der antiquiert anmutende Einsatz aufwühlender, blecherner Orchestermusik in *WINDTALKERS* erinnert eher an die Kriegsfilme von Sam Fuller und John Ford als Peckinpahs eigenen Kriegswestern *CROSS OF*

27 David Weddle: Sam Peckinpah. ›If They Move... Kill 'Em!‹, London 1996, S. 55. Übersetzung von Bernd Kiefer.



IRON / STEINER – DAS EISERNE KREUZ (UK/BRD 1977), der erheblich experimenteller vorgeht. Woos primäres Stilmittel in dieser inszenierten Grenzsituation (Sturm auf Saipan), die das elementare Schlachterlebnis aufeinander zustürmender Soldaten reproduziert, ist letztlich die extreme Nahaufnahme von Gesichtern, Körperpartien, Augen etc. (Abb. 4-6) Immer wieder wird an das affektive Gedächtnis des Zuschauers appelliert, indem Ursache und Wirkung in alternierenden Nahaufnahmen montiert werden. An einer Stelle der Sequenz sehen wir in verlangsamer Halbtotale eine Granate detonieren. Ein Heranschnitt zeigt einen japanischen Soldaten schreiend, von Flammen umlodert, eben-

falls in Zeitlupe sich winden. In einem harten Schnitt sehen wir unvermittelt das von Brandnarben versehrte Ohr von Enders, und während der Schrei weiter zu hören ist, fährt die Kamera leicht zurück. Es folgen in ihrer Helligkeit geradezu schmerzhaftes Weißblenden, zwischen denen Bilder aus früheren Kriegserlebnissen Enders' durchscheinen. Die Kamera fährt vom Ohr nun über die angestrengt verkniffenen Augen des Amerikaners. Wieder brechen Erinnerungen durch. Aktiviert durch diese offenkundige Retraumatisierung beginnt nun der Höhepunkt dieser Sequenz: Enders gerät durch diese Durchdringung von Erinnerung und gegenwärtigem Chaos in einen wahnwitzigen Bluttausch. Das signalisiert eine Nahaufnahme seines verzerrten Gesichts: starre Augen, gefletschte Zähne, Schweiß. An seiner Nasenspitze zittert ein Schweißtropfen und betont seine nervliche Anspannung. Eine kurze Nahaufnahme vom Durchladen des Gewehrs, und schon stürzt sich Enders ins Geschehen. In einer komplexen Montagefolge sehen wir ihn seine Feinde mit dem Maschinengewehr niedermähen, dazwischen in Zeitlupe stürzende Japaner und den sichtlich irritierten Schützling Yahzee. Immer wieder *belegen* die Nahaufnahmen der Augen Enders' *momentanen Irrsinn*, der – wiederum *pars pro toto* – seinen eigenen Krieg entfesselt. Der *eternal instant* des Todes, der Peckinpah so interessierte, tritt in diesem Moment zurück angesichts des Blutrausches in der Grenzsituation Schlacht bzw. Kriegschaos. Wie in Spielbergs *SAVING PRIVATE RYAN* tritt der Originalton subtil in den Hintergrund, wird aber bei Woo nicht von hyperrealen Akzenten überlagert, sondern nach und nach von einer melancholischen Musik durchsetzt, die mit ihrem Bläser-/Streichermotiv Jerry Fieldings Titelmusik von Peckinpahs *STRAW DOGS* (UK/USA 1971) zitiert. Woo lässt seinem Star Nicolas Cage freie Hand, die Grenzsituationen expressiv auszuagieren, und liefert in Zwischenschnitten allenfalls die erschreckten Gesichter der amerikanischen Soldaten als Resonanzflächen. In einer signifikanten Halbtotale sehen wir Enders in Zeitlupe über das Schlachtfeld laufen, während leuchtende Explosionswolken in Überblendungen zeigen: Enders selbst ist zum personifizierten Krieg geworden. Die Grenzsituation führt zu einem Aufgehen des traumatisierten Individuums Enders in den todbringenden Kriegsgott Enders, der ebenso unverwundbar erscheint wie einst Colonel Kilgore (Robert Duvall) in *APOCALYPSE NOW* (USA 1979, Francis Ford Coppola), der mit nacktem Oberkörper aufrecht auf dem Schlachtfeld steht, während alle um ihn in Deckung gehen. Das Schlachtfeld ist in diesem performativen Moment zur Seelenlandschaft des Krieges geworden. Da ein solcher Moment nur bedingt bewahrt werden kann (als performative Kadenz), geht die Inszenierung danach umgehend in einen Handkamera-bestimmten Naturalismus über, wie er durchaus typisch für den zeitgenössischen Kriegsfilm ist.

Im Angesicht des Äußersten: Die Verweigerung

Sam Mendes' **JARHEAD (D/USA 2005)**, die Adaption der in den USA zum Bestseller avancierten Erinnerungen des US-Marines Anthony Swofford, bietet eine interessante Fußnote zur Grenzsituation im Kriegsfilm. **JARHEAD** zeigt den Krieg als Pop-Event für die medienerschulerten Rekruten. Vom existenziellen Drama des Veteranen des Zweiten Weltkriegs ist vieles vergessen. Obwohl man den Krieg als Spektakel aus dem Kino kennt: als Höhepunkt des Films wurde meist die Situation gepriesen, die im Buch bereits am Anfang auftaucht, wenn US-Marines sich die Helikopter-Sequenz aus **APOCALYPSE NOW** ansehen, um sich für den Krieg in Stimmung zu bringen. Auch hier wird darauf rekurriert, dass es sich beim ersten Irak-Krieg um einen Medienkrieg gehandelt habe. Doch geht es nicht darum, dass der Krieg mit den modernsten Mitteln medialer und militärischer Kommunikationstechnologie geführt wurde. Es geht darum, dass in die Erfahrung von Soldaten die Kenntnis der Kriegsfilmgeschichte eingeflossen ist. Ob **APOCALYPSE NOW** sich gegen oder für den Krieg ausspricht, ist hier letztlich unerheblich. Wichtig erscheint vielmehr, wie die Kriegsbilder gezielt aufgenommen werden, um den Krieg ertragen zu können. Es geht um eine gezielte Manipulation im Kopf, die den Bildern einen Sinn zuweist, die die eigene Existenz als Soldat sinnvoll macht und die Grenzsituation verdeckt bzw. ihre Eskalation erträglicher machen soll – als postmediale Wiederholung.

Sam Mendes findet in seinem Film **JARHEAD** wie zuvor nur Coppola und Elem Klimow Bilder für die Absurdität der kriegerischen Vernichtung: die brennenden Ölfelder des Irak, ein dort umherirrendes Pferd und ein lebendig verbrannter Flüchtlingskonvoi bieten apokalyptische Szenarien, die der Film in seiner eher gefälligen Montage (trotz Walter Murch, der auch **APOCALYPSE NOW** montiert hatte) und poppigen Musikdramaturgie allerdings nicht bis in die letzte Konsequenz treibt. Statt massiv zu verstören, bleibt eher ein melancholischer Eindruck zurück – das ist zu wenig angesichts eines solchen Infernos und einer so starken Buchvorlage wie Swoffords literarischer Abrechnung mit der eigenen Fehlbarkeit und Gewaltlust. »Jeder Krieg ist anders. Und jeder Krieg ist gleich«, sagt Swofford am Ende des Films und formuliert indirekt das Dilemma jedes Kriegsfilms: sich mit ähnlichen Mitteln demselben Thema anzunähern und doch originär und reflektiert zu bleiben, das ist die immer neue Herausforderung, der sich das Kriegsfilmgenre zu stellen hat.

Mendes kann daher auch nicht einfach auf die Kontinuität des klassischen und modernen Genrekinos bauen. Er muss eine Wendung finden, die der porträtieren Generation entspricht. Gegen Ende des Films löst er diese Erwartung ein – in der Verweigerung einer performativen

Kadenz, einem *coitus interruptus*. Wie Stanley Kubricks *FULL METAL JACKET* (UK/USA 1987) zeigt *JARHEAD*, wie junge Männer zu lebenden Waffen ausgebildet werden. Der Scharfschütze und sein Assistent (Jake Gyllenhaal und Peter Sarsgaard) trainieren unter Entbehrungen in der Wüste den Ernstfall. Im Schlaf können sie die Waffe montieren, ihr Ziel finden sie unter widrigsten Bedingungen. Als schließlich der ersehnte Ernstfall kommt, freuen sich die beiden jungen Männer wie Kinder: Sie ziehen in ihre geheime Schlacht, schleichen zu dem geeigneten Stützpunkt und nehmen Irakische Gegner in einem Flugzeugturm aus enormer Entfernung ins Visier. Das Auge klebt an der Zielloptik, der Finger nähert sich millimeterweise dem Abzug. Der Assistent holt den Schießbefehl vom Kommandanten per Funk ein. »Feuer, Feuer, Feuer...« flüstert er, während der Schütze auf den richtigen Moment wartet. Als er den Kopf der Zielperson im Visier hat, unterbricht ein Knall das Geschehen. Doch nicht der Schuss hat sich gelöst, sondern ein Trupp Soldaten betritt den Raum polternd und scherzend. Der Auftrag sei abgeblasen, überraschend habe man Erlaubnis, den ganzen Flughafen zu bombardieren und alles in Schutt zu legen – nicht nur eine Zielperson. Die Schützen betteln um ihren Abschuss, doch sie bekommen den Befehl verweigert. Während Swoff (Gyllenhaal) resigniert, verliert Troy (Sarsgaard) die Nerven. In einer bewegten alternierenden Montage reißt er dem Sergeant das Funkgerät aus der Hand, will auf den Mann losgehen und wird nur notdürftig von Swoff zurückgehalten. Troy agiert wie ein verzweifelter Kind: »We had the god damned shot. That's why we are here,« klagt er. »That is my kill. My kill.« Mit tränenerstickter Stimme resigniert auch er, doch die Verzweiflung bestimmt seine Gesten und Mimik. Er sinkt an der Wand herunter und kommt in einem grellen Seitenlicht zur Ruhe. Dieser gleißend helle Sonnenstrahl scheint sein verzerrtes Gesicht für Momente wegzubrennen, lässt Troys Antlitz zur Fratze des Entsetzens gerinnen. Dann schlägt er seinen Kopf gegen die Metallwand neben sich. Der Sergeant kann sich nur wundern. Schließlich bricht die Hölle auf dem Rollfeld los und Swoff sieht fassungslos, wie der Flugplatz in Flammen aufgeht (als Spiegelung auf der Scheibe vor seinem Gesicht – Ursache und Wirkung verschmelzen in diesem Bild). (Abb. 7, 8)

JARHEAD hat in diesem Moment den Endpunkt des Krieges als existenzielle Grenzsituation formuliert: Der Soldat generiert den Drang zu töten, und wenn ihm der ›Killshot‹ verweigert wird, gerät er in die eigentliche Krise. Die Ironie des Films will es, dass die beiden jungen Männer schließlich doch noch ihre Waffen abfeuern können: Als sie auf ihre feiernden Kameraden mitten in der Wüste treffen, wird deutlich, dass der Krieg zuende ist. Die Uniformen werden verbrannt, Hiphop-Rhythmen dröhen in die Nacht und mit entrückt-hysterischer Mine



werden sinnlose Salven in den Wüstenhimmel gefeuert. Die finale Krise des Kriegers im Angesicht des Äußersten ist – die Verweigerung des Krieges.

Tobias Haupts

Coming home again

Zur Scheinnormalisierung der Figur des Kriegsheimkehrers im US-amerikanischen Vietnamkriegsfilm

»I'm going home, Charlie... If they let me.«
CPL Stephen Courcey in GO TELL THE SPARTANS

1. Die Fortsetzung des Vietnamkriegsfilms mit anderen Mitteln

Die Historiografie eines jeden Genres ist, so filmwissenschaftlicher Allgemeinplatz, bestimmt von einer Reihe von Ruhephasen, Reaktualisierungen und Brüchen.¹ Der Erschöpfungszustand eines Genres bietet dabei Möglichkeiten nicht nur zu einer Neuvitalisierung des Genres als solchem, sondern auch die Offerte zur Kreation neuer Bilderräume wie auch für Phasen der Parodie. So folgten zum Beispiel den klassischen Horrorfilmen, nachdem ihre Produktion von den US-amerikanischen Universal Studios zu den britischen Hammer-Schmieden verlegt worden war, eine Reihe von Variationen des Stoffes, die ihn nicht nur oft nicht mehr ernst nahmen, sondern auch die Schauspieler-Images von Christopher Lee, Vincent Price und Peter Cushing Aspekten des Komischen zuführten, bevor das Genre dann durch Alfred Hitchcock, Michael Powell und H. G. Lewis sowie Romeros Neuinterpretation des Untoten eine vollends neue Richtung einschlug.² Vergleichbares geschah auch beim Western, der, hier auch dem Horrorfilm nicht unähnlich, als zweite Weiterentwicklung neben der Parodie³ neue Bilderwelten der sichtbaren Gewalt offerierte und die sprichwörtliche »Lust am Inneren des Anderen«⁴ in den Vordergrund des Bildes rückte.⁵ Versteht man

1 Vgl. Knut Hickethier: Genretheorie und Genreanalyse, in: Jürgen Felix (Hg.): Moderne Film Theorie, Mainz 2002, S. 62ff.

2 Zur Umwandlung des Horrorgenres in den 1960er Jahren vgl. Georg Seeßlen: Aus rettungsloser Welt. Wie sich ein Genre verändert – Zum neuen Horror-Film, in: Medium 10 (1981), S. 4-11.

3 Vgl. Christian Heger: Die rechte und die linke Hand der Parodie. Bud Spencer, Terence Hill und ihre Filme, Marburg 2009.

4 Vgl. Marcus Stiglegger: Einblicke. Neugier auf das »Innere des Anderen«, in: Julia Köhne, Ralph Kuschke, Arno Meteling (Hg.): Splatter Movies. Essays zum modernen Horrorfilm, Berlin 2005, S. 127ff.

5 Für diese Entwicklung im Western sei hier exemplarisch verwiesen auf Sam Peckinpahs THE WILD BUNCH (USA 1969), für den Horrorfilm auf den Beginn des Gore mit den Filmen H. G. Lewis' und die

Genrefilme aber auch als Anzeichen für die Konstitutionen einer Gesellschaft, die durch ihre Bedürfnisse die »Natur der Hollywood-Filme«⁶ bestimme, so ist es nicht verwunderlich, dass ihnen die Möglichkeit inhärent zu sein scheint, seismographisch auf Entwicklungen, Ängste und Hoffnungen reagieren zu können.⁷ Und dies gilt ebenso auch für jene Subgenres, die oft Kategorisierungsstrategien von Genrebildungen unterlaufen. Unterlaufen deshalb, weil sie auf der einen Seite das erleichterte Kommunikationsmoment eines Genres durch eine Aufspaltung in immer weitere Subgenres ab einem gewissen Punkt ad absurdum führen, auf der anderen Seite aber eben doch immer an die übergeordneten Genres zurückzubinden sind.

Eine ähnliche Genregeschichte, von der Ernsthaftigkeit über den Wandel des Bilderfundus hin zur Parodie, lässt sich – wenngleich auch weniger radikal als bei den oben genannten Genres – auch für den US-Hollywood-Kriegsfilm bzw. seine Subgenres festhalten. Innerhalb dieses Genres, welches oft an konkrete historische Ereignisse und damit verbundene kollektive Ängste während und vor allem auch nach einem Krieg gebunden ist, stechen in der Geschichte des US-Kinos vor allem zwei Subgenres heraus, die diese gesellschaftlichen Ansprüche, den Krieg auf der Leinwand zu verhandeln und dabei die sich neu formierenden Probleme der Gesellschaft aufzunehmen, aufs Radikalste umsetzen: Auf der einen Seite ist dies der Vietnamkriegsfilm,⁸ gebunden an das Engagement der Vereinigten Staaten in Südostasien zwischen 1965 und 1975, auf der anderen Seite der Kriegsheimkehrerfilm, der, so könnte man dabei heuristisch formulieren, erst mit der katastrophalen Niederlage der hoch technologisierten US-amerikanischen Streitkräfte in Vietnam eine neue Bedeutung zugewiesen bekam. Dabei sind diese Subgenres des Kriegsfilms nicht immer trennscharf voneinander zu scheiden und finden in ihrer Heterogenität meist in der Figur des ehemaligen Soldaten ihren gemeinsamen Nenner.⁹ Schnittmengen mit dem Melodrama, dem Thriller und dem Actionfilm zeigen auf, dass der Kriegsheimkehrerfilm, der im

Schaffung eines neuen Monsters in Alfred Hitchcocks *PSYCHO* (USA 1960) und Michael Powells *PEEPING TOM* (UK 1960).

6 Siegfried Kracauer: *Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films*. Mit 64 Abbildungen. Übersetzt von Ruth Baumgarten und Karsten Witte. Vierte Auflage, Frankfurt/M. 1999, S. 12.

7 Eine Fähigkeit die besonders den Möglichkeiten der Genres des Horror- und Science-Fiction-Films inhärent zu sein scheint.

8 Vgl. dazu Stefan Reinecke: *Hollywood goes Vietnam. Der Vietnamkrieg im US-amerikanischen Film*. Mit einem Nachwort von Georg Seeßlen, Hitzeroth 1993.

9 Besonders deutlich wird dies unter anderem in Ciminos *THE DEER HUNTER* (USA 1978), in welchen explizit auf das Vor-, Während- und das Nach-dem-Krieg eingegangen wird.

Folgenden an der Figur des Heimkehrers selbst untersucht wird, dabei kein homogenes Genre sein kann und dennoch den typischen Wandel eines Genres durchlief.¹⁰

Schon nach dem Zweiten Weltkrieg gab es bedeutende Versuche, das Schicksal der Kriegsheimkehrer, sich in die soziale Gesellschaft reintegrieren zu müssen, mit den Mitteln des Films darzustellen. Auf US-amerikanischer Seite paradigmatisch u.a. durch William Wylers *THE BEST YEARS OF OUR LIVES* (USA 1946), auf deutscher Seite durch die Verbindung von Trümmersfilm und Heimkehrerproblematik, die hier, wie in jedem Krieg und in jeder Nation, eine enge Symbiose einging mit den Strategien der Verarbeitung in Kunst und Literatur, oft geschaffen von den Veteranen selbst. Und trotz aller Unterschiede dieser beiden Kriege blieb die Situation der Heimkehrer der deutschen Wehrmacht in ihrer Bitterkeit doch stets nahe an der Situation der amerikanischen Kriegsheimkehrer aus Vietnam, die Recht und Moral nicht mehr auf ihrer Seite hatten: Wurde zwar der Krieg in Vietnam nicht offiziell verloren, so war es doch der erste Rückzug von einem Kriegsschauplatz in der Geschichte der Vereinigten Staaten, der, anders als in Europa, Asien und Korea, ohne einen eindeutigen Sieg vonstatten ging. Die überlebenden und heimkehrenden Soldaten, so sie denn überlebten, wurden nicht als Helden gefeiert, sondern als Vertreter einer Regierung angesehen, die im Ausland einen Krieg führte, dessen Gründe von Beginn an kaum einer verstand, weder auf dem Schlachtfeld noch an der Heimatfront. Und dies nicht nur nach den im Dezember 1969 veröffentlichten Berichten und Bildern des Massakers von My Lai im Frühjahr 1968 und dem damit verbundenen Vorwurf, »Babymörder« zu sein. Die Berichte, dass die rückkehrenden Soldaten nicht mit Orden, sondern mit Verachtung empfangen wurden, sind dabei Legion. Die Bilder von angespuckten und beschimpften Veteranen an den Flughäfen der USA haben sich dabei ins kulturelle Gedächtnis gebrannt.¹¹

In Bezug auf den Vietnamkriegsfilm, als dessen logische Fortsetzung der Heimkehrerfilm zwischen 1970 und 1990 gelten kann, hat sich dabei eine eigentümliche Entwicklung aufzeigen lassen: Im Genre des Kriegsfilms blieb der Vietnamkrieg bis 1973, von wenigen Ausnahmen abgesehen, auf der Leinwand nahezu bilderlos. Verhandelt und aufgenommen wurden

¹⁰ Ein Umstand, der sich in vielen Genrebezeichnungen wiederfindet, wie unter anderem auch im ähnlich heterogenen Genre des Katastrophenfilms, der ebenso Actionfilm und Melodrama zusammenfasst.

¹¹ Vgl. dazu die Untersuchung von Greene, der sich der Frage annahm, wie Veteranen ihre Rückkehr in die USA erlebten und ob diese tatsächlich angespuckt wurden: Bob Greene: *Homecoming. When the Soldiers returned from Vietnam*, New York, S. 9ff.

die Bilder, die nun durch die Fernseher in die Wohnzimmer US-amerikanischer Haushalte gelangten, vormals in anderen Genres; so stellvertretend im Western¹² mit *SOLDIER BLUE* (USA 1970, Ralph Nelson), dessen Ende man durchaus als Reaktion resp. Re-Inszenierung des Massakers von My Lai lesen kann, oder in der Schwarz-Weiß-Ästhetik des Horrorfilms, so in George A. Romeros *NIGHT OF THE LIVING DEAD* (USA 1968), in welchem sich Romero bewusst an die Schwarz-Weiß-Bilder der Nachrichten im Jahr 1968 anlehnen wollte.¹³ Das Genre des Kriegsfilms selbst operiert zu diesem Zeitpunkt noch unter anderen Gesichtspunkten. Während mit *HELL IN THE PACIFIC* (USA 1968, John Boorman), *TORA! TORA! TORA!* (J/USA 1970, Richard Fleischer u.a.) und *MIDWAY* (USA 1976, Jack Smight) noch ein anderer Krieg – jener im Pazifik – aufbereitet wurde und die Erfahrungen des Koreakriegs in *M*A*S*H** (USA 1970, Robert Altman) ihre eindrucksvollste – und zugleich ambivalenteste – Parodie erfuhren, blieb *THE GREEN BERETS* (USA 1968) von John Wayne nicht nur einer der wenigen Versuche, an der Heimatfront in der Tradition der Zweiten Weltkriegsfilme für den Vietnamkrieg mobil zu machen, sondern auch, überhaupt das Kampfgeschehen in Vietnam zu bebildern.¹⁴ Dies soll jedoch nicht heißen, dass sich trotz abweichender Kriegsschauplätze die Erfahrungen des Vietnamkrieges nicht auch in anderen Produktionen widerspiegeln und der Vietnamkrieg nicht doch auf seine Art in den Kinos zu finden war. Zwar soll hier abgerückt werden von Vorstellungen, dass der Vietnamkrieg sich in nahezu jedem Film der US-amerikanischen Kinokultur der späten 1960er und frühen 1970er Jahre wiederfinden lasse, doch bleibt evident, dass sich die Figur des Heimkehrers schon in den Filmen des New Hollywood etablierte und das Kino schon seit 1968 begleitete, zu einer Zeit also, als der Krieg selbst noch nicht auf der Leinwand zu sehen war. So lassen sich, trotz aller Ungleichzeitigkeiten und nicht als hermetische Definitionen verstanden, drei Phasen herausextrapolieren, die auf einen jeweils veränderten Umgang mit der Figur des Kriegsheimkehrers rückschließen lassen. Gleichzeitig kann an ihnen eine allmählich einsetzende Ausformung eines Bildes des

12 Vgl. dazu Jörn Glasenapp: Vom Kalten Krieg im Western zum Vietnamkrieg. John Wayne und der Alamo-Mythos, in: Heinz-B. Heller, Burkhard Röwekamp, Matthias Steinle (Hrsg.): *All quiet on the Genre front? Zur Praxis und Theorie des Kriegsfilms*, Marburg 2007, S. 75ff.

13 Zum Zusammenhang des Vietnamkriegs und der Bilder des modernen Horrorfilms im Allgemeinen vgl. Robin Wood: *Hollywood from Vietnam to Reagan*, New York u.a., S. 70ff., sowie die eindrucksvolle Dokumentation *THE AMERICAN NIGHTMARE* (USA 2000, Adam Simon); zur Funktion von Romeros Film als Reaktion auf Vietnam vgl. Sumiko Higashi: *Night of the Living Dead: A Horror Film about the Horrors of the Vietnam Era*, in: Linda Dittmar, Gene Michaud (Hrsg.): *From Hanoi to Hollywood. The Vietnam War in American Film*, New Brunswick/London 2000, S. 175ff.

14 Vgl. Stefan Hug: *Hollywood greift an! Kriegsfilme machen Politik*, Graz 2010, S. 58ff.

Schauplatzes des Kriegs beobachtet werden, die jeweils eng an die subjektive Perspektive der Heimkehrerfiguren gebunden ist. Beide Beobachtungen führen zur Grundthese dieses Textes, dass die Figur des Heimkehrers als Mittler und Indikator einer schrittweisen Annäherung öffentlicher Wahrnehmung an das Kriegsereignis verstanden werden kann. Diese Entwicklungslinie der Figur, vom Problemfall zur scheinbaren Normalisierung, in einer genealogischen Perspektive nachzuzeichnen, bildet dabei das Telos der Untersuchung. Die drei Phasen werden im Folgenden zunächst kurz skizziert und anschließend im Einzelnen näher ausgeführt. Damit soll dem Diskurs um die filmische Bearbeitung des Vietnamkrieges eine weitere Untersuchungsperspektive eröffnet werden, ohne dass daraus bereits vorschnell Schlüsse auf rehabilitierende oder anderweitige gesellschaftliche Effekte gezogen werden, die in den Filmintentionen begründet liegen mögen. Vielmehr werden hier einige exemplarische Filme aufgenommen und in Beziehung zueinander gesetzt, die im Diskurs um die Rolle des Kriegsheimkehrers in der US-amerikanischen Gesellschaft präsent waren und Kernstücke einer jedweden Beschäftigung mit dem Thema des Vietnamkriegsfilms bzw. seiner Ausformung als Heimkehrerfilm bilden. Eine ähnliche Strukturierung und Historisierung hat unter anderem Reinecke für den Vietnamkriegsfilm selbst festgestellt, dessen Brüche und Wandlungen auch die Figur des Heimkehrers nicht unberührt gelassen haben und dieses Subgenre dabei gleichsam mit unterteilen.¹⁵

Die erste Phase zwischen 1968 und 1977/78 war thematisch geprägt von der nicht gelingenden Reintegration in die zivile Gesellschaft; Vietnamveteranen werden als gewaltbereite Außenseiter dargestellt, die die im Dschungel erlernten Regeln des Kampfes und Überlebens in die Heimat importierten. Paradigmatisch hierfür sind vor allem Filme wie *GLORY BOYS* (USA 1971, Edwin Sherin) und *THE VISITORS* (USA 1972, Elia Kazan). Das (vermeintliche) Paradebeispiel dieses Typus, *FIRST BLOOD* (USA 1982, Ted Kotcheff) mit dem Protagonisten John Rambo, erscheint allerdings erst in den 1980er Jahren auf der Leinwand. Bis dahin hat sich der Charakter des gewaltbereiten Heimkehrers stark verändert. So fungiert Rambo nicht nur als Emblem einer neuen Actionfilmkultur der 1980er Jahre, sondern auch als Mittel, die Geschichte des Engagements in Vietnam zu reformulieren und gleichzeitig in einem positiveren Licht erscheinen zu lassen. Diese Form des *re-writing of history* findet sich nicht nur deutlich im Kino der Reagan-Ära wieder, sondern setzt sich auch stark vom Bilderfundus und ideologischen Gehalt der Filme der ersten

¹⁵ Vgl. Reinecke: *Hollywood goes Vietnam*, a.a.O., S. 7ff.

Phase ab. Dagegen bleibt die zweite Phase des Genres, ab 1977/1978 bis Ende der 1980er Jahre, zweiseitig: Auf der einen Seite wird vor allem in Hal Ashbys paradigmatischen Film *COMING HOME* (USA 1978) der Versuch unternommen, sich nicht nur auf eine neue und andere Herangehensweise – hier im Gewand des Melodramas –, mit der Problematik der Veteranen zu befassen, sondern auch der psychischen und physischen Verwundung durch den Krieg gerecht zu werden. Andererseits bricht jedoch ebenso das schon erwähnte Actionkino durch, welches die realen Bilderstrategien des Fernsehens mit dem Bilderfundus der Videotheken paarte. Das B-Genre des Actionfilms, welches durch die neue Videotechnologie seinen Durchbruch fand, überflutete den Kassettenmarkt mit neuen (Bild-) Produktionen, die sich jeweils ihrer eigenen Sicht der Problematik der Heimkehrer annahmen und diese nicht selten, auf der Suche nach einem neuen Kino der Attraktionen, in den Dschungel zurückschickten, den sie unter Qualen verlassen hatten. Sylvester Stallone und Chuck Norris wurden die Helden dieser Filme und des Jahrzehnts, die – durch die Inszenierung des Spektakels – mehr Spuren in Vietnam hinterließen, als Vietnam diese Charaktere selbst zu zeichnen schien.

Erst in der dritten Phase, zwischen 1989 und 1993, scheinen sowohl der Vietnamkriegsfilm selbst als auch die Figur des problematischen und sich weiterhin nicht in die Gesellschaft integrierenden Heimkehrers – und problematisch bleibt auch der Held des 1980er Actionkinos trotz seiner männlichen Aktivität, die versucht, das Geschehene doch noch zum Guten zu wenden – zu einem scheinbaren Abschluss zu gelangen. Ein Abschluss, der auf der einen Seite durch die Tilgung der Schmach und der kollektiven Niederlage des verlorenen Kriegs im Sande der irakischen Wüste¹⁶ – so die US-amerikanische Propaganda nach dem in ihren Augen erfolgreichen Zweiten Golfkrieg – zu Stande kam. Und auf der anderen Seite durch Regisseure wie Stanley Kubrick und Oliver Stone, die dem Genre durch *FULL METAL JACKET* (USA/GB 1987) und *PLATOON* (USA 1986) auf ihre Weise ein (filmisches) Ende – so Reinecke – zu setzen schienen.¹⁷ Erst jetzt wurde auch die Figur des Veteranen nicht mehr zum Außenseiter und Problemfall der US-amerikanischen Gesellschaft, wenngleich auch nur auf der Leinwand. Während *THE 'BURBS* (USA 1989,

16 Vgl. Reinecke: *Hollywood goes Vietnam*, a.a.O., S. 8

17 Tatsächlich blieb es nach 1993 lange ruhig um das Genre des Vietnamfilms; eine Aufarbeitung einer möglichen Veränderung des Genres nach 1993 findet sich bei: Stefan Reinecke: *Der Vietnam-Krieg im US-amerikanischen Kino – Rückblick auf ein Genre*, in: Heller, Röwekamp, Steinle (Hrsg.): *All quiet on the Genre front?* a.a.O., S. 93ff, sowie Peter Bürger: *Napalm am Morgen. Vietnam und der kritische Kriegsfilm aus Hollywood*, Düsseldorf 2003, S. 170ff.

Joe Dante) den Veteranen zu einem Teil der typischen amerikanischen Vorstadt macht, fallen in *HOT SHOTS! PART DEUX* (USA 1993, Jim Abrahams) scheinbar alle Veteranenfiguren in der Figur des Topper Harley zusammen. Was Rambo in Vietnam erlebte, wird nun in diesem Pastiche auf unzählige Kriegsfilme am erst vor kurzem zu Ende gegangenen Zweiten Golfkrieg und seinem Hauptantagonisten Saddam Hussein erneut durchgespielt. Ähnlich wie auch der Vietnamkrieg in Form der Komödie *GOOD MORNING, VIETNAM* (USA 1987, Barry Levinson) den Hintergrund für familienfreundliches Kino bildet, fungiert auch die Figur des Veteranen im Kriegsheimkehrerfilm nicht mehr als unheimliches Moment der Desintegration; satt für Mitleid oder Hohn sorgt sein Auftreten nun für Sympathie und Komik.

2. Unheimliche Besucher und wütende Taxifahrer

»In town you're the law, out here it's me.«
John Rambo in *FIRST BLOOD*

Während bis in die 1970er Jahre hinein die Fernsehberichterstattung vom Kriegsschauplatz Vietnam die einzige Form der Aufarbeitung der Bilder zu sein schien, die durch die Mittel des Dokumentarfilms in neue Sinnzusammenhänge gestellt wurden, versuchten die Filmemacher Amerikas, das Thema von seinem Anfang und seinem Ende her zu denken. Während die Heimkehrerfilme das Ende des Kriegseinsatzes des Individuums thematisierten, spielten die sogenannten Zeitgeist- und Campusfilme¹⁸ mit der Situation der Jugendlichen vor Kriegsbeginn und bebilderten in einem nächsten Schritt auf ihre Art den Protest gegen die Einberufungen und den Kriegsdienst sowie die Mittel, die dazu genutzt wurden. Beide Genres versuchen nicht nur, den Krieg in Vietnam mittels der Bilder der Heimat besser greifbar zu machen und zeitgleich zu kritisieren, sondern auch, die großen Umwälzungen im eigenen Land zu reflektieren. Die Ermordung Martin Luther Kings und Robert Kennedys

18 Vgl. dazu Gebhard Hölzl, Matthias Peipp: *Fahr zur Hölle, Charlie! Der Vietnamkrieg im amerikanischen Film*, München 1991, S. 173ff. Die Bandbreite dieser Filme reicht im Falle der Zeitgeistfilme über *MEDIUM COOL* (USA 1969, Haskell Wexler) und *ZABRISKIE POINT* (USA 1970, Michaelangelo Antonioni) bis hin zu *AMERICAN GRAFFITI* (USA 1973, George Lucas), im Falle der weniger bekannten Campusfilme von *THE STRAWBERRY STATEMENT* (USA 1970, Stuart Hagman) *GETTING STRAIGHT* (USA 1970, Richard Rush) bis hin zu *THADDEUS: THE ACTIVIST* (USA 1971, Peter Klinge), der in Deutschland nicht verliehen wurde.

1968 sowie die Studentenproteste an den US-amerikanischen Universitäten, die in Kent State ihren blutigen Höhepunkt fanden, lenkten auf der einen Seite den Fokus des Interesses und der Berichterstattung auf die Entwicklungen im eigenen Land, zeigten aber in einem größeren Fokus auch den Zusammenhang zwischen Außen- und Innenpolitik.

Während, wie angedeutet, der Horrorfilm sich schon früh der Bilder aus dem Krisengebiet annahm und auch seit 1968 das narrative Happy End mied, lässt sich eine weitere Parallele zwischen Horror- und Vietnamkriegsfilmen ziehen. Die frühen Heimkehrerfilme hatten ihre Antwort, inwiefern sich die zurückkehrenden Soldaten wieder in die zivile Gesellschaft einfügen würden, schon gefunden. Dargestellt wurden sie in *GLORY BOY* aka *MY OLD MAN'S PLACE* und *THE VISITORS* als »pathologische Killer [...], die auch zuhause Menschen jagen, vergewaltigen und ermorden.«¹⁹ Die in die Idylle einfallenden Psychopathen sind gleichzeitig die Hauptfiguren in der Anfang der 1970er Jahre beginnenden Welle der sogenannten *rape & revenge*-Filme; paradigmatisch in Wes Cravens *LAST HOUSE ON THE LEFT* (USA 1972) verhandelt, in welchem zwei Jugendliche von einer Gruppe entflohener Sträflinge vergewaltigt, gedemütigt und anschließend getötet werden. In *THE VISITORS* wandeln sich die Täter in ehemalige Veteranen, deren Kriegseinsatz zugleich Erklärungsmuster für ihre Gewaltexzesse bietet und so nahelegt, dass das Böse in doppelter Weise von außen kommt, gleich einem Virus, der mit ins Land geschleppt wurde.²⁰ Dabei ist von besonderem Interesse, dass das Motiv der Vergewaltigung im Kriegseinsatz hier eine Umdeutung erfährt: Während in Waynes *THE GREEN BERETS*, gemäß seiner propagandistischen Intention, noch vor- und ausgeführt wird, dass nur der Feind zu solch einer Tat im Geschehen des Kriegs fähig sei, wird die Vergewaltigung der Frau nicht nur durch die Heimkehrerfilme der ersten Phase an die US-amerikanischen Veteranen zurückgegeben, sondern findet sich spätestens in den 1980er Jahren in einer Vielzahl von Vietnamkriegsfilmen wieder.²¹ Doch während *THE VISITORS* noch von den unschuldigen Opfern erzählt, verschiebt sich das Ziel der gewaltbereiten Veteranen in der Mitte der 1970er Jahre erneut.

19 Peter Bürger: *Napalm am Morgen*, S. 54.

20 Dabei glichen sich unterdessen auch Kriegsfilm und Horrorfilm in ihrer Darstellung der exponierten Körperlichkeit an und können somit unter den von Linda Williams begründeten Begriff der »Body Genres« zusammengefasst werden (vgl. dazu den Beitrag von Michael Wedel in diesem Band).

21 Seinen vorläufigen Höhe- und gleichzeitig Endpunkt findet diese Entwicklung in der Vergewaltigung einer vietnamesischen Dorfbewohnerin in Brian de Palmas *CASUALTIES OF WAR* (USA 1989). Hier wird die Frau zum stets verfügbaren Spielzeug einer kleinen Erkundungseinheit, die diese nicht nur vergewaltigen, sondern – als sie nicht weiter benötigt wird – töten.

Am eindrucksvollsten und am nachvollziehbarsten zeigt sich diese Entwicklung dabei in Martin Scorseses *TAXI DRIVER* (USA 1976).

Scorseses Umgang mit der Figur des Veteranen beginnt dabei nicht erst in seinem Film aus dem Jahr 1976, sondern tritt auch schon in *MEAN STREETS* (USA 1973) auf. Dabei fungiert der Veteran aber noch als Subtext, als ein Bild am Rande des Geschehens, wenngleich die ganze Problematik einer solchen Figur auch schon in dieser kurzen Szene deutlich wird: Bei einer Party im Stammlokal der Protagonisten wird ein Freund als Veteran vorgestellt; unschwer als solcher zu identifizieren, sitzt er in seiner Uniform, mit Orden geschmückt, am Tisch der Freunde. Wenige Szenen später, als die Party durch Trunkenheit und gegenseitige Anschuldigungen zu eskalieren droht, scheint auch der Soldat, der vorher weder im Bild noch Teil der Handlung war, zu explodieren: Mit wütenden Geschrei steht er auf, wirft den Tisch, an dem die Gäste gesessen haben, um und geht wahllos auf die anderen Gäste, auch auf Frauen los. Scorseses Film kommentiert diese Situation nicht weiter, ist sie doch nur eine Geschichte am Rande des Hauptplots; doch weiter muss sie Scorsese auch nicht erklären, gelingt es ihm doch, das Problem evident werden zu lassen, dass unter der oberflächlichen Ruhe des Zurückgekehrten etwas brodelt, was in jedem Moment herauszuplatzen droht.

TAXI DRIVER ähnelt dabei fast schon einer möglichen Langversion eben dieser kurzen Geschichte im Plot von *MEAN STREETS*. Der Dschungel Vietnams, den Travis Bickle (Robert de Niro) hinter sich gelassen hat,²² findet sein Gegenstück in den Häuserschluchten New York Citys, wo die Natur durch eine abgründige Form der Kultur ersetzt wurde. Seine Unfähigkeit, einen neuen Alltag in der städtischen Welt zu gestalten, führt ihn nicht nur in die Nachtschicht eines New Yorker Taxi Unternehmens, sondern auch in das Unvermögen, zwischenmenschliche Beziehungen aufzubauen. So richtet sich seine Wut²³ nach einer nicht gelingen wollenden Beziehung zwischen ihm und der im Wahlkampf für den kommenden Präsidentschaftskandidaten arbeitenden Betsy gegen eben jenen aufstrebenden Senator Palantine. Denn dieser besitzt, was Bickle selbst verwehrt wird: die Aufmerksamkeit einer von ihm begehrten Frau. Daher gleicht das mögliche Attentat, welches im wörtlichen Sinne keines ist, da eine politische Motivation fehlt,²⁴ mehr einer Bestrafung Betsys,

22 Und in den de Niro erst in *THE DEER HUNTER* zurückkehren muss.

23 Vgl. dazu Hermann Kappelhoff: *Kalkulierte Raserei. Der Zorn des Rekruten im Kriegsfilm*, in: Rüdiger Zill (Hrsg.): *Von Achilles bis Zidane. Zur Genealogie des Zorns*, Berlin 2011 (im Druck).

24 Die Lesart, dass Bickle Palatine für seine Situation verantwortlich macht und ihn daher töten will, greift m.E. hier zu kurz.

indem er ihr das nehmen will, auf das sie all ihre Kräfte konzentriert. Genau an jenem Punkt, als Bickle das Attentat nicht zu Ende führt, was auch immer hier seine intrinsische Motivation gewesen sein mag, kippt auch die Figur des Veteranen. Jedoch bleibt sie weiterhin, wie so oft, mehr als nur problematisch: Bickle erweckt den Eindruck, nun nur noch in den Momenten weiter zu funktionieren, in welchen er die Beziehung zum anderen Geschlecht, so wie die Trennlinie zwischen Gut und Böse, weiterhin pervertiert. Sich selbst zum Beschützer der jungen Prostituierten Iris berufend, schaltet er nun die aus, die es – seiner Meinung nach – verdient haben, von ihm niedergestreckt zu werden. Die Metapher des Großstadtdschungels, die in Bezug auf die Filme Scorseses im allgemeinen und auf TAXI DRIVER im besonderen immer wieder bemüht wurde, greift hier in doppelter Weise: das Recht des Stärkeren ist auf der Seite desjenigen, der schon einmal im realen Dschungel gekämpft hat. Dass Bickle bei dem Versuch, Iris zu beschützen, selbst umgebracht werden kann, erscheint dabei als notwendiges Opfer, wenn nicht gar als ein Akt der Befreiung, dem die Frage inhärent ist, warum er lebend aus dem Krieg zurückgekehrt ist. Dabei wird der, der einfach und wahllos tötet, am Ende der Held, denn – so merkt Georg Seeßlen an – keines der Opfer des Films bedroht Bickle direkt und akut;²⁵ weder der Ladendieb noch Palatine, noch der Zuhälterkreis um Iris stellen eine Gefahr für Bickle dar. Stattdessen sucht er immer wieder den Konflikt und die neue Aufgabe, die ihm letzten Endes das Leben kosten könnte. Daher könnte man Travis Blick und das dreimalige Abdrücken mit seiner zur Pistole geformten Hand an seiner Schläfe nach der Hinrichtung seiner Feinde auch als einen Akt des Bedauerns lesen, dass er nicht für eine Sache gestorben ist resp. sich für eine Sache opfern konnte. Eine Tatsache, die Scorseses Film über das Ende hinaus mehr als ambivalent erscheinen lässt. Interessant ist hier jedoch, dass der Status Bickles als Veteran zwar mitgeteilt wird, dabei aber doch vorerst nur latent Bestandteil der Narration bleibt, bis dieser Umstand sich auf der Oberfläche seines Körpers Bahn bricht und durch die Schur seiner Haare, die martialischen Ausrüstung und die Verschmelzung seines Körpers mit der Schusswaffe in eine manifeste Phase wechselt, die begleitet wird von ständigem körperlichen (militärischen?) Drill und gelebter Askese. Dass der eruptive Ausbruch brachialer Gewalt hier durch die zivile Gesellschaft belohnt wird, zeugt von einer Reintegration in eine Gesellschaft, die dabei selbst nicht mehr das ist, was sie einst gewesen zu sein scheint. Der falschen Integration in die richtige Gesellschaft folgt in Scorseses Film die richtige

25 Vgl. Seeßlen: Martin Scorsese, Berlin 2003, a.a.O., S. 118.

Integration in die falsche Gesellschaft und so die Pervertierung der Situation. Die Idee jedoch, dass allem Anschein nach hinter jedem Veteranen eine tickende Zeitbombe stecken könnte, zeugt davon, dass das Problem weiterhin über den Film hinaus zu bestehen scheint.

3. Die Ambivalenz der gebrochenen Männlichkeit

»And I don't want to see people like you, man, coming back and having to face the rest of your lives with that kind of shit.«
Luke Martin in COMING HOME

Der Wechsel im Umgang mit und im Sprechen über den Vietnamkrieg, wie auch seine filmischen Umsetzungen ab 1977, wird oft mit den jeweiligen Regierungen der USA in Verbindung gebracht. Während unter der 1977 angetretenen Regierung Jimmy Carters oftmals Filme herausgestellt werden, die sich auf objektive Weise in einer neuen Ernsthaftigkeit mit dem Sujet auseinandersetzen wollen, wird der harte Tonfall des Kinos der 1980er Jahre mit dem Wechsel an der Spitze des Landes zu Ronald Reagan erklärt. Carters Regierungszeit ist geprägt von einer Bewusstwerdung und beginnenden Aufarbeitung der Wunde des Krieges. Erst mit erneuten außenpolitischen Erfolgen und dem neuen, harten Tonfall des Republikaners und sprichwörtlichen Westernhelden Ronald Reagan wird das Trauma²⁶ Vietnam gezielt in Angriff genommen, indem zum einen das internationale politische Auftreten, zum anderen die Filme dieser Zeit und deren neuer Heldentypus ein neues Selbstbewusstsein vermitteln. Wenngleich auch solche Rückkoppelungen stets leicht anfechtbar und zugleich in ihrem Argumentationsverlauf höchst instabil sein können, ist doch dieser Wechsel zu einem neuen Heldentypus in den Vietnamkriegsfilmen resp. den Heimkehrerfilmen mehr als evident. Dabei arbeiten die Filme der zweiten Phase, wie Ciminis *THE DEER HUNTER* oder Kotcheffs *FIRST BLOOD*, mit Mitteln der Rückblende resp. Einbettung der Erlebnisse in Vietnam, die visuell argumentativ Hinweise geben auf den Ursprung und die Ursache des anormalen Verhaltens der Veteranen nach ihrer Rückkehr in die zivile

26 Der Begriff des Traumas wird hier als feststehender im Diskurs um den verlorenen Krieg und die Problematik des Kriegsheimkehrers stehender Terminus aufgenommen, ohne ihn dabei weiter zu hinterfragen oder problematisieren. Zur Figuration des Traumas vgl. Elisabeth Bronfen (Hrsg.): *Trauma. Zwischen Psychoanalyse und kulturellen Deutungsmustern*, Köln u.a. 1999, sowie den Aufsatz von Drehli Robnik in diesem Band.

(resp. zivil erscheinende) Gesellschaft. Dabei wird deutlich, dass die angesprochene – und vielleicht auch verordnete – Bilderlosigkeit des Vietnamkriegs auf US-amerikanischen Leinwänden sich auch in den Heimkehrerfilm eingeschrieben hat. Rückblenden, die den Helden und den Zuschauer zurückführen an die Front und in die Wildnis des Krieges, bietet unter anderem ja auch TAXI DRIVER nicht. Doch auch ohne Rückblenden scheint de Niro's Travis Bickle näher an Stallone's John Rambo als an dem Protagonisten in Hal Ashby's chronologisch dazwischen liegendem Film COMING HOME zu sein. Ein Filmtitel, der – um dies hier schon vorwegzunehmen – im Präsens gehalten darauf hinweist, dass es sich hier um einen Vorgang *in actu* handelt, der vorerst auch noch nicht abgeschlossen ist. Ein Held zu sein heißt bei Ashby – und vielleicht für die Figur des Heimkehrers generell – Anti-Held zu sein, nicht mehr psychisch und physisch in der Lage zu sein, den Anspruch des Helden im herkömmlichen Sinne aus- und erfüllen zu können.

Um eine mögliche Genealogie von Bickle zu Rambo deutlicher werden zu lassen, benötigt es also einen chronologischen Sprung (Abb. 01 + Abb. 02). Bickle hat mehr gemein mit John Rambo, der ebenfalls an der Welt, in die er zurück gekommen ist, zu zerbrechen droht und zu eruptiven Gewaltausbrüchen neigt. Beide, wenn auch bei Rambo deutlicher zu erkennen, wehren sich gegen eine ungerechte und menschenverachtende Behandlung; eine Behandlung, die die Protagonisten in letzter Konsequenz ins Recht setzen könnte und ihre Gewalt legitimiert. Und durchaus erscheint TAXI DRIVER in einem zynischen und distanzierten Akt medialer Heldenfeier, in Form des Briefes der dankbaren Eltern und der Elegie der Presse, Bickle nachträglich zum Helden und Vorbild zu stilisieren.²⁷ In Bezug auf die Heldenfigur des John Rambo lässt sich jedoch eine Beobachtung machen, die deutlich werden lässt, wie die Bilder dieser Filme das Denken über Vietnam in der Imagination des Zuschauers Schritt für Schritt formen: Denn erst im zweiten Teil der mittlerweile vierteiligen Reihe reist John Rambo nicht mehr nur in seinen Erinnerungen an den Ort des Krieges zurück,²⁸ um dort (amerikanische) Gerechtigkeit wiederherzustellen und mit der Befreiung der *prisoners of war (pow)* ein beliebtes Moment der Narrationsstruktur der Vietnamactionfilme der 1980er Jahre aufzugreifen.²⁹ Auf lange Sicht

27 Vgl. auch hier Kappelhoff: Kalkulierte Raserei, a.a.O.

28 Versteht man umgekehrt Vietnam als die Geburtsstätte eines neuen Menschen, für den nach dem Krieg nichts mehr so scheint, wie es vorher war, wird die Rambo-Figur des zweiten Teils der Reihe zu einer perversierten Form des Heimkehrers.

29 Dabei sei hier exemplarisch verwiesen auf MISSING IN ACTION (USA 1984, Joseph Zito) und P.O.W. – PRISONER OF WAR (USA 1987, Paul Aron).

bleiben es diese Bilder der Fortsetzung, die das Sicherinnern des Zuschauers an den Krieg in Vietnam ausstaffieren. In *FIRST BLOOD* jedoch bleibt Vietnam auf der einen Seite nur jener unkommentierte, mythische Ort,³⁰ der – qua Konditionierung – eine Leiderfahrung braucht, um wieder ins Gedächtnis gerufen zu werden; auf der anderen Seite aber kann dabei auch jeder andere nahezu beliebige Ort zu einem neuen Vietnam werden, wenn sich, nach erneutem Unrecht, die Umgebung an den Soldaten anpasst, nicht aber der Soldat an die Umgebung, wenn er sie nach seinen Regeln neu formt. Dabei verwundert es, dass Rambo Zuflucht in einem nahe gelegenen Wald findet, also erneut in die Natur flüchtet, um der Zivilisation durch Mimikry an den Wald, der für Rambo zum Dschungel wird, zu entkommen. Findet aber spätestens mit *RAMBO: FIRST BLOOD PART II*, so wie es Christina Bartz am Beispiel der *ROCKY*-Reihe (USA 1976-1990) beschrieb, eine Remaskulinisierung der Filmnarration³¹ statt, die den Actionhelden³² der 1980er Jahre hinter einem gestählten und zur Schau gestellten Muskelpanzer zu verbergen droht,³³ so scheint hier der Modus der Verarbeitung der erlittenen psychischen Wunden nicht nur an den Körper des Helden gebunden zu sein, sondern auch in einer direkten Konfrontation zu bestehen, die verlangt, die Orte des Krieges erneut aufzusuchen, Leiderfahrungen zu wiederholen³⁴ und die zu bestrafen, die beim ersten Mal davon gekommen sind.³⁵

Interessanterweise jedoch nimmt *FIRST BLOOD* in dem Moment am stärksten Rekurs auf die Erfahrungen der Vietnamveteranen, als die vorher so dominierende und bedrohlich in Szene gesetzte Männlichkeit John Rambos zum Ende des Films in eine Form des totalen

30 Zur Wandlung des real erinnerten Ortes Vietnams zum mythischen »Nam« in der Erinnerung der Veteranen vgl. Roland Leikauf: 'NAM vs. WORLD. Mythische Ortszuschreibungen des Zweiten Indochinakrieges, in: Pablo Abend, Tobias Haupts, Claudia Müller (Hrsg.): Medialität der Nähe. Situationen – Praktiken – Diskurse, Bielefeld 2011 (im Druck).

31 Vgl. Christina Bartz: Zur Erzählstruktur der Remaskulinisierung, Frankfurt/M. 2000, S. 118ff.

32 Vgl. Thomas Morsch: Muskelspiele. Männlichkeitsbilder im Actionkino, in: Christina Hißnauer, Thomas Klein (Hrsg.): Männer – Machos – Memmen. Männlichkeit im Film, Mainz 2002, S. 50ff.

33 Neben Sylvester Stallone, zählen Arnold Schwarzenegger, Dolph Lundgren und Jean-Claude van Damme zu den Stars und Stereotypen des Genres und der Dekade.

34 Dass bei der Bearbeitung des Traumas der Effekt der Wiederholung auf das Serialitätsprinzip des Genres trifft, zeigt sich vor allem an der *MISSING IN ACTION*-Reihe, die es insgesamt auf drei Teile bringt, die den Protagonisten James Braddock (Chuck Norris) in allen Teilen zurück nach Vietnam führten.

35 Zum Aspekt der Umschreibung von Geschichte in *RAMBO* vgl. Gaylyn Studlar, David Desser: Never having to say you're sorry: Rambo's Rewriting of the Vietnam war, in: Dittmar, Michaud (Hrsg.): From Hanoi to Hollywood, a.a.O., S. 101f.

Zusammenbruchs und der *male hysteria* umschlägt.³⁶ Weinend und der Verzweiflung nahe, schreit er Colonel Trautman all die Wut und das Unverständnis entgegen, welche sich vorher im Ausbruch rabiaten körperlicher Gewalt und exzessiven Destruktionstrieb geäußert hatten. Und weiterhin ist auffällig, dass RAMBO die patriarchalische Struktur des Militärs, die spätestens mit Francis Ford Coppolas APOCALYPSE NOW (USA 1978) und dem postklassischen Hollywoodkriegsfilm als problematisches Moment markiert wurde, wieder in seiner Funktion einsetzt und bestätigt. Trautman wird hier als strenge, aber sich kümmernde Vaterinstanz gezeigt, die seinem Schützling nicht nur hinterher reist, um ihn quasi zurück zu holen in die schützende Gemeinschaft des Militärs, sondern ihm darüber hinaus der verständnisvolle und verzeihende Vater ist; darf sich auch Rambo in der Umarmung Trautmans Tränen erlauben, der Colonel darf es nicht, um weiter die Funktionsweise des *corps* in seiner Person aufrechtzuerhalten (Abb. 03).

Dass mit Ashbys COMING HOME 1978 ein qualitativ anderer Wechsel in der Darstellung des Vietnamveteranen stattgefunden hat, wird schon an seinen Protagonisten deutlich, die offen die Verwundungen des Krieges zur Schau tragen, die Rambo unter seiner Kleidung aufs sorgfältigste verdeckt:³⁷ Während Luke Martin (Jon Voight) an den Rollstuhl gefesselt ist und dieser die Dysfunktion des Körpers widerspiegelt, so leidet Bob Hyde (Bruce Dern) innerseelisch an den Folgen des Krieges, dem dort erlebten Abhandenkommen jeglicher Moral innerhalb des *corps* und den von seinen Soldaten veranstalteten amoralischen Exzessen; beiden scheint dabei gleichermaßen der eigene Körper nach den Erfahrungen in Vietnam zum unentrinnbaren Gefängnis geworden zu sein. Doch während Hyde, stoisch und vermeintlich ruhig, den Typus des leblosen Veteranen darstellt, der innerlich gestorben zu sein scheint³⁸, symbolisiert Martin, als

36 Zum Aspekt der *male hysteria* vgl. Gereon Blaseio: Heaven and Earth. Vietnamfilm zwischen Male Melodrama und Women's Film, in: Claudia Liebrand, Ines Steiner (Hrsg.): Hollywood Hybrid. Genre und Gender im zeitgenössischen Mainstreamfilm, Marburg 2003, S. 192-204.

37 Ciminós THE DEER HUNTER bildet dabei eine merkwürdige Ausnahme: Präsentiert der Film doch die Figur des Heimkehrers in drei Varianten, die physische und die psychische Verletzung sowie den Soldaten, der nicht von Vietnam loslassen kann, so wird dieser Film dennoch selten unter dem Label der Heimkehrerfilme verhandelt. Weder Hölzl/ Peipp 1991 noch Bürger 2003 fassen den Film unter der Thematik zusammen, sondern konzentrieren sich in ihrer Analyse und Auseinandersetzung des Films mehr mit dem Erleben in Vietnam. Dabei macht dieses aber nur gut Eindrittel des dreistündigen Filmes aus.

38 Veteranen, die als lebende Tote aus den Kampfgebieten zurückkommen, werden dabei ebenfalls zu einem Topos der Heimkehrerfilme. Faszinierend jedoch auch, dass eben 1968 und spätestens 1978, also im selben Jahr wie Ashbys Film, Romero mit DAWN OF THE DEAD (USA 1978) erneut eine

an den Rollstuhl gefesselter Exsoldat, schon ikonografisch eine neue Figuration des Veteranen, die Prototyp für folgende Filme wie *BORN ON THE FOURTH OF JULY* (USA 1989, Oliver Stone) bis hin zu *FORREST GUMP* (USA 1994, Robert Zemeckis) geworden ist. Die Verschmelzung, des Soldaten im Feld mit seiner Waffe, die als Prothese zu einer Verlängerung seiner selbst geworden ist, wird in *COMING HOME* zu einer Verschmelzung im wörtlichen Sinne: die Verschmelzung mit einem künstlichen Bein, mit einem stählernen Arm oder mit einem Rollstuhl, an den der Körper gefesselt ist. Dabei zeichnet sich die Ordnung im heimischen Lazarett wie eine Form der Wiedergeburt aus, in welcher die Veteranen zuerst auf Betten und mittels der Hilfe von Stöcken durch die Flure rollen, um erst später, gleich dem Erreichen einer höheren Ebene, einen Rollstuhl zu erhalten; analog der Entwicklung des Menschen vom Kleinkind zum Kind, bewegt sich der Kriegsheimkehrer in Ashbys Film in der Heterotopie der militärischen Einrichtung zuerst auf vier, später auf zwei Rädern durch den Komplex, der in seiner Hoffnungslosigkeit eher an das Sanatorium in Miloš Formans *ONE FLEW OVER THE CUCKOO'S NEST* (USA 1975) erinnert als an ein heilbietendes und gesundmachendes Krankenhaus (Abb. 04).

Während Luke jedoch schon vor einigen Monaten zurück in die USA gekommen ist, findet Bobs Rückkehr in der zweiten Hälfte des Films statt. Schon vorher, bei einem kurzen Landurlaub und einem Treffen mit Sally³⁹ in Hong Kong, scheint die Beziehung gestört. Dies setzt sich nach seiner endgültigen Rückkehr in Folge einer Beinverletzung weiter fort, nachdem er nicht mehr in der Lage ist, die Zweisamkeit mit (s)einer Frau zu genießen und immer wieder zurück in die männerdominierte Welt des Militärs flüchtet.⁴⁰ So sorgt sich Bob sowohl in Hong Kong mehr um seinen mitgekommenen und von dessen Freundin im Stich gelassenen Kameraden als um seine eigene Frau, wie er auch später bei seiner eigenen Willkommensparty aus seinem neuen Haus flüchtet, um einen Kameraden aus Vietnam in der Offiziersmesse zu treffen. Der Maschendrahtzaun, der Sally und Bob bei seiner Rückkehr am Flughafen voneinander trennt, ist dabei nur die manifeste und dem Bild inhärente

Horde Zombies gegen die Konsumgesellschaft der USA führte. Dabei kann der Zombie als Projektionsfläche des Zuschauers sowohl für den untoten Veteranen stehen als auch für den tumben und willenlosen Kriegsgehorsam des Soldaten in der militärischen Hierarchie.

39 Die von Jane Fonda gespielte Sally bringt dabei ihre kontrovers wahrgenommene, öffentliche Kritik am Vietnamkrieg mit in ihre Rolle hinein, die ihr, aufgrund eines Fotos während einer Reise nach Nord-Vietnam neben Flugabwehrkanonen, den Beinamen *Hanoi Jane* einbrachten.

40 Ironischerweise und ohne diesen Umstand angemessen zu problematisieren, bestätigt *COMING HOME* die stetige Angst der Soldaten an der Front, ihre Frauen könnten ihnen während ihrer Abwesenheit im Einsatz fremd gehen.

Form der Grenze, die sich seit seiner Abreise zwischen den beiden aufgespannt hat und weiterhin unüberwindbar wirkt. Verkörpert wird diese Unfähigkeit zur Kommunikation und zur Rückkehr in die zivile Gesellschaft weiterhin durch das Tragen der Uniform,⁴¹ die gleich einer Maskerade erneut Distanz schafft; weiß Bob, dass er nicht als Held aus einem Krieg zurück gekommen ist, der keine Helden mehr kennt – eine Tatsache, die im Übrigen in *RAMBO* später verneint wird, indem John Rambo durch Colonel Trautman sehr wohl als Held dar- und vorgestellt wird –, so bleibt die Uniform der einzige Schutz vor einer Welt, die ihm fremd geworden ist und in die er, so seine Bilanz am Ende des Films, nicht mehr hineingehört.

Doch auch Ashbys Film zeigt das Vietnam der Veteranen nicht im Bild. Auf Sallys Frage, wie es in jenem imaginären *Dort*, also in Vietnam, aussehe, kann Bob keine Antwort geben, er wisse es selber nicht, und wenn sie es wissen wollte, bleibe ihr lediglich das Bild der Fernsehnachrichten, auf welches er sie verweist. Der Zuschauer weiß so wenig wie Sally, was mit Bob in Vietnam passiert ist; nur die Feldpost, die sie von ihm erhält, ist ein Zeichen dafür, dass er noch lebt – das Medium hier die Botschaft. Und auch Luke kann Sally und dem Zuschauer kein Bild vom Alltag des Soldaten geben, der ihn zum Krüppel gemacht hat, der er nun ist. Einzig eine kurze Diashow in Lukes Wohnung, die hier zu einer Perversion der Betrachtung von Urlaubsbildern wird, zeigt Bilder aus und von Vietnam; über die offene Frage, was aus jedem einzelnen Kameraden geworden ist, dass womöglich einer der Abgebildeten es zurück geschafft haben könnte, mutiert die Dia-Vorführung zu einer Art Totenwache von Gefallenen. Den Erlebnissen in Vietnam keine Bilder zu geben, hat in *COMING HOME* jedoch noch eine andere Funktion als nur das bloße Präsentieren resp. Wiederholen einer kinematographischen Leerstelle: Einzig durch die Erzählungen der heimgekehrten Soldaten wird dem Zuschauer ein Bild der Vergangenheit präsentiert, welches sich durch das Amalgam visueller Bilder und der eigenen Phantasie zu einer Imagination des weiterhin irreal bleibenden Nicht-Ortes Vietnam bündelt. Vietnam als die Erfahrung eines einzelnen wird daher auch im Film nur so präsentiert, wie der US-Amerikaner zu Hause abseits des Fernsehgerätes von ihm erfährt: durch die mündlichen (und später schriftlichen) Berichte der Überlebenden.

41 Eine Tatsache, die sich ebenso Scorseses Veteranen in *MEAN STREETS* wie auch bei Robert de Niros Michael in *THE DEER HUNTER* wiederfindet. Das Tragen der Uniform im zivilen Umfeld scheint als einziges die Soldaten noch aufrecht halten zu können.

Dabei nehmen die Figur Luke und sein Aufenthalt im Veteranenkrankenhaus die Figur des Ron Kovic aus Stones *BORN ON THE FOURTH OF JULY* vorweg, die später nicht nur den Topos des nun für immer gezeichneten und daher nahezu zum wandelnden Appell des Erinnerns gewordenen Soldaten wird, sondern auch den Topos des geläuterten Heimkehrers wiederholt, der in seiner Entwicklung zum Antagonisten der Regierung fast schon einer Teleologie folgt (Abb. 05 + Abb. 06). Die Figur des ehemaligen Marines, der sich zu Beginn des Krieges freiwillig zum Einsatz gemeldet hat und erst nach dem Krieg erkennt, dass Moral und Recht gegen den Kampf sprachen, wird seit 1978 in einer Vielzahl von Filmen wiederholt und aufbereitet. In Stones Film, welcher diesen Wandel in einer größeren und schmerzlicheren Radikalität zeigt, wird Kovic, so wie auch das historische Vorbild, zu einem Aktivisten gegen den Krieg und die damals aktuelle Politik der US-Regierung. Der nah an der Biographie Kovics angelegte Film vermittelt jedoch ein Bild von den Ereignissen in Vietnam, das den Zuschauer ratlos werden lässt: ein fremdes Vietnam, welches mit der grünen Hölle des Dschungels, die er aus anderen Filmen kennt, nichts mehr gemein hat, sondern ein kahles Stück Natur zeigt, eine von einer gnadenlos scheinenden Sonne ausgetrocknete Wüste. Wenngleich es auch verständlich sein mag, dass Stone die Bilder aus *PLATOON* hier nicht noch einmal wiederholen konnte, so fällt doch auf, dass beide im Vergleich zur Gesamtspielzeit des Films kurz gehaltenen Sequenzen die Ausnahmesituation in der ohnehin als Ausnahmesituation kategorisierten Erfahrung des Krieges kennzeichnen. Die erste Sequenz beginnt mit einem Angriff auf Zivilisten, unschuldige Frauen, Kinder und Neugeborene – und wiederholt dabei explizit den Vorwurf des »Babymordes« im Bild – und endet mit dem Verlust eines Freundes durch Kovics *friendly fire*. Wird Kovic in der sich anschließenden zweiten Szene verletzt und scheidet damit aus dem Krieg aus, wird nur deutlich, dass der Krieg für ihn nach wenigen Einsätzen zu Ende war, die mehr als bloßes Unrecht nicht aufwiesen. Ein prägendes Stilmittel des Kriegsfilms, das Aufgehen in einer solidarischen Männergemeinschaft – die sich im Heimkehrerfilm pervertiert in der deutlich als Zweckgemeinschaft konnotierten Gruppe der Veteranen zeigt⁴² – wird hier ebenso wie der normale Kampf und Feindkontakt vollends ausgeblendet.

42 Dabei bleibt die Gemeinschaft des Kampfes oft im Lazarett bzw. im Veteranenkrankenhaus bestehen, da es Männer sind, die hier behandelt werden, auch wenn die Trennung der Geschlechter durch die Anwesenheit von Krankenschwestern hier wieder aufgehoben wird. Isoliert bleibt diese Gemeinschaft in *COMING HOME* und *BORN ON THE FOURTH OF JULY* dadurch, dass keiner der Veteranen je Besuch erhält von Partnerinnen oder Familienangehörigen.

Anders aber als COMING HOME endet BORN ON THE FOURTH OF JULY mit einem positiven Blick auf die Eingliederung des Veteranen in die US-amerikanische Gesellschaft. Den Veteranen wird dabei eine Stimme gegeben, die, wenngleich auch nach langem Kampf, gehört zu werden scheint und auch gehört zu werden droht, zumindest für die Seite der Regierung. Die Erlösung des Veteranen in Stones Film geht dabei Hand in Hand mit der Erlösung des Soldaten auf dem Schlachtfeld, wie sie PFC Eriksson am Ende von CASULTIES OF WAR erfährt und wie sie bis 1989 anscheinend noch verwehrt geblieben war.

4. Die Eingliederung durch die Struktur der Komödie

»In Southeast Asia we'd call this kind of thing bad karma.«
Mark Rumsfield in THE 'BURBS

Der Vietnamkrieg und die Problematik der Kriegsheimkehrer schienen gegen Ende der 1980er Jahre beendet zu sein. Während, wie angedeutet, Stone den Krieg in ein neues, »wahrheitsgetreues« Gewand führte – so zumindest nach Ansicht derer, die dabei gewesen sind –, wurde der Irrsinn des Kriegs von Kubrick nach PATHS OF GLORY (USA 1957) mit FULL METAL JACKET erneut vorgeführt. Aufgearbeitet wurde das Thema in seiner ganzen Bandbreite durch Stones Vietnamkriegstrilogie,⁴³ die durch seine eigenen Erfahrungen im Vietnamkrieg eine andere Brisanz erhält als die Filme davor:⁴⁴ Durch die Schilderung des Kriegs in PLATOON über die Situation der Heimkehrer im eigenen Land (BORN ON THE FOURTH ON JULY) bis hin zur Darstellung des Kriegs aus der Sicht der Vietnamesen in HEAVEN AND EARTH (F/USA 1993) schien der Konflikt erneut durchgearbeitet und abgeschlossen zu sein. Vietnam blieb an dieser Stelle wahrlich nur die Chiffre für den Irrsinn des Krieges, die mit jedem anderen militärischen Konflikt austauschbar gewesen wäre. Während jedoch Michael J. Fox als PFC Erikson in de Palmas CASULTIES OF WAR in einer nahezu zu pathetischen Endsequenz seine Lethargie überwindet, endlich – wortwörtlich – aufsteht, für das, was getan werden muss, findet

43 Die sich in gewisser Weise in dem Biopic NIXON (USA 1995, Oliver Stone) auf Seiten der Politik fortsetzt.

44 Vgl. Thomas Doherty: Witness to War. Oliver Stone, Ron Kovic, and BORN ON THE FOURTH OF JULY, in: Michael Anderegg (Hrsg.): Inventing Vietnam. The War in Film and Television, Philadelphia 1991, S. 252.

er schließlich unter dem freien Himmel seines Landes Erlösung.⁴⁵ Was dieses Ende allerdings für den Heimkehrer bedeutet, bleibt offen. Interessanter hingegen ist aber die Tatsache, dass die Figur des Kriegsheimkehrers in dieser letzten Phase nun nicht mehr nur an das Genre des Thrillers wie in der ersten Phase oder an das des Melodrams und Actionfilms wie in der zweiten Phase gebunden ist, sondern nun auch im Genre der Komödie seinen Einzug hält. Paradigmatisch soll dazu Joe Dantes *THE 'BURBS* herangezogen werden. Ein ähnlicher Film, der schon erwähnte *HOT SHOTS! PART DEUX*, macht es dabei wesentlich schwerer, der Figur habhaft zu werden; und dies nicht nur aufgrund des angesprochenen Ineffizientens mehrerer Filme und die Anspielung auf deren Plots, Figuren und ins kulturelle Gedächtnis eingegangenen Szenen, sondern durch die nicht mehr gegebene Festlegung auf resp. Rückbindung an den Vietnamkrieg selbst. So erscheint Topper Harley, dessen Aufgabe es in diesem Film ist, Gefangene aus dem Irak zu befreien, zwar als Vietnamveteran, jedoch nur durch die Anspielung auf Narrativ und Bilderfundus der Rambofilmreihe.⁴⁶ *THE 'BURBS* hingegen bildet eine Parodie auf das idyllische Leben in einer Straße einer US-amerikanischen Vorstadt, die in diesem Beispiel als Einbahnstraße mit einem Wendehammer endet. Unter den Protagonisten, die ihre neu hinzugezogenen Nachbarn unter Verdacht haben, einen der ihren entführt und in satanischen Ritualen geopfert zu haben, ist der Vietnamveteran Marc Rumsfeld. Er ist hier von doppeltem Interesse, nimmt er nicht nur mit seinem Namen den eines anderen Protagonisten in einem noch kommenden realen Krieg vorweg – den des schon unter Gerald Ford und unter George W. Bush zu *seinem* Krieg kommenden amtierenden Verteidigungsministers Donald Rumsfeld –, sondern wird dabei auch gespielt von Bruce Dern, der schon in *COMING HOME* den heimgekehrten Veteranen darstellte, der vollends an der Konfrontation mit der zivilen Welt nach seinen Erfahrungen in Vietnam scheiterte. Hier nun hingegen scheint er sich nicht nur in die zivile Gesellschaft eingefügt zu haben, zu der in den Vororten ein akkurat geschnittener Rasen und der obligatorische weiße Lattenzaun gehören, sondern auch noch einen unter seinen anderen Nachbarn besonderen Patriotismus zu leben, der

45 Dass die Szene tatsächlich als Inszenierung einer Befreiungserfahrung zu verstehen ist, zeigt Jan-Hendrik Bakels in seinem Beitrag in diesem Band.

46 Nimmt man dabei Rücksicht auf den ersten Teil *HOT SHOTS!* (USA 1991, Jim Abrahams), so kann man die Figur Topper Harleys auch durch den hier zentralen Bezugspunkt – *TOP GUN* (USA 1986, Tony Scott), der vom zweifelsfrei revisionistischem Phantasma erzählt, den Vietnamkrieg doch noch zu gewinnen – nicht als Vietnamveteranen verorten, da auch hier die Parodie losgelöst wurde von den Handlungssträngen des Originals.

seinesgleichen sucht. Anders also als die Figuren in Ashbys Film, die mit den Befehlen und Zielen ihres Landes und ihrer Regierung hadern, wird Rumsfield zu Beginn des Films beim Hissen der amerikanischen Flagge gezeigt, vor deren Fahnenmast er andächtig salutiert, bevor er in einen Haufen Hundekot tritt und das Pathos der Szene, die vorher schon unfreiwillig komisch wirkte, vollends kippt. (Abb. 07)

Von der Figur Rumsfield lassen sich aber Beobachtungen ableiten, die aufzeigen, dass es sich bei den Normalisierungsstrategien der Re-Integration des Veteranen in den *american way of life* um eine Scheinlösung und um einen oberflächlichen Normalzustand handelt.⁴⁷ Auch wenn dies alles im Gewand der Komödie geschieht, deren erstes Ziel das Amusement des Zuschauers ist, so kann einem auch hier beim zweiten Blick das Lachen sprichwörtlich im Halse stecken bleiben. Als sich der Verdacht der Nachbarn erhärtet, dass die Familie Klopek etwas mit dem Verschwinden Walter Seznicks zu tun hat, beginnt Rumsfield, seine in Vietnam gelernten Techniken einzusetzen, um die Verdächtigen zu observieren. Dies wird schon bei seinem ersten Auftritt im Film deutlich, als der Protagonist Ray Peterson (Tom Hanks) nachts vor dem Haus der Klopek steht, aus deren Keller laute, unheimliche Geräusche kommen. Bei einem Blick auf die andere Straßenseite zum Haus der Rumsfields merkt er, dass er selbst von Rumsfield beobachtet wird, der nur durch eine Silhouette und das Glimmen einer Zigarette zu erahnen ist. Zugleich wechselt die Musik in das Thema der Figur, welches stark an militärische Marschmusik erinnert und eine Ausnahme im Score des Films darstellt. Rumsfield ist es dann auch, der die Observation seiner Nachbarn maßgeblich in die Wege leitet und führt. Dies reicht vom Einsatz eines Nachtsichtgerätes bis hin zur Aufstellung eines Beobachtungspostens auf dem Dach seines Hauses, um das Geschehen auf der Straße im Blick zu haben und seine Mitstreiter warnen zu können, die in Garten und Keller der Klopek nach ihrem vermissten Nachbarn graben. Die Situation wird in ihrer Absurdität noch dadurch gesteigert, dass Rumsfield nicht nur seinen alten Tarnanzug trägt, der ihm auf dem Dach vor blauem Himmel kaum Camouflage bietet, sondern sich auch ›Marschverpflegung‹ mit auf das Dach genommen hat und über ein übergroßes Funkgerät mit seinen Nachbarn im Keller Kontakt hält. Doch anders als im Dschungel Vietnams (oder gar im Dschungel der Großstadt) besteht die Verpflegung auf seinem eigenen Dach nicht aus einer Wasserflasche und dürftigen

47 So fällt es unter anderem auf, dass Rumsfield nicht nur mit einer viel jüngeren Frau verheiratet ist, die durch die Figurenzeichnung noch als unbeholfen und naiv charakterisiert wird, sondern auch keine Kinder hat, sich also von den anderen Familien des Vorortes unterscheidet.

Fertiggerichten, sondern aus von seiner Frau gebackenen Keksen und einer Thermosflasche Kaffee (Abb. 08). So wird auf der einen Seite deutlich, wie Rumsfield auf Notsituationen und die Bedrohung von außen mit den im Krieg und im Einsatz erlernten Techniken reagiert,⁴⁸ um auf der anderen Seite aufzuzeigen, wie absurd und fehl am Platze diese nun wirken. Rumsfield ist damit zwar nicht die tickende Zeitbombe seiner Heimkehrervorläufer, wie es in den Figuren Travis Bickle und John Rambo (und zum Teil auch in seinem Vorgänger Bob Hyde⁴⁹) angelegt ist, doch auch hier versetzt ihn die Bedrohung seines neu errichteten Lebens in eine Form des Ausnahmezustandes. Auch wenn er dabei nicht mehr oder minder paranoid ist als seine anderen Nachbarn, so stehen Rumsfield hier jedoch deutlich andere Mittel und erlernte Techniken zur Verfügung.

5. Ankommen

»Just lately I've felt like I'm home.«

Ron Kovic in BORN ON THE FOURTH OF JULY

Die Heimkehrerproblematik in der Wirklichkeit und ihre Darstellung im Film gehen seit Ende der 1980er und Beginn der 1990er Jahre getrennte Wege. Während die Integration der Veteranen noch immer ein virulentes Problem der US-amerikanischen Gesellschaft darstellt, verschwindet die Figur in ihrer ambivalenten Form aus dem Kino. Heimkehrer werden als feste Bestandteile der Figurenensembles nunmehr in Komödien eingesetzt. Die Grenze dessen, worüber gelacht werden darf und worüber nicht, hat sich über die Veteranen hinweg geschoben und möglicherweise ein Tabu gebrochen, in dem Heimkehrer eine Witzfigur zu sehen. So gehört unter anderem zum stetigen Ensemble der Zeichentrickserie THE SIMPSONS (USA, seit 1989) Seymour Skinner, Rektor der Grundschule von Springfield, der als ehemaliges Mitglied der Green Berets in Vietnam gekämpft hat. Immer wieder wird er im Verlauf der Serie in den unmöglichsten Momenten von seinen Erinnerungen durch Rückblenden

48 So droht er unter anderem Hans Klopek, der sich seiner Verhaftung entziehen will, damit, ihm augenblicklich das Genick zu brechen, sollte dieser weiterhin versuchen sich dem Zupacken Rumsfields zu entziehen.

49 In Ashbys Film ist der erste Griff, nachdem Bob vom Betrug seiner Frau erfahren hat, der Griff nach seiner Waffe, mit welcher er Sally bedroht.

zum Einsatz in Vietnam eingeholt,⁵⁰ die für eine Zeichentrickserie – obwohl nicht originär für Kinder konzipiert – an Drastik nichts vermissen lassen. Oft enden diese Einblendungen mit der Nahaufnahme des Gesicht Skinners und seiner entgleisten Mimik. Wenn Vietnam hier tatsächlich durch die Kolorierung des Animationsverfahrens im wahrsten Sinne des Wortes bunt bebildert wird, so bleiben aber diese Bilder auch hier unkommentiert im Verlauf diverser Episoden stehen. Weiterhin sind diese Flashbacks von der eigentlichen Handlung der jeweiligen Episode weder herbeigeführt noch inhärent notwendig.

Bis in die 1990er Jahre – und auch darüber hinaus – bleibt dabei das Bild des Heimkehrers ambivalent. Zwar führt die Genealogie vom Veteranen als Verbrecher und Berserker hin zu politisch aktiven Exsoldanten, doch bleiben sich die Figuren in ihrer inneren Gebrochenheit stets ähnlich. Und zwar wirkt im Modus der Komödie der Veteran wie eine normalisierte und wieder in der Gesellschaft angekommene Figur, doch bleibt es dabei stets eine Scheinnormalisierung; eine Normalität, die im Moment einer äußeren Störung wieder zusammenfällt und den Veteranen, wie im Fall von *THE 'BURBS*, im Tarnanzug auf das Dach des eigenen Hauses treibt.

Kehrten die US-amerikanischen Kriegsfilm Ende der 1990er und Anfang des neuen Jahrtausends trotz der Erfahrung neuer Kriege wieder (im Film) nach Vietnam zurück, so u.a. in *TIGERLAND* (USA 2000, Joels Schumacher) oder *WE WERE SOLDIERS* (USA 2002, Randall Wallace), so blieb auch die Heimkehrerproblematik unterschwellig in den Filmen erhalten. Weiterhin gehört die Figur des Vietnamveteranen oft zum Figurenensemble einer Vielzahl von Genres, vom Horrorfilm über die Komödie hin zum Drama. Immer wieder zur Sprache kommend resp. ins Bild rückend, wird deutlich, dass die gewünschte Form der Re-Integration nicht stattgefunden hat. Nahezu paradigmatisch und beinahe zynisch mutet eine Endsequenz des ersten Irakkriegsfilms *JARHEAD* (USA 2005, Sam Mendes) an.⁵¹ Die Soldaten, die während des Films im Wortsinn nicht zum Schuss gekommen sind und ihre Frustration darüber nur auf einer wilden, surrealen Party im Wüstensand ausagieren können,⁵² werden mit einer Parade in ihrer Heimatstadt empfangen; geehrt für den Einsatz in einem Krieg, in dem sie selbst gar nicht gekämpft haben. Während der Bus mit den Heimkehrern an den winkenden Zuschauern vorbeifährt, steigt ein Vietnamveteran in den Bus. Vom Pathos ergriffen

50 Vgl. http://simpsons.wikia.com/wiki/Seymour_Skinner (Zugriff am 21.05.2011).

51 Zur neuen Form des hier geführten und repräsentieren Kriegs und seiner filmischen Umsetzung vgl. den Beitrag von Cilli Pogodda in diesem Band.

52 Vgl. Dennis Conrad, Burkhard Röwekamp: Krieg ohne Krieg – Zur Dramatik der Ereignislosigkeit in *JARHEAD*, in: Heller, Röwekamp, Steinle (Hrsg.): *All quiet on the Genre front? a.a.O.*, S. 204ff.

und den Tränen nahe, klopft er den Marines auf die Schulter, beglückwünscht sie und fragt dann fast flüsternd, ob er ein Stück mit ihnen fahren könne (Abb. 09). Fast erweckt es den Eindruck, dass der Film hier der propagandistischen Behauptung der US-amerikanischen Administration recht geben will, die die Schmach von Vietnam im Sande der irakischen Wüste getilgt sehen wollte und die Soldaten, die in Südostasien kämpften, damit rehabilitiere. Dass aber auch dieses Bild in der Poetik JARHEADS nur ein weiteres entlarvendes Bild über den Sinn und Unsinn des Krieges darstellt, macht alleine schon die Erscheinung des Veteranen deutlich, der hier in die Karikatur zu gleiten droht und auch von den heimkehrenden und umjubelten Soldaten mit einer Mischung aus Mitleid, Abscheu und Ekel betrachtet wird. Auch hier könnte man meinen, dass mit der aufwendigen Parade für die Heimkehrer des Irakkriegs zwei Generationen nach Hause geholt worden sind. Doch so oder so: die eine von beiden definitiv zu spät.

Hermann Kappelhoff

Der Krieg im Spiegel des Genrekinos

John Fords THEY WERE EXPENDABLE

»Today the guns are silent. A great tragedy has ended. A great victory has been won... I speak for the thousands of silent lips, forever stilled among the jungles and in the deep waters of the Pacific which marked the way.«¹

Mit diesen Worten ist das Pathos des klassischen amerikanischen Kriegsfilms nach 1945 benannt. Er verortet seine Zuschauer als Einzelne, die teilhaben an einem gemeinschaftlichen emotionalen Erleben. Die Frage nach der Pathosform des Kriegsfilms ist deshalb nicht zu trennen von der Frage nach den Techniken und Verfahren der ästhetischen Modulation der Zuschaueremotionen. Denn zum Medium der Partizipation an einem gemeinschaftlich geteilten Gefühl kann der Kriegsfilm nur dort werden, wo er dieses Gefühl in konkreten einzelnen Subjekten als ein psychisches wie physisches Erleben verwirklicht. Eben dies – die Verschränkung der subjektiven Realität leibgebundenen Selbstempfindens mit einer abstrakten Idee von Gemeinschaft – bezeichnet die Nahtstelle, an der sich das Hollywoodkino mit der historischen Erfahrung des Krieges verbindet. Damit ist das Kino als eine ästhetische Erfahrungsform angesprochen, in der sich die symbolischen Praktiken und Systeme, die eine Gesellschaft konstituieren, mit der leibgebundenen affektiven Realität konkreter Individuen verbinden. Diese These soll im Folgenden an einer Fallstudie konkretisiert und erläutert werden.

I. Gemeinschaftlich geteilte Gefühle

John Ford stellt jene Worte General Douglas MacArthurs an den Anfang seines Films THEY WERE EXPENDABLE (USA 1945), und er beendet diesen Film mit dessen Worten: »We shall return!« Am Anfang des Films steht das Pathos der Erinnerung an einen gewonnenen Krieg, am Ende die trotzige Kampfansage der geschlagenen amerikanischen Armee, nach Pearl Harbor und der Niederlage auf den Philippinen. Beides sind emotionsgeladene Formeln, die auf paradoxe Weise mit der Zeitlichkeit der Pathosformen des Hollywood-Kriegsfilms verbunden sind. Das Pathos der Erinnerung steht tatsächlich am Anfang aller Filme, die bald nach Kriegsende entstehen, während die propagandistische Mobilisierung der Kampfbereitschaft für den Krieg in nächster Zukunft den historischen

¹ Zitat aus der Siegesansprache von General Douglas MacArthur am 2.9.1945

Ausgangspunkt des Kriegsfilms als Teil des klassischen Hollywood-Genresystems bezeichnet.

In diesem Sinne verweist die paradoxe Verkehrung der zeitlichen Formeln von Erinnern und Kampfansage an Beginn und Ende dieses Filmes auch auf die individuelle Geschichte des Engagements von John Ford im Zweiten Weltkrieg. Ford, der bis zu diesem Punkt den ganzen Krieg über Dokumentarfilme für die Armee gedreht² – THE BATTLE OF MIDWAY (USA 1942), DECEMBER 7TH (USA 1943) – und dabei einen enormen professionellen Eifer entwickelt hat, macht während der Landung in der Normandie die Erfahrung, dass die Ereignisse, denen er aus nächster Nähe beiwohnt, jede Möglichkeit der filmischen Dokumentation überfordern – gerade in dem immer weiter und über die Grenzen des Erträglichen hinaus getriebenen Mittendrinsein der Kameramänner. Eine Antwort auf dieses Dilemma findet Ford, indem er zurückkehrt an die ersten Schauplätze seiner Arbeit als Dokumentarist. Er wendet sich wieder dem Krieg im Pazifik zu und – »We shall return!« – dem Genrekino, das er ganz wesentlich mit geprägt hat.

Es müssen monströse Mengen an Bildmaterial gewesen sein, die Ford bei der Landung in der Normandie filmte. Das Meiste verschwand in den Archiven oder wurde vernichtet. Erst vor einigen Jahren sind Teile dieses Materials in Form von Dokumentationen der Öffentlichkeit zugänglich geworden. Und es heißt, es gebe nur ein einziges Interview, in dem Ford auf seine Erfahrung als Regisseur vor Omaha Beach zu sprechen kam.³ Dort berichtet er von zusammenhanglosen Erinnerungsbildern – sie seien wie Filmaufnahmen ohne die Organisation des Schnitts – und von der Zeit, die es brauchte, bis man realisierte, dass man einem großen Sterben beiwohnte. Ford selbst hat es offenbar nie unternommen, das Material zu bearbeiten. Stattdessen beginnt er unmittelbar nach dem Einsatz in der Normandie mit der Arbeit an THEY WERE EXPENDABLE.

Während der Schlacht am Omaha Beach trifft Ford durch Zufall auf einen Offizier, John D. Bulkeley, der ihm davon erzählt, wie er als Leiter einer Torpedo-Boot-Staffel General MacArthur aus Bataan – nachdem die dortige Philippinen-Stellung für die amerikanischen Truppen faktisch verloren war – herausgeführt habe.⁴ Ford bricht seine Arbeit an den

² Vgl. den Beitrag von David Gaertner in diesem Band.

³ Vgl. Pete Martin: We shot D-Day on Omaha Beach. An Interview with John Ford, in: *The American Legion Magazine*, Juni 1964.

⁴ Das Vorhaben MGMs, das Buch zu dieser Geschichte (William L. White: *They were expendable. An American Torpedo Boat Squadron in the U.S. Retreat from the Philippines*, New York 1942) zu verfilmen, ist allerdings schon älter. Vgl. Joseph McBride: *Searching for John Ford*, New York 2001. Es geht mir an dieser Stelle auch weder um Legendenbildung noch um die Produktionsgeschichte in all ihren Details, sondern vielmehr um die Konstellation, dass der »Dokumentarfilmer« John Ford an einem Punkt anlangt, wo er im selben Moment zu den Ausgangsereignissen des Krieges und zu einer bestimmten Art, Kino zu machen, zurückkehrt.

Aufnahmen der Landung in der Normandie ab und beginnt mit der Vorbereitung des Films *THEY WERE EXPENDABLE*, in dem genau diese Geschichte verfilmt wird: Der Film zeigt einen kleinen Trupp von Soldaten, die in absoluter zahlenmäßiger Unterlegenheit ihre Stellung im Pazifik zu halten und Zeit zu schinden suchen: Zeit, die es brauchte, bis sich die US-Marine nach dem Angriff auf Pearl Harbor reorganisiert hatte. Der Film handelt vom Tiefpunkt des Krieges, vom Zustand hoffnungsloser Verlassenheit, von der Zeit des vergeblichen Wartens auf eine rettende Armada, die es längst nicht mehr gibt.

Nicht als tatsächliches, individuelles Erleben wird diese Verlassenheit dargestellt, sondern als eine Beziehung, die der Film zwischen dem heimischen Publikum und den Opfern des Krieges, den gefallenen oder doch geschundenen amerikanischen Soldaten stiftet. Indem John Ford zum Genrekino zurückkehrt, positioniert er den Kriegsfilm als Antwort auf ein historisches und gesellschaftliches Problem: Wie lässt sich dieser Krieg als etwas fassen und verarbeiten, wovon es zwar unendlich viele Bilder gibt, ohne dass man jedoch durch diese per se begreifen oder sinnlich erfahren könnte, was das Geschehen für die vielen namenlosen Opfer bedeutet hat? Auf diese Art der Teilhabe an einer Leidenserfahrung, die keine Sprache findet, die nicht mitzuteilen, nicht kommunizierbar ist, bezieht sich das Zitat von General Douglas MacArthur, das John Ford seinem Film voranstellt. Und genau auf diese Art der Teilhabe zielt das Kriegsfilmgenre. Entstanden aus Propaganda und Gung-Ho-Filmen, die für die Kriegsjahre den Western ersetzen, etabliert sich das Genre erst mit dieser Wendung als eine neue Position im System des Hollywood-Genrekinos.

Bevor ich versuche, die Pathosformen des Genrekinos anhand von *THEY WERE EXPENDABLE* als ein kollektiv geteiltes emotionales Erleben medial vermittelter Erinnerung anschaulich zu machen, werde ich zunächst erläutern, inwiefern man das Kriegsfilmgenre als eine pathetische Form verstehen kann und wie sich diese als Affektpoetik begrifflich fassen und analytisch beschreiben lässt.

II. Das Genre des Kriegsfilms

Wie lässt sich das Kriegsfilmgenre definieren und wie lässt es sich beschreiben und analysieren? Man könnte sich zum einen auf die sehr gut dokumentierten produktionsökonomischen und -historischen Fakten beziehen, um den mediengeschichtlichen Ursprung des Genres zu erschließen. So könnte man zeigen, wie sich das Genre im Zusammenspiel von Kriegsdokumentation und Propaganda aus den Auftragsarbeiten der Hollywood Studios und dem Engagement einiger hoch renommierter Regisseure entwickelt, die ihre Fähigkeiten in den Dienst US-

amerikanischer Regierungsstellen und militärischer Institutionen stellen.⁵ Daran würde sich unmittelbar eine weitere Frage anschließen: Wie genau hat sich der Kriegsfilm in das existierende Genresystem Hollywoods eingefügt, wie hat er dieses System transformiert? Denn das Genrekino bezeichnet weit mehr als nur ein Ordnungssystem, das die Studioproduktion und deren Vermarktung organisiert.⁶ Jedenfalls beziehe ich mich, wenn ich vom Genrekino spreche, auf ein komplexes Kommunikationssystem, durch das eine Gesellschaft sich der Konsistenz eines geteilten Erfahrungshorizonts von Werten, Weltbezügen, sozialen Zugehörigkeiten und Ausschlüssen versichert, diese bestätigt und fortentwickelt.⁷

Eine andere Möglichkeit das Kriegsfilmgenre zu definieren, ginge von dem Filmkorpus aus, der als ein Genre angesprochen wird. Man könnte dann steckbriefartig die Erkennungsmerkmale zusammenstellen, die einen Film als diesem Korpus zugehörig qualifizieren. Jeanine Basingers »Anatomie«⁸ stellt in diesem Sinne die gründlichste Kartierung des Korpus klassischer Kriegsfilme dar. Die Elemente dieser Kartierung sind etwa die spezifische soziale Zusammensetzung einer Gruppe, die Absichten und Ziele, der sich die Mitglieder dieser Gruppe gemeinsam unterstellen, die diversen ikonografischen Zeichen der Kriegsführung, mit denen sie ausgestattet ist, sowie eine gewisse Anzahl narrativer Episoden, welche die Gruppe im Laufe des Films durchläuft.⁹

Letztlich wird man jeden dieser Ansätze und die entsprechende Forschung einbeziehen müssen, um ein Genre zu erfassen: entstehend als Veränderung eines Genresystems, welches in seiner Gesamtheit als Kommunikationssystem auf das Selbstverständnis einer Gesellschaft bezogen ist und das in seinen konkreten narrativen und ästhetischen Ausprägungen einer spezifischen Poetik gehorcht. Was ich der Forschung zum Genrekino an dieser Stelle hinzufügen möchte, ist die These, dass Genrepoetiken auf kollektiv geteilte Emotionen bezogen sind, die sie als

⁵ Vgl. Thomas Doherty: *Projections of War. Hollywood, American Culture, and World War II*, New York 1993.

⁶ Vgl. Rick Altman: *Film/Genre*, London 1999.

⁷ Auch wenn in dieser Arbeit das einzelne Genre, der Kriegsfilm, im Zentrum steht, zielt meine Forschung weniger auf die Definition des Einzelgenres als vielmehr auf seine Verortung innerhalb eines Systems künstlerischer Unterhaltung, sowie auf die Frage nach dessen Funktion innerhalb des Gefüges von Kunst-, Unterhaltungs- und Informationsmedien. Ein Genresystem ist immer ein sich dynamisch verhaltendes Ensemble von Ausdrucksformen und Funktionsweisen, die sich zu Genres als historisch variablen Darstellungsmodi zusammenfügen und sich dabei komplementär zueinander verhalten. Es ist so Teil einer Sphäre gesellschaftlicher Kommunikation, in der die heterogenen Ereignisse der sozialen Wirklichkeit als ästhetische Erfahrungen des Zusammenlebens erschlossen und transformiert werden.

⁸ Vgl. Jeanine Basinger: *The World War II Combat Film. Anatomy of a Genre*, zweite Auflage, Middletown 2003.

⁹ Vgl. ebd., S.56ff. sowie 67ff.

affektives Unterfutter gesellschaftlichen Zusammenhalts gleichermaßen hervorbringen wie umformen und transformieren.

Eine solche Affektpoetik begreift die narrativen und ikonografischen Elemente eines Genres als Material und Rahmung, innerhalb dessen sich kinematografische Kompositionsmuster beschreiben lassen, die das Verstehen der Zuschauer in ein emotionales Erleben einbetten. In diesen ästhetischen Modulationen des emotionalen Erlebens ist, so die These, das individuelle Empfinden auf eine kollektive Gefühlswelt bezogen. In dieser Perspektive ist das Genrekino mehr als nur eine Organisationsform narrativ vermittelter Ideen und Vorstellungen. Es ist vielmehr ein System unterschiedlicher ästhetischer Erlebnismodi, das die Affektivität der Zuschauer adressieren, formen und ausdifferenzieren kann, um diese in einer gemeinschaftlich geteilten Empfindungswelt zu verorten.

In diesem Sinne steht das Kriegsfilmgenre wie der konkrete Kriegsfilm hier als exemplarischer Gegenstand zur Diskussion. Lässt sich doch an diesem Genre die genannte These idealtypisch herausarbeiten. Von der Mobilisierung der Kampfeslust bis zur Trauer der Erinnerung um die Gefallen geht es um die Einbindung individuellen Empfindens in eine kollektiv geteilte Emotion.

Der ‚Krieg‘ im Kriegsfilm ist stets mehr als nur ein narratives Sujet. Diesem sind immer die tatsächlichen historischen Erfahrungen als medialer Bildbestand persönlicher wie kollektiver Erinnerungen eingeschrieben. Zugleich sind mit diesem Sujet in hohem Maße phantasmatische Elemente verbunden. Die militärischen Initiationsriten, die tragische Schuld und die heroische Tat, das Opfer der Einzelnen für das Leben der Gemeinschaft, die Konfrontation mit dem Bewusstsein des eigenen Todes, der gesellschaftliche Ausnahmezustand, der alle Formen zivilen Lebens zerstört oder doch unter eine terroristische Ordnung zwingt: die einzelnen Narrative dieses Sujets stecken den Parcours eines mythologischen Komplexes ab. Man könnte diesen die ‚kulturelle Phantasie‘ des Krieges nennen.¹⁰

Im Zentrum steht daher die Frage, wie sich die historischen Erfahrungen und die kulturellen Phantasmen zu einem Erleben von Zuschauern verbinden, das sich für diese als ein emotionales Gemeinschaftserleben vollzieht. Etwas allgemeiner gefragt: Wie werden so abstrakte Prinzipien wie die Zugehörigkeit zu einer Nation, deren Wertehorizont und Selbstverständnis über narrative Konkretisierungen, symbolische

¹⁰ Darunter fällt auch das Verhältnis des Kriegs und der Kriegsrhetorik zu einem rassistischen Diskurs von Nation und Geschichte bei Michel Foucault (vgl. Michel Foucault: Vom Licht des Krieges zur Geburt der Geschichte, Berlin 1986) oder die rituelle Figuration des Krieges als eine Form gesellschaftlichen Ausnahmezustands bei Roger Cailliois (vgl. Roger Cailliois: Der Mensch und das Heilige. Durch drei Anhänge über den Sexus, das Spiel und den Krieg in ihren Beziehungen zum Heiligen erweiterte Ausgabe, München 1988).

Figurationen und ästhetische Prozesse mit der individuellen, verkörperten Affektivität des Zuschauers verbunden? Denn die Kriegsfilme verorten nicht nur die dargestellten Begebenheiten, sondern auch ihre Zuschauer stets historisch. Sie adressieren diese als Individuen, die durch ein Wir-Gefühl so sehr mit der abstrakten politischen Einheit der Nation verbunden sind, dass sie deren Feinde ebenso als persönliche Feinde erleben, wie sie deren Tote gleichsam als Angehörige betrauern.

Basinger stellt fest, dass die Kriegsfilme, erstens, bestimmte Einstellungen zu den Kriegseignissen vermitteln und dass sie, zweitens, auf die historischen Informationen rekurrieren, welche die Zuschauer besitzen.¹¹ Sie fügt, drittens, hinzu: »The tools of the cinema are employed to manipulate viewers into various emotional, cultural, and intellectual attitudes, and to help achieve all the other goals.«¹² Meine Fragen richten sich auf diese »Werkzeuge der Manipulation«.

Allerdings würde ich diesen Terminus insofern einschränken, als es mir dabei nicht um die Manipulation der moralisch-politischen Einstellung und Bewertung der Zuschauer zu den dargestellten Ereignissen geht. Vielmehr geht es im Kriegsfilm um die Erzeugung und Modulation eines von vielen Einzelnen geteilten Gefühls der Zugehörigkeit zu einer Gemeinschaft, die sich letztlich nur auf symbolische Praktiken dieser Erzeugung gründet. In dieser Perspektive – gerade das wird an den während und kurz nach dem Zweiten Weltkrieg gedrehten Filmen deutlich – ist die Funktion des Kriegsfilmgenres weniger die Manipulation der moralischen Einstellung zum Krieg als einem historischen Ereignis. Vielmehr zielen die Filme darauf ab, ein solches Gemeinschaftsgefühl zuallererst hervorzubringen und zu mobilisieren. Dieses Gefühl, so sehr es auch eingebettet ist in Narrative, die moralisch-politische Wertungen artikulieren, ist letztlich gebunden an die konkrete ästhetische Modulation des affektiven Erlebens der Zuschauer. Denn nur auf dieser Ebene kann es sich überhaupt als konkretes körperliches Erleben von Individuen realisieren. Alles andere sind affektive Wertungen von dargestellten Figuren, Handlungen und Ereignissen, die zwar rückgebunden sein mögen an ein übergreifendes Gemeinschaftsgefühl, dieses aber nicht selber sind.

III. Das Gemeinschaftsgefühl

Dem liegt ein Verständnis von Gemeinschaftsgefühl und Gemeinsinn als ein Sinn für die gemeinsamen ästhetischen, emotionalen und moralischen Urteile zugrunde, das auf Hannah Arendts Relektüre von Kants Ausführungen zum *sensus communis* zurückgeht: politische Philosophie

¹¹ Basinger, *The World War II Combat Film. Anatomy of a Genre*, a.a.O., S. 57.

¹² Basinger, *The World War II Combat Film. Anatomy of a Genre*, a.a.O., S. 57.

im Schafspelz des Geschmacksurteils.¹³ Die gesellschaftlichen Bereiche des öffentlichen Lebens und der Politik sind, so die These, nicht zu trennen von symbolischen Praktiken, ästhetischen Erfahrungsformen und medialen Strategien, welche die Grundlage eines affektiven Gemeinschaftserlebens bilden.¹⁴

Hieraus ergeben sich Fragen, die über die filmwissenschaftliche Analyse der Formen der Emotionalisierung hinaus auf sozialwissenschaftliche und ethnologische Ansätze verweisen. Steht doch ein System der Unterhaltungskultur wie das Hollywoodgenrekino in einer konkreten Verbindung mit anderen kulturellen Praktiken und Ritualisierungen, die auf emotionale Einbindung der Individuen in gemeinschaftliche Identitäten und Wertungen zielen. Der Begriff ›Gemeinschaftsgefühl‹ meint hier zunächst weniger eine körperlich prägnante Emotion als den ebenso evidenten wie schwer fassbaren Umstand, dass es eine affektive Bindekraft des sozialen Verbunds gibt; auch dann, wenn sich hinter diesem Verbund ein abstraktes Prinzip wie das der Nation verbirgt, das außerhalb aller konkreten Erfahrung von Gruppen- oder Familienbindungen liegt. Gleichwohl ist ausdrücklich von einem Gefühl die Rede. Der Begriff verweist somit auf eine Verankerung sozialer Gefüge in der Affektivität konkreter Individuen, auf ein affektives Bindegewebe¹⁵ politisch-sozialer Gemeinwesen, das nicht auf Empathie und Mitgefühl zwischen konkreten Person gründet. Gemeint ist ein

¹³ Vgl. Hannah Arendt: *Lectures on Kant's Political Philosophy*. Chicago 1992. Indem ich Arendts Begrifflichkeit des Gemeinsinns als zentrale Idee aufnehme, versuche ich, die darin und in ihren Arbeiten zur amerikanischen und französischen Revolution angelegten historischen Fluchtlinien mit ein zu beziehen und zugleich mit gegenwärtigen Ansätzen zu verbinden, die das Gemeinschaftserleben neu denken. Zu diesen Ansätzen zählen u.a. Richard Rortys Begriff der *commonality* und sein Verständnis von ‚Solidarität‘ oder Stanley Cavells *claim to community* als ein Modus, sich unter den Vorzeichen des post-kartesischen Skeptizismus auf das Gemeinsame von Sprechen und Handeln zu berufen. Vgl. Hannah Arendt: *On Revolution*, New York 1963. Vgl. Richard Rorty: *Achieving Our Country. Leftist Thought in Twentieth-Century America*, Cambridge 1998. Vgl. Stanley Cavell: *The World Viewed. Reflections on the Ontology of Film*. Cambridge, MA/London 1979. Ders.: *The Claim of Reason. Wittgenstein, Skepticism, Morality, and Tragedy*, New York / Oxford 1979. Andrew Norris (Hg.): *The Claim to Community. Essays on Stanley Cavell and Political Philosophy*, Stanford 2006.

¹⁴ Die Produktivität der Gedanken Arendts für die Untersuchung von Genrekino und Kriegsfilm wurde in einer Studie entwickelt, die unterschiedliche Inszenierungskonzepte in Frank Capras *WHY WE FIGHT*-Serie (USA 1943 - 1945) und Leni Riefenstahls Kurzfilm *TAG DER FREIHEIT – UNSERE WEHRMACHT* (D 1935) aufweisen konnte. Der Unterschied von demokratischer und faschistischer Affektpoetik konnte dabei auf grundlegende Unterschiede im Verständnis von Propaganda als einer Mobilisierung des Gemeinsinns zurückgeführt werden.

Vgl. Hermann Kappelhoff: *Kriegerische Mobilisierung: Die mediale Organisation des Gemeinsinns*. Frank Capras *Prelude to War* und Leni Riefenstahls *Tag der Freiheit*. *Navigationen. Zeitschrift für Medien- und Kulturwissenschaften* 9, no.1, 2009, S.151-165.

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

gemeinschaftlich geteiltes Gefühl für das Miteinander selbst. Das Objekt dieser Affektbindung ist nicht als Gegenstand unmittelbarer Erfahrung gegeben, sondern an symbolische Praktiken gebunden, die es hervorbringen und transformieren – etwa bei öffentlichen Ereignissen wie Gedenktagen in der Medienberichterstattung, oder eben im Kino, im Roman, in der Kunst. Diese Praktiken wiederum verdeutlichen, dass ein Gemeinschaftsgefühl nur in der Bindung an seinen Gegenpol, ein auf das Individuum bezogene Selbstempfinden, zu fassen ist. Sind diese Praktiken doch gerade dadurch charakterisiert, dass sie abstrakte Konzepte wie Nationen und politische Zugehörigkeiten, kulturelle Phantasmen oder historische Tatsachen in einer affektiven Matrix verorten, die sich je nur als emotionales Erleben konkreter Individuum realisieren lässt.

In dieser Perspektive erscheint das Kriegsfilmgenre Hollywoods tatsächlich als höchst prägnantes Beispiel für eine solche Praxis. Es sucht, seinen Zuschauern das historische Ereignis als Schicksal einer politischen Gemeinschaft zugänglich zu machen, indem es dieses Schicksal als ein gemeinschaftlich geteiltes Leiden erfahrbar macht. Indem die Filme die Emotionen der Zuschauer ästhetisch modulieren und sie durch Thrill und Angst, Schuld und Trauer, *shock and awe*, Mitleid und Abscheu hindurchführen, bringen sie das kollektive Wir-Gefühl als konkretes individuelles Erleben hervor. Das Bild des Krieges wird in diesen Filmen selbst zum Objekt einer kollektiven Emotion.

IV. Ästhetische Modulationen des Zuschauergefühls

Die konkreten Verfahren ästhetischer Modulation sind sowenig genuine Elemente des Kriegsfilmgenres, wie das Set an Narrativen oder an ikonografischen Motiven. Das Genre ist vielmehr eine abgeleitete hybride Form, die in sich elementare Ausdruckspattern filmischer Komposition ebenso wie Narrative und Ikonografien anderer Genres aufnimmt und refiguriert. Zugespitzt lassen sich die Elemente des Kriegsfilms auf vier klassische Kinogenres zurückführen: auf den Western, den klassischen Horrorfilm, den Actionfilm und das Melodrama. Um diesen Migrationsprozess zu beschreiben, würden Begriffe wie Zitat, Referenzialität oder Hybridisierung zu kurz greifen. Vielmehr handelt es sich um eine historische Transformation des Genresystems selbst. Und in gewisser Weise ist dieses System immer nur als kontinuierlicher Prozess der Refiguration seiner ästhetischen Modalitäten denkbar. So jedenfalls lässt sich Christine Gledhill verstehen, wenn sie von den Modalitäten des Genrekinos spricht.

Indem man Modalitäten als spezifische Formen ästhetischer Organisation versteht, in denen unterschiedliche Erfahrungsweisen von Raum und

Zeit, von Körpern, Sprachspielen und sozialen Kräfteverhältnissen realisiert werden,¹⁶ erscheint »the concept of modality as the sustaining medium in which the genre system operates«.¹⁷ In dieser Perspektive lässt sich nicht nur die Entstehung des Kriegsfilmgenres als Transformation des Genresystems erfassen, sondern auch die Affektpoetik des Genres selbst, deren Konkretion in einzelnen Filmen, sowie deren historische Transformation, die Verschiebungen und Brüche des Genres selbst als je spezifisches Arrangement unterschiedlicher Genremodalitäten darstellen:

The notion of modality, like register in socio-linguistics, defines a specific mode of aesthetic articulation adaptable across a range of genres, across decades, and across national cultures. It provides the genre system with a mechanism of 'double articulation', capable of generating specific and distinctively different generic formulae in particular historical conjunctures, while also providing a medium of interchange and overlap between genres.¹⁸

Unter diesen Vorzeichen ließe sich das Prinzip »Genrekino« systematisch als eine Landkarte unterschiedlicher Modalitäten darstellen, denen je verschiedene Erfahrungsbereiche der psychischen, sozialen oder politischen Wirklichkeit entsprechen. Auf dieser Karte wären die einzelnen Genres und Genremischungen als territoriale Aufteilung dieser Erfahrungsbereiche einzutragen. So gibt es im klassischen Kriegsfilm ästhetische Darstellungsmodalitäten, die auf die Verunsicherung der Wahrnehmung zielen. Etwa indem sie eine unsichtbare Bedrohung außerhalb des Sichtfeldes evozieren oder in diffusen Bildgründen die klar definierten Gestalten in dynamische Metamorphosen auflösen. Diese ästhetischen Modalitäten formen die Angstgefühle des Zuschauers. Sie spielen mit dem paradoxen Vergnügen, die im Film dargestellten Bedrohungen gleichsam in subjektiver Perspektive als eigenes Angsterleben zu antizipieren: »Ich bin hilflos den undurchdringlichen Naturkräften ausgesetzt«, »Ich werde zerschmettert von der Übermacht der Waffentechnologie«. Eine andere ästhetische Modalität des Kriegsfilmgenres zielt gerade auf den Gegenpol im Affektspektrum des Genrekinos: die Ekstase der medialen Entgrenzung von Raum, Zeit, Körpern und Objekten in der Kinästhesie der Montage und der Intensivierung von Bewegung. Hier wird mit dem Thrill, der Lust an der technologischen Überwindung physischer Begrenzungen und der

¹⁶ Vgl. hierzu ausführlicher: Matthias Grotkopp, Hermann Kappelhoff: Film genre and modality. The incestuous nature of genre exemplified by the war film, in: Sebastien Léfait, Philippe Ortolí (Hrsg.): *In praise of cinematic bastardy*, Cambridge 2012 (In Vorbereitung).

¹⁷ Christine Gledhill: "Rethinking Genre", in: Christine Gledhill, Linda Williams (Hg), *Reinventing Film Studies*, London/New York 2000, S.221-243, hier S. 223.

¹⁸ Gledhill: *Rethinking Genres*, a.a.O., S. 229.

phantasmatischen Suspendierung des Alltäglichen in der Inszenierung explodierender Waffengewalt oder pfeilschneller Fortbewegungsmittel gespielt.

Die Angstlust des Horrorfilms und die lustvolle Überschreitung alltäglicher Wahrnehmung in den Phantasmen des Actionfilms lassen sich als zwei gegensätzliche ästhetische Darstellungsmodalitäten verstehen, deren polare Anordnung ein grundlegendes Element der Affektpoetik des Kriegsfilmgenres ausmacht. Ähnliches lässt sich vom melodramatischen Modus sagen, der nicht nur dieses Genre, sondern die Affektpoetik des Genrekinos insgesamt grundlegend strukturiert.¹⁹ Denn das subjektive Erleben ohnmächtigen Leidens, das sich in der übersteigerten Expressivität aller Ebenen der filmischer Darstellung artikuliert, bezeichnet gleichsam die Ausgangsform zahlreicher anderer ästhetischer Modalitäten der Affektgenerierung, sei es nun Action, Horror, Suspense oder Thrill.²⁰ Im Kriegsfilm artikuliert sich in den ästhetischen Modalitäten des Melodramas das subjektive Erleben des leidenden Opfers, seine Entbehrungen, seine Agonie.²¹ Die Filme setzen das individuelle Leiden der Soldaten in der Binnenperspektive des leidenden Subjekts als ästhetische Modellierung empathetischen Mitgefühls in Szene. Dessen Gegenpol wiederum ist die objektive Perspektive auf dieses Leiden als das Opfer des Einzelnen für die Gemeinschaft. Eine Perspektive, die sich im Wesentlichen auf ästhetische Modalitäten des Westerns gründet, den Darstellungsformen mythologisierender Geschichtskonstruktion vom Ursprung, dem Entstehen der Nation. Auf diese Modalität gründet sich letztlich das übergreifende Bild, auf das bezogenen das emotionale Erleben der Zuschauer in seiner komplexen ästhetischen Modulation durch die wechselnden Affektregister des Kriegsfilms zum Gemeinschaftsgefühl, zu einer affektiven Bindung an die Nation werden kann.²² In ihrem jeweiligen Bezug auf Mythos und Geschichte handeln der Western und der Kriegsfilm von Geburt und Wiedergeburt der Nation in der Überwindung von Unrecht und Gewalt. Schematisierend gesprochen ist das klassische Kriegsfilmgenre aus der Refiguration dieser vier ästhetischen Modalitäten des Genrekinos entstanden, von denen jede einen spezifische Affektdomäne und entsprechende ästhetische Strategie der Modulation der Zuschauergefühle bezeichnet. Man kann diese Refiguration selbst als Antwort des Genrekinos auf eine konkrete historische Krise des Gemeinschaftsgefühls der amerikanischen Gesellschaft verstehen, die so gut mit der Frage nach

¹⁹ Gledhill, 227.

²⁰ Vgl. ebd., S. 227 sowie Brooks, Titel, S. 204.

²¹ Vgl. Brooks, Titel, a.a.O. sowie Hermann Kappelhoff, *Matrix der Gefühle: Das Kino, das Melodrama und das Theater der Empfindsamkeit*. Berlin 2004.

²² Vgl. Basinger, *The World War II Combat Film*, a.a.O., S. 239.

dem Kriegseintritt und den Niederlagen im Pazifikkrieg wie mit den Opfern des Sieges verbunden war. Nämlich als Antwort auf die Frage, warum eine Gesellschaft das Leben Einzelner im Krieg opfern kann, deren Ethos als Gemeinschaft sich wesentlich auf den Wert dieser Einzelnen gründet.

V. Pathosszenen und Affektdramaturgie

Im Folgenden möchte ich diese Frage allerdings nicht weiterverfolgen²³ und mich stattdessen darauf konzentrieren, die genannten ästhetischen Modalitäten des Genres selbst greifbar zu machen und die damit verbundenen Strategien der Modulation von Zuschauer Gefühlen genauer zu bestimmen. Zu zeigen ist, wie narrative Stereotypen und ikonografische Pattern mit spezifischen Inszenierungsweisen und Strategien verbunden sind, die in ihrer dramaturgischen Anordnung als Parcours der kontinuierlichen Aktivierung und Modulation der Zuschaueremotion lesbar werden.

Im Anschluss an die vorhandene Forschung lässt sich das klassische Kriegsfilmgenre durch eine relativ geringe Anzahl stereotyper Handlungs- und Figurenkonstellationen beschreiben. Diese Standardszenen lassen sich einerseits durch Handlungskonstellationen relativ klar abgrenzbaren Affektbereichen zuordnen – der Sterbeszene entspricht die Trauer, der Kampfszene die Angst und die Kampflust, Heldentaten implizieren Figurationen des Zorns; andererseits werden durch die kompositorische Gestaltung und ästhetische Darstellungsstrategien entsprechende Affektbereiche beim Zuschauer aktiviert und modelliert. Wir können diese als audiovisuelle Ausdrucksfigurationen identifizieren – gestisch-mimische Figurationen, räumliche Muster, akustische Gestaltung und Montage etc. –, die den oben genannten ästhetischen Genremodalitäten entsprechen. Mit Blick auf diese Zuordnung zu spezifischen Affektbereichen kann man die Standardszenen des Genres als ‚Pathosszenen‘ bezeichnen.

Der Begriff der *Pathosszene* erinnert dabei nicht zufällig an Aby Warburgs Begriff der *Pathosformel*.²⁴ Der Zusammenhang zwischen emotionaler Wirkung und der Tradierung sinnlich verdichteter Formen stellt einen gemeinsamen Bezugspunkt dar, jedoch unterscheidet sich die

²³ Vgl. Hermann Kappelhoff, *Sense of Community. Die filmische Komposition eines moralischen Gefühls*, in: Fauth, S., Krejberg, K.G., Süselbeck, J. (Hrsg.): *Krieg - Literatur, Medien, Emotionen*. Göttingen: 2012.

²⁴ Vgl. Aby Warburg: *Dürer und die italienische Antike*, in: ders.: *Werke in einem Band. Auf der Grundlage der Manuskripte und Handexemplare herausgegeben und kommentiert von Martin Trembl, Sigrid Weigel und Perdita Ladwig*, Berlin 2010, S.176-184, sowie Warburg: *Einleitung zum Mnemosyne-Atlas* (1929). In: ders./Martin Warnke (Hrsg.): *Der Bilderatlas MNEMOSYNE. Aby Warburg - Gesammelte Schriften - Studienausgabe*, Bd. II 1.2, Berlin 2008, 3. Auflage, S. 3-6.

Pathosscene von Warburgs Konzept insofern, als dass sie die affektive Dimension nicht an das geschichtliche Sediment ästhetischer Urformen menschlichen Affekterlebens bindet, sondern an die je spezifische kompositorische Durchführung der ästhetischen Modalitäten des Genres als affektmodellierende audiovisuelle Bewegungsbilder.²⁵

Dieses Verständnis von Pathosscene stützt sich unmittelbar auf neophänomenologische Konzepte der ästhetischen Erfahrungsmodalität des Films. In dieser theoretischen Perspektive ist das audiovisuelle Bild immer schon als ein Bewegungsbild gedacht, das, intentional gerichtet, eine konkrete verkörperte Perspektive und affektive Haltung zur Welt artikuliert. Es wird in seinem komplexen dynamischen Gefüge von Zuschauern als ein Wahrnehmungserleben erfasst, das wie die Wahrnehmung eines menschlichen Ichs erscheint, welches sich – diese Wahrnehmung verkörpernd und reflektierend – zu seiner Umwelt verhält. Der Zuschauer realisiert das filmische Bild als eine spezifische Perspektivisierung und Wahrnehmungsweise der Welt: als Erfahrung einer Erfahrungsweise von Welt, die im Prozess der Inszenierung entfaltet wird.

Die episodische Entfaltung eines komplexen emotionalen Erlebens kann in diesem theoretischen Modell als die kompositorische Gestaltung der Modulation des affektiven Erlebens von Zuschauern beschrieben werden.²⁶ Das audiovisuelle Bewegungsbild strukturiert in seiner spezifischen temporalen Gestalt dieses affektive Erleben. Denn es sind gerade die zeitlichen Figurationen, in denen unterschiedliche Affektdomänen aktiviert und aufeinander bezogen werden, auf die die inszenatorischen Strategien abzielen. Diese gestalteten zeitlichen Figurationen fundieren – das ist eine grundlegende Hypothese unserer Forschung zum Genrekino²⁷ – ein komplexes emotionales Erleben, das

²⁵ Für eine Verortung dieses Ansatzes in aktuellen und historischen Theorien der emotionalen Wirkung bewegter Bilder vgl. Hermann Kappelhoff, Jan-Henrik Bakels: Das Zuschauergefühl – Möglichkeiten qualitativer Medienanalysen, in: ZfM Zeitschrift für Medienwissenschaft 5 (2), 2011. Der Zusammenhang von Ausdrucksbewegung und der affektiven Grundierung von Bedeutungskonstruktion wurde ausgearbeitet in: Hermann Kappelhoff, Cornelia Müller: Embodied meaning construction. Multimodal metaphor and expressive movement in speech, gesture, and in feature film, in: Metaphor and the Social World (2) 2011 ((Im Druck!)). Für eine systematische und historische Analyse des Begriffs Ausdrucksbewegung siehe Kappelhoff, Matrix der Gefühle, a.a.O.

²⁶ Vgl. Sobchack, Vivian: The Address of the Eye. A Phenomenology of Film Experience. Princeton 1992.

²⁷ Für eine genauere Herleitung dieses Ansatzes sowie für exemplarische Analysen siehe die Beiträge von Jan-Hendrik Bakels und Cilli Pogodda in diesem Band sowie die Materialien auf www.empirische-medienaesthetik.fu-berlin.de.

Das im Rahmen des Forschungsprojekts »Affektmobilisierung und mediale Kriegsinszenierung« am Exzellenzcluster »Languages of Emotion« der Freien Universität Berlin entwickelte eMAEX-System (*electronically based media analysis of expressional movement images*) kombiniert ein systematisiertes filmanalytisches Vorgehen mit einer webbasierten Infrastruktur, die eine multimediale Aufbereitung analytischer Studien ermöglicht. Der Fokus liegt dabei auf der

genuin in der ästhetischen Gestaltung des Films selber gründet; in seiner prozessualen Gestalt ist dieser Affektprozess qualitativ von den einzelnen emotionalen Reaktionen zu unterscheiden, mit denen Zuschauer auf das Dargestellte und die Darstellungsform antworten. Auch wenn sich dieser Prozess letztlich aus einzelnen Affektreaktionen zusammensetzen mag, die identisch sind mit alltäglichen emotionalen Reaktionsmustern, gehen wir in unseren deskriptiven Analysen von Genrefilmen davon aus, dass die über den Verlauf des Films spezifisch gestaltete temporale Dynamik ästhetisch modellierter Zuschauerreaktionen mehr ist als die Summe der Elemente. Die zeitliche Anordnung der Pathoszenen gestaltet die Grundstruktur des emotionalen Erlebens der Zuschauer. Man kann diese deshalb als Affektdramaturgie bezeichnen.

Die jeweils spezifische Verlaufsform wechselnder und ineinander übergehender Gefühlswerte – der Trauer, der Angst oder des Zorns – bezeichnet letztlich auch die Ebene der Zuschauererfahrung, auf die sich die affektive Einbindung der Zuschauer in ein gemeinschaftlich geteiltes Gefühl und ein Gefühl für das Gemeinschaftliche bezieht. Das Opfergedenken, die geteilte Erinnerung an das Leiden, die geteilte Trauer, aber auch der Zorn bezeichnen im Kriegsfilm solche übergreifenden Emotionen, die sich durch die temporale Gestalt des gesamten Erlebens über den Film hinweg ergeben. In der Rekonstruktion der ästhetischen Modulation und affektdramaturgischen Muster kann greifbar werden, wie so etwas wie ein Gemeinschaftsgefühl als Zuschauergefühl entsteht und in gesellschaftlichen und politischen Prozessen wirksam wird.

VI. Das affektdramaturgische Gerüst des Genres

In unserer Forschung zum Genrekino haben wir acht kategorial zu unterscheidende Typen solcher Pathoszenen identifiziert. Mit diesen lassen sich die einzelnen Kriegsfilme, ausgehend vom klassischen Hollywoodkriegsfilm, als Affektdramaturgien erfassen, beschreiben und vergleichen. Im Folgenden sollen diese kurz skizziert werden:

1.) Übergang zwischen zwei Gesellschaftsformen – Trennungsschmerz / Gemeinschaftsgefühl

temporalen Struktur kompositorischer Bewegungsfigurationen und dramaturgischer Anordnungen in audiovisuellen Darstellungen. Das Ziel dieser Vorgehensweise ist es, die affektmodellierende Funktion solcher Darstellungen in einer analytischen Beschreibung nachvollziehbar zu machen – als Affektdramaturgie in Bezug auf den gesamten Film, als Ausdrucksbewegung in Bezug auf die expressiven Verlaufsformen, die als szenische Einheiten wahrnehmbar sind. Vielfältige netzgestützte audiovisuelle Anwendungen erlauben es, die analytischen Identifizierungen und Beschreibungen solcher Kompositionsmuster in eine systematische Abfolge zu bringen und deren Ergebnisse als komplexe multimediale Präsentation öffentlich zugänglich zu machen.

Diese Pathosszenen rücken die Differenz zwischen der alltäglichen Sozialität des zivilen Lebens und der militärischen Sozialität des Ausnahmezustands Krieg ins Zentrum. Insbesondere werden hier Aspekte und Vorgänge des Übergangs, der Variation und Modifikation ziviler Sozialität mit dem Ziel der Etablierung einer militärischen Sozialität inszeniert. Innerhalb dieses Übergangs spielt oftmals das Zerfallen der Gemeinschaft in Männlichkeit und Weiblichkeit eine wesentliche Rolle, realisiert sich die militärische Gemeinschaft doch als eine rein partriachale Ordnung. Betont wird hier gerade das »Zwischen«, die Schwellenphase nach der Herauslösung aus der alten Gesellschaftsform und vor der Eingliederung in die neue. Ihr affektives Potential gewinnen diese Pathosszenen primär aus der Inszenierung der Zerstörung oder des Verlustes der Formen ziviler Gemeinschaft einerseits, Momenten des Aufgehens innerhalb einer neuen Gemeinschaft andererseits.

2.) Formierung eines Gruppenkörpers (Corps) – Ich-Verlust (Angst) / Übersteigertes Selbstwertgefühl

Die abschließende Phase des Initiationsprozesses ist die Re-Integration in die Armee, welche das Verhältnis des Individuums zur militärischen Körperschaft in all seinen Variationen inszeniert. Als solche liegt die Betonung dieser Szenen in der Inszenierung einer individuellen Körperlichkeit, die explizit nicht oder noch nicht im Gruppenkörper der Truppe aufgeht bzw. aufzugehen vermag, andererseits auf der durch die Vermittlung des Prozesses der Überführung individueller Körperlichkeit in einen ebenfalls als physisch konkret inszenierten Gruppenkörper. Dieser Verschmelzung wohnt stets eine zeitliche Dimension inne – als ihr Ausgangspunkt wird das Individuum betont, vor allem in Bildern einer physisch drängenden Enge. Bildkompositorisch – etwa im Motiv des Drills – mündet die geglückte Verschmelzung oftmals in geometrische Figurationen des Gruppenkörpers. Das affektive Potential dieser Pathosszenen gründet sich auf Erfahrungen des Ich-Verlusts einerseits, Erfahrungen einer Entgrenzung individueller Potentiale im Gesamtzusammenhang des Gruppenkörpers andererseits.

3.) Kampf und Natur – Horror (Angst) / Feindseligkeit

In diesen Pathosszenen wird die Auseinandersetzung mit der Natur an Stelle bzw. als Erlebnisform des Kampfes mit dem Feind gesetzt. Die affektive Dimension der Pathosszenen ‚Kampf und Natur‘ leitet sich aus dem Inszenierungskonzept des klassischen Horrorfilms her: Die unheimliche Ungewissheit über das, was man sieht oder hört, die

Angst vor dem Verlassensein, vor dem Verlust der individuellen Gestalt und des Ichs im Chaos. Gegen diese Angst stellen sich dann der individuelle Mut der Verzweiflung und die aggressive Selbstbehauptung des militärischen Ordnungssinns.

Die Natur wird als Wirkungsmacht des Chaos inszeniert, die sich sowohl auf die Wahrnehmung und Orientierung des Einzelnen bezieht, als auch auf die Anstrengungen des Corps, eine Ordnung aufrecht zu erhalten, auf der seine Handlungsfähigkeit beruht. Die Soldaten erscheinen als ein Bund gegen die Natur, der sowohl ordnend als auch zerstörend eingreift. Die audiovisuelle Steigerung der chaotischen Wirkungsmacht ist dann paradoxerweise das Ereignis der Natur-Explosion, ihre Zerstörung durch die Waffen des Militärs. Die grundlegende Ambivalenz dieses Verhältnisses zeigt sich zuletzt darin, dass die Soldatenkörper der Natur einerseits immer zum Schutz und zur Tarnung angeglichen werden und andererseits dieser Angleichungsprozess, das Verschwimmen physischer Gestaltgrenzen, als Kristallisationspunkt der Bedrohung, der Verwund- und Erschöpfbarkeit dieser Körper inszeniert wird.

4.) Kampf und Technologie – (All-)Macht(s)gefühl / Ohnmachtsgefühl

Über das Vorführen von Waffentechnologie wird eine Erfahrung des Übermächtigen vermittelt. Die affektive Dimension liegt in der Illusion, beide Komplexe – die Kampfserlebnisse der Protagonisten und das kinematografische Kriegsgeschehen – als Bild triumphaler Verschmelzungslust zu realisieren. Diese Allmachtsphantasie droht jedoch jederzeit in ein Bild der Überwältigung und der Ohnmacht umzuschlagen.

Den ersten Komplex bilden die Verschmelzung von Menschen- und Maschinenkörper und die Inszenierung der Waffentechnologie als ein ins Unendliche verlängerter und mächtig gewordener Körper. Der zweite Komplex dieser Pathoszenen rückt das besondere Verhältnis von Waffentechnik und Kinotechnik ins Zentrum. Im Vordergrund steht hier ein spezifisches Genießen des Zuschauers, das vor allem in einem Zuschauerstandpunkt begründet ist, dessen Potential es ist, Wahrnehmungs- und Empfindungsräume eines filmischen Kampfgeschehens beschreiten zu können, ohne auch nur einen Kratzer davon zu tragen. Die alltägliche Wahrnehmung wird um die technischen Fähigkeiten des Kinos erweitert.

5.) Heimat, Frau, Zuhause – Trostgefühl (Heimweh) / Verlustschmerz (Heimweh)

Diese Pathosszenen legen den Fokus auf den Austritt aus der sozial grundierten militärischen Ordnung; dabei inszenieren sie stets auch einen Erinnerungsbezug. Das affektive Potential dieser Pathosszene entwickelt sich in der ersten Variante aus der tröstenden Sehnsucht nach der zivilen Sozialität und ihren Merkmalen und Komponenten. Hier ist die Anwesenheit (vorher?) abwesender Merkmale, Momente und Figuren des vorkriegerischen, zivilen Alltags für den Erinnerungsbezug maßgeblich, oft inszenatorisch übermittelt durch innerfilmisch medialisierte Bezüge zur zivilen Gesellschaft – etwa Fotografien oder Radiomusik.

Die zweite Variante zeigt den vollzogenen Austritt aus der militärischen Ordnung, die Rückkehr in eine zivile Sozialität. Sie inszeniert die Erschöpfung lastender Erfahrung angesichts des Erinnerungsbezugs zum Krieg und einem damit verbundenen schmerzhaften Verlust der Bindung an die zivile Gesellschaft.

6.) *Leiden / Opfer – Agonie / Trauer*

Hier stehen die Erfahrung des körperlichen Schmerzes des Soldaten, die Verletzbarkeit und das Sterben im Zentrum. Das Motiv des Leidens tritt in drei Varianten auf: das *victim*, das *sacrifice* und die *Leidensszene*. Im Bild des Opfers als *victim* handelt es sich um die Bewusstwerdung von Verletzbar- und Sterblichkeit, das sich inszenatorisch meist in einem unvermittelten Moment des Todes realisiert. Das Opfer als *sacrifice* verbindet das Sterben des Soldaten inszenatorisch mit einem höheren Sinn, gebunden an die Ideale der Armee und der Nation. Der Opfertod realisiert sich als Heldentod – meistens in Verbindung von Tod und Begräbnis mit einer Erneuerung der Gemeinschaft. Im Zentrum der *Leidensszene* steht das leidende Individuum, das sich als verwundbarer und sterblicher Körper erfährt. Die Innenansicht einer unauflösbaren, unversöhnlichen Leidenserfahrung bezeichnet das zentrale Pathos des US-Kriegsfilms.

7.) *Unrecht und Demütigung / moralische Selbstbehauptung – Zorn / Schuldgefühl*

Die Rückkehr des Soldaten zu einer moralisch wertenden Ich-Position zeigt sich in der Reaktion auf Unrecht und Demütigung, die innerhalb der militärischen Strukturen erfahren werden, entweder als Figuration des Zorns oder des Schuldgefühls. Die Inszenierung dieser Figurationen macht ein spezifisches Empfinden greifbar, das ein

individuelles, subjektives Ich-Erleben als moralisches Verhältnis zu den Gesellschaftsformen Militär und Nation artikuliert. Die affektive Dimension dieser Pathoszenen beinhaltet einerseits den Zorn als Umschlag moralischen Urteilens in die Lust am Körperlichen, welche sich zuspitzt in der Raserei, der Rebellion und im explosiven Zorn des Berserkers. Andererseits beinhaltet sie Schuldgefühle als Konsequenz der Mitverantwortung für das zugefügte Leid in der Betonung kollektiver Identität und Gruppenzugehörigkeit. Die Rückkehr zur unabhängigen, individuellen Selbstbehauptung ist auch gekennzeichnet durch den trotzig oder anklagenden Austritt aus der militärischen Gesellschaftsform.

8.) Gemeinschaftsgefühl als eine medial geteilte Erinnerung an geteiltes Leid – Gemeinschaftsgefühl

Auf den ersten Blick definieren sich diese Pathoszenen schlicht über den Einsatz von Dokumentarmaterial in inszeniertes Geschehen. Dies umfasst tatsächliches Kampfgeschehen und die Bilder nach den Schlachten, die Verwundeten und Toten, aber auch die Rituale des Drill, des militärischen Alltags. Die Geschichtlichkeit und der Dokument- oder Zeugencharakter stellt dabei eine spezifische Relation zwischen Film und Zuschauer her. Es geht um eine affektive Teilhabe an genau diesen dokumentarischen Bildern im Modus der Erinnerung an die Nachrichtenbilder der Kriegsjahre im Sinne eines neuen Gemeinschaftsgefühls, das sich aus der Inszenierung geteilter Erinnerung an kollektiv erlittenes Leid entfaltet.

Die Dokumentarbilder oder Bilder, die explizit auf diese verweisen, operieren sowohl in einem darstellenden Modus als auch in einem Modus des Appells jenseits von Narration und Figurenkonstellation, der sich als Montage verdichteter Erinnerungsbilder an das Gedächtnis der Zuschauer und ihre leibliche Gegenwart richtet. Dabei halten diese Szenen der Fiktion nicht einfach einen Modus von Faktizität oder Authentizität entgegen. Stattdessen geht es um eine Referenz des inszenierten Geschehens auf diese dokumentarischen Bilder, die dabei fiktional aufgeladen werden. Oftmals werden die fiktionalen Figuren selbst als Zuschauende oder als Zeugen inszeniert. Durch ihr Verhalten und ihre Reaktionen entstehen Formen, die der Unfassbarkeit der Bilder begegnen und ein Verhältnis zu ihnen gewinnen, das individuelle, menschliche Gefühle und Handlungen wieder möglich macht.

Diese Einteilung von Pathoszenen erlaubt es uns, die szenischen Einheiten der Kriegsfilme als einzelne Modulationsstufen im Prozess der audiovisuellen Gestaltung eines kontinuierlich sich entfaltenden

emotionalen Erlebens zu erfassen und zu qualifizieren. Sie ist ein Analyseinstrument, das es ermöglicht, die spezifischen zeitlichen Figurationen zu beschreiben und zu vergleichen, die den einzelnen Kriegsfilm charakterisieren.

Indem man die Pathoszenen als grundlegende Formen der Affektpoetik des Genres identifiziert – ihre zeitliche Anordnung sowie ihre gegenseitige Durchdringung als eine spezifische Affektdramaturgie einerseits, ihre konkrete audiovisuell gestaltete zeitliche Dynamik als ästhetische Aktivierung und Modulation von Zuschauergefühlen andererseits – gewinnt man eine konkrete Vorstellung davon, wie die kulturellen Phantasmen des Krieges und das Wissen um historische Kriegsergebnisse in der Affektivität von Zuschauern verankert und als audiovisuelles Bild zum Objekt eines Gemeinschaftsgefühls werden kann. Der Kriegsfilm gestaltet einen Parcours der Affekte, den die Zuschauer von der Initiation und der Verschmelzung, über das rauschhafte Omnipotenz erleben, Horror und Angst bis zu Leid und Wut durchlaufen, um am Ende ein Bild gewonnen zu haben, an dem sich so etwas abstraktes wie eine Nation als Gegenstand einer kollektiven Emotion konkretisiert kann.

VII. Analyse: THEY WERE EXPENDABLE

In welcher Weise nun kann dieses Instrumentarium eine Antwort auf die Frage bereitstellen, wie John Fords Film THEY WERE EXPENDABLE tatsächlich eine emotionale Teilhabe durch die Entfaltung eines Leidensbilds gestaltet? THEY WERE EXPENDABLE lässt sich wie BATAAN (Tay Garnett, USA 1943) und viele weitere Filme des klassischen Kriegsfilmgenres als Versuch beschreiben, in den Bildern der ersten Kriegsniederlagen Sinn zu stiften. Gleichzeitig nimmt Fords Film durchaus eine Sonderrolle im Vergleich zu den älteren Filmen des Pazifik-Kriegs ein; etabliert er doch die retrospektive Sicht auf die Kriegsergebnisse als Modus eines kollektiven Erinnerns, wie sich sowohl in der Gestaltung einzelner Episoden als auch der Affektdramaturgie wird zeigen lassen. Eben hierin liegt die paradigmatische Bedeutung für das Verständnis der ästhetischen Modalitäten und Pathosformen des Genres.

In THEY WERE EXPENDABLE, der zwar vor Ende der Kriegshandlungen 1945 gedreht wurde, jedoch erst um Weihnachten desselben Jahres in die US-amerikanischen Kinos kam, zeigt sich diese Neufiguration des Genremusters in der fokussierenden Reduktion. Statt dem Muster der Mobilisierungsfilme zu folgen, in denen die verschiedenen Typen der Pathoszenen zugleich die affektdramaturgischen Etappen benennen, konzentriert sich Ford auf die Bearbeitung des ersten

Pathoszenenkomplexes: der Spannung zwischen der zivilen und der militärischen Gesellschaftsform, die Auflösung der Zivilgesellschaft und die Initiation in die militärische Ordnung.

Der Film handelt von einem kleinen Trupp von Soldaten, einer Torpedo-Boot-Staffel unter dem Befehl von Lt. ›Brick‹ Brickley (Robert Montgomery) und Lt. ›Rusty‹ Ryan (John Wayne), die in absoluter zahlenmäßiger und technologischer Unterlegenheit ihre Stellungen im Pazifik zu halten versuchen und, von Rückzugsbefehl zu Rückzugsbefehl, kein anderes Ziel haben, als Zeit zu schinden. Die Art und Weise, in der sich diese Truppe zunächst zusammenfindet und junge Rekruten in die väterlicher Ordnung des Militärs aufgenommen werden, entspricht vorderhand dem Grundmuster einer Spannung von Trennungsschmerz und neuen Gemeinschaftsgefühlen. Die erste Bearbeitungsform dieses Grundmusters, die *THEY WERE EXPENDABLE* dann im Vergleich zu seinen Vorgängerfilmen unternimmt, besteht darin, dass in seinem Verlauf ganz intensiv die neue militärische Gemeinschaft nicht nur als diejenige Ordnung gezeigt wird, in die man als Soldat *eintritt*, sondern vielmehr als eine Ordnung, deren Zwänge die individuelle Selbstaufgabe oder das Zurücklassen des Einzelnen als Option stets mit beinhalten und sogar fordern können. Anders gesagt, der Prozess der Initiation wird nie abgeschlossen, sondern immer wieder durch die Tatsache reaktiviert, dass die Veränderungen der militärischen Lage mit jedem Rückzugsbefehl eine Auflösung und Neugründung der Gruppe verlangen. Der regelmäßige Verlust von Männern und die Abschiede von Truppenteilen strukturieren die affektdramaturgische Entfaltung des Films wie ein Taktschlag; gleiches gilt für den Verlust der schnittigen Schnellboote in den wenigen tatsächlichen Kampfhandlungen. Stetig wird der Konflikt verschärft zwischen den Repräsentanten der Armee in Galauniform – später verkörpert in der Figur General MacArthurs – auf der einen Seite und den zurückgelassenen Lumpengestalten auf der anderen Seite. Letztere nützen der Armee einzig dadurch, dass sie die aussichtslose Stellungen halten und so Zeit gewinnen. Dabei sind diese Soldaten in Kleiderfetzen nicht einfach da, sondern werden in einem über den ganzen Film sich artikulierenden Transformationsprozess der Ent- bzw. Re-Uniformierung aus den leuchtend weißen Ausgehuniformen herausgeschält. *THEY WERE EXPENDABLE* entwickelt allerdings nicht die subjektive Erfahrungsperspektive derer, die zurückbleiben und dann Widerstand leisten (so wie etwa *BATAAN*), sondern zeigt immer nur wie sie – *they* – zurückgelassen werden. Diese sind bereits vom Außerhalb der Zeit ihres Leidens gesehen.

Indessen bearbeitet Ford den Komplex der Initiation noch in einer zweiten Form. Diese besteht darin, dass eine zentrale Passage des Films als eine alternierende Dramaturgie zwischen der Darstellung der

Initiation, der väterlichen Ordnung und der Darstellung von Phantasmen des Weiblichen, der Sehnsucht, des Verlustschmerzes sich vollzieht. Dies zeigt sich in den Transformationen des Weiblichen, das, Musik geworden, den Kriegseinbruch (als die Soldaten aufbrechen, wird eine patriotische Hymne von einer Philippinin gesungen) und das Opfertedenken (ein wiederkehrender Walzer verknüpft Romantik mit Nachrichten der Niederlage) begleitet. Schon rein diegetisch wandeln sich die Erscheinungsformen des Weiblichen zunächst von der Frau als Frau zur Frau als Krankenschwester, dann zur Frau am anderen Ende der Telefonleitung und zuletzt zur Adressantin eines Briefes, von dem man nicht weiß, ob er überhaupt ankommt, ob er überhaupt abgeschickt werden kann. Genreszenen des Westerns und des Melodramas erscheinen als Spiegelungen oder Prismen, in denen die historischen Ereignisse, die über den Komplex der väterlichen Ordnung gestaltet werden, als szenische, affektive Figurationen widerscheinen und ein individuelles Empfinden und Erfahren bearbeiten.

Ausgehend von diesen beiden Beobachtungen – die ständige Gegenwart der Initiation *in* die Armee im Modus des Zurückgelassenwerdens *durch* die Armee sowie die Erinnerungsatmosphären, mit denen Anklänge an historische Ereignisse als emotionales Erleben gestaltet werden – lässt sich die Affektdramaturgie des Films in vier größeren Abschnitten beschreiben (s. Diagramm, Abb. X).²⁸ Die affektdramaturgische Auflösung des Films in die vier Abschnitte wird in einer diagrammatischen Darstellung des Filmverlaufs als eine Abfolge, Parallelisierung und Clusterung von Pathosszenen evident. In einer solchen Darstellung werden die Strategien der Emotionalisierung einzelner Filme über die folgenden Fragestellungen lesbar und vergleichbar: Welche Komplexe werden wann und in welcher Konstellation inszeniert? Welche spezifischen Abfolgen wiederholen sich oder welche Pathosszenen schließen sich entweder aus oder werden eng miteinander verknüpft? Oftmals ist es gerade das Verhältnis, das innerhalb einer geschlossenen szenischen Figuration zwischen verschiedenen Pathosszenenkategorien hergestellt wird, das spezifische Aussagen über diese Szene und ihre affektdramaturgische Funktion ermöglicht. Nimmt man diese Visualisierung des affektiven Parcours des Films – als Übertragung der systematisch vorgenommenen Einteilung des Films in sich abwechselnde oder parallel verlaufende Pathosszenen – zum Ausgangspunkt der einzelanalytischen Perspektive auf den Film, dann lassen sich die vier Akte wie folgt beschreiben:

²⁸ Die Einteilung dieses und vieler weiterer Filme in Pathosszenen und die Visualisierung in Diagrammen erfolgte durch systematische Analysen im Projekt »Affektmobilisierung und mediale Kriegsinszenierung« (siehe Fußnote XX). Materialien dazu sowie die dazugehörigen Szenenclips sind in der Datenmatrix des Projekts online zugänglich: <http://www.empirische-medienaesthetik.fu-berlin.de/emaex-system>

Der erste Akt²⁹ bildet eine Verflechtung der Initiation in die Armee im Moment des Kriegseinbruchs mit audiovisuellen Bildkomplexen, die – über Musik und sich in der Zeit entfaltende Großaufnahmen – in diesen Kriegsbeginn bereits ein Pathos des Erinnerns eintragen. Er endet mit dem ersten Befehl zum Rückzug und damit der ersten Erfahrung, *‘expendable’*, das heißt als Krieger aus der Sicht der Militärbürokratie entbehrlich zu sein.

Der zweite³⁰ und dritte Akt³¹ stehen in einem reziproken Verhältnis, das man als Nacht- und Tagseite der Inszenierung von Kampf, Niederlage und Tod beschreiben kann. Auf der Nachtseite, dem zweiten Akt, dehnt sich die Darstellung von Sexualität, Körperlichkeit und Sterblichkeit ins Phantasmatische, während die Tagseite eine stetige Wiederholung und Verdichtung von Reorganisation und Zurücklassen entfaltet, die in der Anordnung der Pathoszenen in das einfachste der klassischen Verlaufsmuster des Hollywood-Kriegsfilms mündet: von der (Neu-)Bildung der militärischen Körperschaft zur Akkumulation von Anspannung zur Entladung in der Ekstase des Kampfes und dem Fall in Trauer und Ernüchterung. Dieses Grundmuster, das von einem Kalkül propagandistischer Mobilisierung geprägt und in Filmen wie GUNG HO! (Ray Enright, USA 1943) in seiner Reinform zu betrachten ist, wurde nach 1945 selbst zum Gegenstand einer affektdramaturgischen Bearbeitung. THEY WERE EXPENDABLE ist durch die Art und Weise, diesen klassischen Verlauf als einen Abschnitt innerhalb des Films neu zu rahmen, ein paradigmatisches Beispiel für eine auf den Möglichkeiten des Genrekinos basierende Poetik der Erinnerung.

Der erste und der vierte Akt³² des Films stehen durch die zentrale Rolle von Miniaturnachbildungen historischer Niederlagen in engem Bezug zueinander. Jedoch ist das Ende in einigen Aspekten eine Umkehrung der ersten Szenen. Zum einen, weil die kindlichen Gesichter der zu Beginn in die Armee aufgenommenen Jungs hier zurückgelassen werden und die

²⁹ Vgl. ebd.: Szenen 1 - 8 (von 00:00:00 bis 00:35:39); 1.) Drill und Appell; 2.) Einbruch des Krieges; 3.) Warten auf Befehle; 4.) Erster Alarm und Kampf; 5.) Trümmer und Trennung; 6.) Neuer Befehl und Aufbruch; 7.) Versorgungsbelange; 8.) Anweisung für die erste Operation. Timecodes und Szenentitel beziehen sich auf die systematische Erfassung der Pathoszenen des Films, wie sie im Projekt »Affektmobilisierung und mediale Kriegsinszenierung« (siehe Fußnoten XX und XX) vorgenommen wurde.

³⁰ Vgl. ebd.: Szenen 9-17 (von 00:35:39 bis 01:12:47); 9.) Krankenhaus I, 10.) Boot unter Beschuss; 11.) Bootsrückkehr; 12.) Krankenhaus II; 13.) Feier und Gespräch; 14.) Rückkehr vom Kampf; 15.) Dinner; 16.) Neuer Befehl; 17.) Krankenhaus III.

³¹ Vgl. ebd.: Szenen 18-29 (von 01:12:47 bis 01:54:34); 18.) Ansprache; 19.) Durch das Telefon getrennt; 20.) Erneutes Auslaufen der Boote; 21.) Geleitschutz; 22.) Neue Umstände; 23.) Die Fahrt; 24.) Torpedogeschäft; 25.) Jeepfahrt und neuer Einsatz; 26.) Gefecht zu Wasser; 27.) Ein Luftangriff fordert Opfer; 28.) Begräbniszeremonie; 29.) In der Kneipe.

³² Vgl. ebd.: Szenen 30-34 (von 01:54:34 bis 02:14:04); 30.) Reorganisation; 31.) Wiedersehen und Abschied vom Boot; 32.) Erschöpfung; 33.) Fußmarsch; 34.) We shall return.

jeweiligen physischen Erscheinungen in keinem größeren Gegensatz zueinander stehen könnten. Und zum anderen besteht eine Umdeutung der Bilder der Niederlage darin, dass diese im ersten Akt noch von den blinden Automatismen des Militärapparats gerahmt wurden, während sie am Ende des Films in eine Selbstbehauptung des Individuums im Akt der Selbstaufgabe münden. Diese Selbstbehauptung wird als dasjenige Fundament des späteren Sieges heraufbeschworen, an das es zu erinnern gilt.

Ich möchte im Folgenden durch ausgewählte Szenenbeschreibungen verdeutlichen, wie sich diese Affektdramaturgie als eine Zuschauererfahrung gestaltet und greife dafür auf die Einteilung in Pathoszenen zurück, wie sie im Rahmen der auf dem hier beschriebenen Ansatz beruhenden Analysesystematik erstellt wurde. Die Pathoszenenkategorien, die den verschiedenen, je als kompositorische Einheit gefassten Szenen zugehören, sind dabei durch die Mitarbeiter des Projekts »Affektmobilisierung und mediale Kriegsinszenierung« identifiziert worden. Sie bilden die Grundlagen meines Versuchs, *THEY WERE EXPENDABLE* als eine affektive Erfahrung der Zuschauer zu beschreiben, die in der zeitlichen Entfaltung von Inszenierungsmustern greifbar wird.³³

1.

Die Musik und Kameraeinstellungen, in denen die Weite des Horizonts dominiert, sowie die harmonische Rhythmisierung der Bewegungen von Kamera und Booten stellen bereits die allerersten Bilder des Films in einen Modus, der auch die Western John Fords auszeichnet.³⁴ Es ist ein ganz bestimmtes Verhältnis von Individuen und Landschaft, das den Übergang, die Schwelle zwischen Nicht-mehr-Wildnis und Noch-nicht-Zivilisation beschreibt. Diese erste Szene des Films führt den Zuschauer in die rein sinnlich assoziierte Imagination eines exterritorialen Vorpostens der amerikanischen Nation ein – es braucht nicht viel Phantasie, um sich Pferde und Trompetensignale hinzuzudenken und das spritzende Wasser in aufgewirbelten Staub zu verwandeln. Folgerichtig tritt zu dieser Imagination zugleich die Behändigkeit der Generalität in der Statik des Appells hinzu: Die technologisch verstärkte und kinematografisch choreografierte Omnipotenz Erfahrung kommt mit dem langsamen

³³ Aus Gründen der Lesbarkeit des Textes finden sich die Pathoszenenkategorien, inklusive der Zeitangaben und den der jeweiligen Szene zugeteilten Titeln, in den Fußnoten wieder. Sie sollen hier einerseits der Rückbindung an die oben ausformulierten Definitionen dienen sowie andererseits zum Nachverfolgen der Analysen auf der Datenmatrix des Projekts anregen.

³⁴ Szene 1, Drill und Appell, 0:01:33:07 - 0:05:20:29, Kategoriale Zuordnung: 1.) Übergang zwischen zwei Gesellschaftsformen – Trennungsschmerz/ Gemeinschaftsgefühl, 2.) Formierung eines Gruppenkörpers (Corps) – Ich-Verlust (Angst)/ Übersteigertes Selbstwertgefühl, 4.) Kampf und Technologie – (All-)Macht(s)gefühl/ Ohnmachtsgefühl.

Einlaufen der Boote in den Hafen schlagartig zum Erliegen, und die Besatzung wird für die Generäle in weißer Paradeuniform aufgereiht. Diese Imagination ist ergänzt um den Konflikt zwischen staatstragendem Kriegsapparat und der alltäglichen, selbstgenügsamen, selbstbestimmten Individualität der beiden Protagonisten Lt. ›Brick‹ Brickley (Robert Montgomery) und Lt. ›Rusty‹ Ryan (John Wayne). (Abb. 1 + 2)

Auch in der folgenden Szene ist eine typische Form des Genrekinos angelegt, die im Western geprägt wurde, nämlich der Versuch, in den Saloons und Ballrooms eine kleine Form von Geselligkeit zu finden, eine alltägliche Gesellschaft aus männlicher Perspektive.³⁵ Man vergleiche diese etwa mit den Ballszenen in Fords *FORT APACHE* (USA 1948) drei Jahre später, in denen es zum einen darum geht, dass die Kavalleristen und ihre Gattinnen für einen beschränkten Zeitraum inmitten des Wilden Westens, mit feindseligen Indianerstämmen vor der Haustür, so etwas wie Zivilisation herbeiführen, und zum anderen, dass dies angesichts des Ausnahmezustands jederzeit scheitern und unterbrochen werden kann. Diese Oszillation von Normalität und Ausnahme tritt in *THEY WERE EXPENDABLE* durch den Sonntagsstaat der Soldaten, die durch ihre schmucken weißen Ausgehuniformen auffallen, unmittelbar hervor. Schon darin – bereits bevor die Meldung des Überfalls auf Pearl Harbor eintrifft – setzt eine sinnliche Dissoziation ein. Eine Männerwelt trennt sich von dieser gesellschaftlichen Welt, die so weniger als eine Mischung aus Frauen und Männern, denn als eine Parallelmontage der Geschlechter im Inneren des Bildkaders erscheint. Anders gesagt, Frauen in Zivil und die Männer in Uniformen tanzen zwar miteinander, vermischen sich aber nicht, die Soldaten sind als Tanzpartner sogar untereinander austauschbar und ihre weißen Uniformen nehmen zunehmend überhand. Wenn die Kameraden den Abschied des alten Haudegen ‚Doc‘ feiern, wird der Bildraum dann schlagartig ausschließlich von Männern bevölkert. Die Dialoge und die Abfolge der Figurenchoreographien bezeichnen dabei eine Standardszene des Kriegsfilms: die Inszenierung eines spezifischen Verhältnisses von jungen und alten Männern, das in Form der Initiation das Ideal einer reinen Männergemeinschaft ins Zentrum rückt. (Abb. 3 + 4)

Die Soldaten prostern sich fröhlich zu, das Orchester spielt auf – doch dann kommt Unruhe in das Bild, Soldaten in grauen Uniformen laufen von Tisch zu Tisch, murmeln den weißgekleideten Offizieren ins Ohr, woraufhin diese sich jäh erheben: Die Meldung des Kriegseintritts geht einher mit der Auflösung der Feier, ein Bild für die Auflösung der Gesellschaft, das diese umfassende Trennungserfahrung in eine Reinform

³⁵ Szene 2, Einbruch des Krieges, 0:05:20:29 - 0:11:49:16, Kategoriale Zuordnung: 1.) Übergang zwischen zwei Gesellschaftsformen – Trennungsschmerz/ Gemeinschaftsgefühl, 5.) Heimat, Frau, Zuhause – Trostgefühl (Heimweh)/ Verlustschmerz (Heimweh).

zu destillieren sucht. Es handelt sich um eine buchstäbliche Dissoziierung des Zusammenhalts der alltäglichen Gesellschaft, eine sinnliche Mobilmachung *en miniature*, indem die Männer sich plötzlich absondern und die Frauen zurückbleiben.

Die gesungene Hymne, »America (My Country, 'Tis of Thee)«, eine der vielen inoffiziellen Nationalhymnen der USA, scheint dabei in seiner ausgestellten Inszenierung nicht nur die Figuren zu adressieren, sondern mindestens genauso auch den Zuschauer; einen Zuschauer, der erst in der Entfaltung der filmischen Erfahrung das Pathos dieser Szene realisiert. Ein Pathos der Trauer, das ohne jegliche Aufregung oder Überraschung in dieses Ereignis eine nachträgliche Unabwendbarkeit einträgt. Als prägnantes Inszenierungsmerkmal der Szene lässt sich eine Parallelisierung des Pathos des Liedes mit der Heraushebung einzelner Gesichter beschreiben. Vor allem das Gesicht eines jungen Rekruten, der sich erhebt und einen Moment zögert, bevor er sich in den Strom der anderen Soldaten eingliedert, sticht dabei heraus, denn seine Züge erscheinen umso kindlicher, je länger die Kamera auf ihnen verweilt. Erst in der Einbeziehung des Zuschauers, der Musik und der Dauer der Einstellung des Gesichts lässt sich die gesamte Szene als ein prozesshaftes Erkennen beschreiben: Das ist ein Kind; all diese Soldaten waren Kinder, bevor sie in diese reine Männergesellschaft eingingen, um in den Krieg zu ziehen. (Abb. 5 + 6)

Nachdem der Prozess der Aufnahme der Jungen in die Gruppe der Alten im Modus des Wartens³⁶ fortgeführt wurde, gestaltet sich der vierte szenische Komplex des Films als eine Actionszene.³⁷ Die Bewegungen der Soldaten, die Kommandos ihrer Bootsführer Brick und Rusty, das Ineinandergreifen der Figuren mit ihren Booten und nicht zuletzt der Boote untereinander in ihrer Choreographie – dies alles wird, wie Zahnräder einer Maschine, als ein einziger Zusammenhalt gezeigt und zelebriert. Aber es wird auch zugleich der Kontrast zwischen diesen kleinen Körpern und den riesigen Formationen am Himmel, der Dynamik der Flieger im Sturzflug vorgeführt.

In der Schlacht tauchen die Bilder der angreifenden Flieger als deutliche ikonografische Anleihen an dokumentarische Aufnahmen auf, deren Funktion sich in dem Moment des Einlaufens in den zerstörten Hafen erschließt: Das große Ereignis Pearl Harbor wird im Angriff auf diesen kleinen Hafen irgendwo auf den Philippinen gespiegelt und in dieser

³⁶ Szene 3, Warten auf Befehle, 0:11:49:16 - 0:14:11:18, Kategoriale Zuordnung: 1.) Übergang zwischen zwei Gesellschaftsformen – Trennungsschmerz/ Gemeinschaftsgefühl.

³⁷ Szene 4, Erster Alarm und Kampf, 0:14:11:18 - 0:19:15:20, Kategoriale Zuordnung: 2.) Formierung eines Gruppenkörpers (Corps) – Ich-Verlust (Angst)/ Übersteigertes Selbstwertgefühl, 3.) Kampf und Natur – Horror (Angst)/ Feindseligkeit, 4.) Kampf und Technologie – (All-)Macht(s)gefühl/ Ohnmachtsgefühl.

veränderten Dimension fassbar. Das Bild der Zerstörung, ein Bild für Pearl Harbor und zugleich eine Anti-These zu Pearl Harbor: geht es doch nicht um Tonnagen und Kaliber, sondern um individuelles Heldentum und Teamgeist.³⁸ Von der Darstellung einer Erinnerung an tatsächliches Kriegsgeschehen wandelt sich die szenische Figuration in einen sinnstiftenden Bezug, der den bestehenden Massen von Newsreelaufnahmen der Ereignisse des kriegerischen Konflikts eine andere, dort nicht gefilmte Bedeutung abringt. (Abb. 7 + 8)

Nur auf dem ersten Blick erscheint die Tatsache fehl am Platze, dass es zum Abschluss der Szene eine philippinische Frau ist, die an der Anlegestelle des Stützpunktes steht. Tatsächlich jedoch ist es sehr wichtig, dass diese Figur, die in ihrem weißen Kleid während der langen statischen Einstellung als Ruhepol inmitten der hektischen Bewegungen grau gekleideter Soldaten die Aufmerksamkeit der Zuschauer auf sich zieht, eine Philippina ist. Hierin nämlich wird das grundlegende Thema angesprochen, dass sich die amerikanische Nation nicht ethnisch bestimmt. Das Gesicht der Frau, mit elegischer Musik unterlegt und in das Erinnerungsbild an Pearl Harbor eingelassen, schließt noch den Zuschauer in die Klage ein. Und genau um diese elegische *Form* des Gesichts der trauernden Frau als einer Pathosform für den Zuschauer geht es dabei: das Gesicht, die Musik, das ist die Erinnerung an Sorge, Angst und Trauer. (Abb. 9 + 10)

Es folgt ein kleines Intermezzo, das jedoch für die innerfilmischen Erinnerungsbezüge – die Momente, in denen der Film am Ende an seinen Anfang erinnert – von immenser Bedeutung ist.³⁹ Die emotionale Verbindung innerhalb dieser Männergemeinschaft wird dabei auf einer Vater-Sohn-Ebene beschrieben. In ihrer zerstörten Baracke, einem expressionistischen Gewirr aus Balken und Schatten, sitzen die Soldaten um Brick und Rusty eng aufeinander. Mitten unter ihnen hocken zwei Milchbubis. Zitternd verkünden sie, dass ihnen nicht kalt sei, sondern dass sie nur Angst hätten, und ihr Blick wird auf einmal ganz erleichtert, als die Vaterfigur Brick ihnen sagt, dass es auf Angst kein Monopol gebe – vermittelt über die räumliche Enge und den Wortwechsel entsteht ein Bindungsgefühl unter den einzelnen Mitgliedern der Gruppe.

Einer der beiden Jungen, die wir hier sehen, wird ganz am Ende am Strand zurückgelassen. Und Szenen wie diese binden die Zuschauer ihrerseits an die Figuren, sodass sie später spüren, was es heißt, diese Figuren aufzugeben: Es sind jene Zurückgelassenen, von deren Schweigen das eröffnende Zitat MacArthurs spricht. (Abb. 11 + 12)

³⁸ Szene 5, Trümmer und Trennung, 0:19:15:20 - 0:21:22:16, Kategoriale Zuordnung: 1.) Übergang zwischen zwei Gesellschaftsformen – Trennungsschmerz/ Gemeinschaftsgefühl.

³⁹ Szene 6, Neuer Befehl und Aufbruch, 0:21:22:16 - 0:27:04:15, Kategoriale Zuordnung: 1.) Übergang zwischen zwei Gesellschaftsformen – Trennungsschmerz/ Gemeinschaftsgefühl.

Die Stichworte der größten Niederlagen – »Pearl Harbor« und das dort gesunkene Schlachtschiff *USS Arizona*, »Bataan« und »Corregidor« als die großen Beispiele hoffnungslosen Stellunghaltens im Laufe der Niederlagen auf den Philippinen – lassen bestimmte Bilder anklingen und rufen in der konkreten zeitgenössischen Situation Erinnerungsmaterial auf Seiten der Zuschauer auf. Indem Filme wie *THEY WERE EXPENDABLE* direkt oder indirekt die Motive und Muster der Bilder vom Krieg wiederholen, die durch die verschiedenen medialen Formate – Zeitung, Radio, Newsreel – zirkulieren, setzen sie sich als Akte des Erinnerns in Szene. Im anschließenden zweiten Akt von John Fords Film wird dieses Prinzip der Wiederholung und Erinnerung unmittelbar als ein Empfindungsprozess gestaltet.

2.

Die folgenden 45 Minuten sind insgesamt eine Parallelmontage, in der die beiläufig erzählten Momente alltäglicher militärischer Organisation⁴⁰ – strategische Besprechungen, Szenen der Materialbeschaffung, die Torpedo-Boote werden für regelmäßige Kurierdienste eingesetzt – mit der Nachtseite dieses Alltags verknüpft werden: dem Kampf, den Szenen im Krankenhaus, der Feier und dem Dinner. Der Kontrast zwischen den Letztgenannten und den Szenen des Alltags sowie dem Großteil des Films bis hierhin ist auf der Ebene der Raumbildungen und der Valeurs unübersehbar. Während zuvor häufig gleichmäßiges Licht herrschte, das die Körper, Dinge und Räume in klar konturierte Formen goss, und auch die Bilder der Zerstörung sich eher als eine weich abgestufte Entfaltung der ganzen Palette von Grauwerten darstellten, so gestaltet der Film jetzt Bildräume, in denen sich die Figuren wie auf Inseln aus Licht über dunkle, verwinkelte Flächen bewegen und sich zunehmend von diesen zu lösen scheinen.

Die drei Szenen im Krankenhaus machen diese Veränderung nicht nur besonders deutlich, sie wirken sich auch auf die Gestaltung der anderen Räume aus.⁴¹ Mit der Einblendung »Hospital – Corregidor« wird der

⁴⁰ Szene 11, Bootsrückkehr, 0:42:51:18 - 0:44:57:02, Kategoriale Zuordnung: 6.) Leiden/ Opfer – Agonie/ Trauer.

Szene 14, Rückkehr vom Kampf, 0:54:46:02 - 0:57:35:10, Kategoriale Zuordnung: 1.) Übergang zwischen zwei Gesellschaftsformen – Trennungsschmerz/ Gemeinschaftsgefühl, 6.) Leiden/ Opfer – Agonie/ Trauer.

Szene 16, Neuer Befehl, 1:05:02:16 - 1:09:08:16, Kategoriale Zuordnung: 1.) Übergang zwischen zwei Gesellschaftsformen – Trennungsschmerz/ Gemeinschaftsgefühl.

⁴¹ Szene 9, Krankenhaus I, 0:35:39:26 - 0:38:55:12, Kategoriale Zuordnung: 1.) Übergang zwischen zwei Gesellschaftsformen – Trennungsschmerz/ Gemeinschaftsgefühl.

Szene 12, Krankenhaus II, 0:44:57:02 - 0:48:54:28, Kategoriale Zuordnung: 1.) Übergang zwischen zwei Gesellschaftsformen – Trennungsschmerz/ Gemeinschaftsgefühl, 5.) Heimat, Frau, Zuhause – Trostgefühl (Heimweh)/ Verlustschmerz (Heimweh).

Zuschauer unmittelbar in eine zentralperspektivisch aufgebaute Röhre versetzt. Im Vordergrund stehen zwei rechtwinklig aufgebaute, belegte Betten, dahinter in unregelmäßigen Formationen einige Trennwände, und von hinten sowie aus einem seitlichen, ebenfalls röhrenartigen Durchgang dringt Licht in den sonst dunkel gehaltenen Raum. Rusty steht verloren in diesem Labyrinth – er hatte sich in der ersten Actionszene verletzt –, und seine Stimme hallt unangenehm laut von den Wänden wider, bis er erst von einer Krankenschwester, Sandy, und dann von einem Thermometer zum Schweigen gebracht wird, das sie ihm in den Mund steckt. Was ist das für ein Ort, dieser höhlenartige Bunker, dessen Gewölbe sich einerseits zu den Seiten und in die Tiefe scheinbar unendlich fortpflanzen und andererseits von einem System aus rechtwinkligen Leinwänden immer wieder eingeteilt und abgeschirmt werden? Es ist der Ort, an dem das Verhältnis zwischen Männlichkeit und Weiblichkeit, zwischen Sexualität, Körperlichkeit und Sterblichkeit explizit gemacht und doch zugleich abgeschirmt wird: als subjektive Erfahrung erscheint es nur durch hoch symbolische Figurationen, die sozusagen auf die Trennschirme projiziert werden. (Abb. 13 + 14)

Eine gestische Erscheinungsform dieser Art und Weise, sich abzuschirmen, wird von John Wayne geradezu verkörpert: Die Rücksichtslosigkeit gegen den eigenen Körper und seine physische Integrität, die Unempfindlichkeit für das eigene Schmerzempfinden wird reliefartig hervorgehoben durch die Präsenz Sandys, einer Frau, die genau dies in Frage stellt, als es darum geht, dass Rusty die Hosen herunterlassen soll. Die andere Form besteht in den Metamorphosen der Frau selbst, die ihre Weiblichkeit durch die als „Kartoffelsäcke“ bezeichneten Overalls abschirmt, eine schroffe Schlagfertigkeit aufweist, somit ihren Platz im Krieg einnimmt, und diese Abschirmung doch wieder ablegt, als sich während der Operation bei gleichzeitigem Fliegerangriff in ihrem Gesicht das Leiden der Opfer widerspiegelt.

Somit verbinden sich die körperliche Verletzbarkeit und das Sexuelle zu der subjektivierten Form einer faszinierten Betrachtung dieses Frauengesichts: In einem Wechsel von Großaufnahmen Sandys mit flackernden, fragmentarisch aufblitzenden Gesichtern von Verletzten, die sich aus zahllosen Opfern albltraumhaft zu einer Impression körperlichen Grauens zusammenfügen, wird dem Zuschauer ein Gefühl dafür vermittelt, was es heißt, Empfindsamkeit zuzulassen. (Abb. 15 + 16)

Es ist daher nur folgerichtig, dass der Tunnel, durch den die Frauen nach den Operationen, in denen sie um die Körper der verwundeten Soldaten gekämpft haben, in die Bildtiefe verschwinden, wenig später zum Bild für

das Sterben wird, für ein individuelles Bewusstsein der Sterblichkeit, das sich nicht anders erzählen lässt als in einer solchen symbolischen Figuration. Hier zeigt sich die wahre Bedeutung der omnipräsenten Trennwände in der Abschirmung des Sterbens und in der Wandlung des individuellen Sterbens in ein Spiel sich links und rechts vervielfältigender Schatten der Figuren. (Abb. 17 + 18)

Diese Umwandlung alltäglicher Handlungsorte in nächtlich-irreale symbolische Figurationen trägt sich währenddessen auch in andere Szenen ein. So wird die Kampfszene, in der es um das Versenken eines japanischen Schiffes geht, in eine Weltwahrnehmung übertragen, in der die Handlung unmittelbar in Form einer abstrakten Komposition von Sehen, Nicht-Sehen, Blendung und Nicht-Gesehen-Werden gestaltet wird: Der Feind manifestiert sich als Lichtkegel und als das leuchtende Explodieren von Geschossen. In keiner Einstellung sind dabei etwa die Torpedo-Boote und das japanische Schiff zugleich zu sehen. Stattdessen geht es darum, den Zuschauern zwischen der unheimlichen Stille der Annäherung im Dunkeln, der Unbeweglichkeit des einen und der Beweglichkeit des anderen Bootes und zuletzt dem Feuerwerk des explodierenden Feindes eine Erfahrung des Kampfes als Geisterbahnfahrt zu vermitteln. (Abb. 19 + 20)

Noch prägnanter ist die Verwandlung in den beiden Szenen der Tanzparty⁴² und des Dinners⁴³ bei Kerzenschein. In beiden Fällen wird die männliche Imagination einer zivilen Geselligkeit, wie sie die von der Nachricht des Kriegseinbruchs unterbrochene Ballszene vorgeführt hatte, aufgenommen, und in beiden Fällen ist diese Imagination dramaturgisch die szenische Antwort auf eine Rückkehr vom Kampf. Die Erste beginnt mit einem melancholischen Walzer und den Silhouetten anonymer, tanzender Körper, die sich auf dem von rechts beschienenen Dielenboden abzeichnen. Die Schatten des durch die Jalousien fallenden Mondlichts legen sich dann über das lächelnde Gesicht Sandys, als Rusty in der Tür erscheint, in einem kompositorischen Zusammenspiel mit der abstrakten Nebelfiguration im Hintergrund.

Es handelt sich dabei keineswegs um den Versuch abzubilden, wie denn eine nächtliche Abwechslung vom Alltag des Krieges für Soldaten und Krankenschwestern ausgesehen haben könnte. Vielmehr findet sich der Zuschauer hier von vornherein in ein Sehnsuchtsbild versetzt, in einen nächtlichen Traum von Heimat und normalen Liebesbeziehungen: Das Bild der lächelnden Frauen mit Blumen im Haar, ebenso wie die Kulisse aus Nebel, Mondschein und Palmenschatten, legt sich wie eine

⁴² Szene 13, Feier und Gespräch, 0:48:54:28 - 0:54:46:02, Kategoriale Zuordnung: 5.) Heimat, Frau, Zuhause – Trostgefühl (Heimweh)/ Verlustschmerz (Heimweh).

⁴³ Szene 15, Dinner, 0:57:35:10 - 1:05:02:16, Kategoriale Zuordnung: 5.) Heimat, Frau, Zuhause – Trostgefühl (Heimweh)/ Verlustschmerz (Heimweh).

Sehnsuchtsschicht über die tägliche Realität der Truppe. Wir haben hier ein bewegtes, in der Zeit entfaltetes Äquivalent zu den Fotos der Geliebten in der Brusttasche und den Postern an der Spindtür bzw. ein Äquivalent für das, was diese Fotos und Poster bedeuten, wie sich die Sehnsucht und der Verlustschmerz bei ihrer Betrachtung anfühlen könnten. Die Verwandlung der Szenerie, mit der Musik und den verbalen Invokationen, beschreibt eine innere Realität.

Nebeneinander, Arm in Arm sitzen Mann und Frau auf der Hängematte wie ein Traumbild der Erinnerung an körperliche Nähe und Intimität, „rather like back home, isn't it?“ Durch eine Explosion in der Ferne und den Auftritt Bricks wird das Traumbild jedoch unterbrochen – Rusty und Sandy springen wie plötzlich Erwachende auf – bzw. es wird in seine Bestandteile aufgetrennt. Die folgenden Schuss-Gegenschuss-Einstellungen kadrieren zunächst Sandy allein und Rusty gemeinsam mit Brick, und als die beiden Männer in den dunklen Hintergrund treten, verbleibt Sandy im Vordergrund. Diese bildkompositorische Trennung verwandelt Rusty in den Soldaten zurück und Sandy, die sich allein in der Hängematte wiederfindet, endgültig in ein Bild der daheim wartenden Frau. (Abb. 21 + 22)

In beiden Szenen ist die Musik zentral für die Inszenierung des Weiblichen, das in die reine Männergesellschaft eintritt und sie transformiert. Der Walzer, zu dem auf der Feier getanzt wird, wird immer wieder als Motiv der Trauer auftauchen, und der A-cappella-Gesang – der in der Dinner-Szene von Kameraden intoniert wird, die nicht mit am Tisch, sondern unter der Terrasse hocken – ist nichts anderes als das Besingen der abwesenden Geliebten, für das die anwesende Frau, Sandy, nur das Bild ist, an dem sich ein Gefühl festhalten, manifestieren kann. Der Film nimmt sich an dieser Stelle sehr viel Zeit, um das Bild der Geliebten herzustellen: Es dauert eine geschlagene Minute, bis erst aus dem haltenden Jeep eine verschattete Figur aussteigt, bis sich diese Figur dann als eine Krankenschwester in der bereits erwähnten Gewandung des »Kartoffelsacks« erweist, und bis die Krankenschwester sich schließlich vor dem Spiegel, mit gebürstetem Haar und leuchtendem Gesicht, in ein begehrenswertes, gerahmtes Bild verwandelt. (Abb. 23 + 24)

Die Stille und Steifheit des Gesprächs, das verlegene Grinsen auf den Gesichtern zu Beginn und der umständliche Abschied am Ende rahmen anschließend die anderthalb Minuten der Gesangsleinlage. Darin steht Sandy einerseits räumlich über den Blickinszenierungen der sie gleichsam von unten ansingenden Männer und bildet in der Komposition der Tischgesellschaft das Zentrum, erscheint andererseits auch zeitlich mit einer Großaufnahme in der Mitte der Szene als Dreh- und Angelpunkt des Gesangs.

Der Kerzenschein auf ihrem Gesicht ähnelt dabei dem Schein der Taschenlampen im Krankenhaus. Und genau darum geht es: eine physische Erscheinung als eine Möglichkeit zu gestalten, das Fühlen des körperlichen Schmerzes in dem einen und der Sehnsucht in dem anderen Fall erfahrbar zu machen. Die Phantasmen des Sterbens, des Kämpfens und des sehnsüchtigen Erinnerns werden als physische Zustände auf dieser Nachtseite des Films verdichtet, sie werden als Wahrnehmungsbewegung der Zuschauer zum eigentlichen Gegenstand der dargestellten Handlungen und Figurenbeziehungen.

3.

Die folgenden Passagen des Films bringen uns in einer zunehmend verdichteten Abfolge nüchterner Szenen des Abschiednehmens wieder auf die Tagseite dieser Beziehungen: Abschied vom Grab der gefallenen Kameraden, Abschiede zwischen denen, die weiterziehen und denen, die zurückbleiben, Abschied von der Frau, die nun nicht mehr als sehnsuchtsgeladenes Bild präsent ist, sondern nur noch über eine zusammenbrechende Telefonverbindung.⁴⁴

Nun tritt wieder jenes Spannungsverhältnis in den Vordergrund, das sich zwischen den Notwendigkeiten der militärischen Ordnungsstrukturen und der Bedürftigkeit individueller Existenzen aufspannt: Da ist zum einen jene ernst und erhaben drein blickende, sauber uniformierte, stilisierte Körperlichkeit der Generalität und das sie begleitende musikalische Pathos, zum anderen der Lumpenhaufen der auf Bataan zurückgelassenen Soldaten, die – obwohl es für sie kein Fortkommen und kein Wiedersehen geben kann – stolz lächeln und vom gleichen musikalischen Motiv in deutlich verkleinerter, melancholischerer Form untermalt in den dämmerigen Halbschatten der Insel marschieren. Und dazwischen die Boote und ihre Besatzung, die zu Beginn als zu unsubstantiell erachtet wurden, um eine wichtige Rolle im Krieg zu spielen, und nun die letzte Rettung MacArthurs sind – eine Rettung, deren historische Dimension nur über das Bild einer Landkarte vermittelt wird und die somit deutlich hinter die Bedeutung des Individuellen, des Menschlichen zurücktritt.⁴⁵ (Abb. 25 + 26)

Nach der Ankunft wird das musikalische Pathos mit der Weiterfahrt des Generals im Jeep unmittelbar abgebrochen. Eine nüchterne Kulisse von

⁴⁴ Szene 18, Ansprache, 1:12:47:15 - 1:16:15:09, Kategoriale Zuordnung: 1.) Übergang zwischen zwei Gesellschaftsformen – Trennungsschmerz/ Gemeinschaftsgefühl, 2.) Formierung eines Gruppenkörpers (Corps) – Ich-Verlust (Angst)/ Übersteigertes Selbstwertgefühl.

Szene 19, Durch das Telefon getrennt, 1:16:15:09 - 1:17:43:03, Kategoriale Zuordnung: 1.) Übergang zwischen zwei Gesellschaftsformen – Trennungsschmerz/ Gemeinschaftsgefühl.

⁴⁵ Szene 20, Erneutes Auslaufen der Boote, 1:17:43:03 - 1:22:32:24, Kategoriale Zuordnung: 1.) Übergang zwischen zwei Gesellschaftsformen – Trennungsschmerz/ Gemeinschaftsgefühl, 2.) Formierung eines Gruppenkörpers (Corps) – Ich-Verlust (Angst)/ Übersteigertes Selbstwertgefühl.

Rede und Geräuschen macht den Alltag hinter der Oberfläche aus Uniformen, Karten, Auszeichnungen etc. spürbar: die Untätigkeit und Langeweile, der mühsame Kampf um die Ressourcen, die für die eigene Schlagkraft notwendig sind.⁴⁶

Von diesen Szenen einer sich selbst überlassenen Truppe, die zu versumpfen droht, schwingt sich THEY WERE EXPENDABLE dann auf zu einer triumphalen Höhe entfesselter Kampfeslust, des technischen Könnens, der gelungenen Verschmelzung von Mensch und Maschine.⁴⁷ Noch einmal steigert der Film die Eleganz und Energie, mit der die Boote um die Explosionsfontänen navigieren, noch einmal führt er uns die Entschlossenheit in den Gesichtern der Besatzung vor, noch einmal ist der Höhepunkt die Explosion des japanischen Zerstörers in der Ferne. Der Sieg gründet sich auf der »Natur« amerikanischer Individualität, wie sie sich im lakonisch-loyalen Typus des Cowboys verkörpert. Die Fähigkeit zur Improvisation bildet, gepaart mit einer rauflustigen Einsatzbereitschaft, das Fundament, das die Generalität rettet und es ermöglicht, den Krieg zu gewinnen. (Abb. 27 – 30)

Auf diese Höhe folgt unmittelbar der tiefe Fall.⁴⁸ Die zwei verbliebenen Boote werden getrennt, und wir folgen Rusty und seinen Leuten bei dem vergeblichen Versuch, den überlegenen Luftstreitkräften zu entkommen: Erst sehen wir in einer Totalen, wie sie das Boot aufgeben müssen, wie es von den Fliegern zerstört wird, dann stirbt die Figur, die stets so etwas wie die mütterliche Kümmerrolle in der Truppe eingenommen hat. Wir hören dabei keine Musik, nur die Explosionen und das Niederprasseln des Wassers auf die Figuren, auf den Jungen, der die Fahne vom Boot rettet, auf John Wayne, der sich in den Sand sinken lässt und in dieser Lähmung zu einem bildlichen Ausdruck von Niederlage und Trauer erstarrt.

⁴⁶ Szene 21, Geleitschutz, 1:22:32:24 - 1:26:21:14, Kategoriale Zuordnung: 1.) Übergang zwischen zwei Gesellschaftsformen – Trennungsschmerz/ Gemeinschaftsgefühl, 4.) Kampf und Technologie – (All-)Macht(s)gefühl/ Ohnmachtsgefühl.

Szene 22, Neue Umstände, 1:26:21:14 - 1:30:15:12, Kategoriale Zuordnung: 1.) Übergang zwischen zwei Gesellschaftsformen – Trennungsschmerz/ Gemeinschaftsgefühl.

Szene 24, Torpedogeschäft, 1:31:38:15 - 1:35:01:22, Kategoriale Zuordnung: 1.) Übergang zwischen zwei Gesellschaftsformen – Trennungsschmerz/ Gemeinschaftsgefühl.

Szene 25, Jeepfahrt und neuer Einsatz, 1:35:01:22 - 1:38:41:01, Kategoriale Zuordnung: 1.) Übergang zwischen zwei Gesellschaftsformen – Trennungsschmerz/ Gemeinschaftsgefühl, 2.) Formierung eines Gruppenkörpers (Corps) – Ich-Verlust (Angst)/ Übersteigertes Selbstwertgefühl, 4.) Kampf und Technologie – (All-)Macht(s)gefühl/ Ohnmachtsgefühl.

⁴⁷ Szene 26, Gefecht zu Wasser, 1:38:41:01 - 1:44:13:20, Kategoriale Zuordnung: 3.) Kampf und Natur – Horror (Angst)/ Feindseligkeit, 4.) Kampf und Technologie – (All-)Macht(s)gefühl/ Ohnmachtsgefühl.

⁴⁸ Szene 27, Ein Luftangriff fordert Opfer, 1:44:13:20 - 1:47:39:15, Kategoriale Zuordnung: 3.) Kampf und Natur – Horror (Angst)/ Feindseligkeit, 4.) Kampf und Technologie – (All-)Macht(s)gefühl/ Ohnmachtsgefühl, 6.) Leiden/ Opfer – Agonie/ Trauer.

Die beiden folgenden Szenen überführen zweimal die Nüchternheit dieses Bildes der Trauer in eine pathetische, den Zuschauer einhüllende Atmosphäre: Zunächst steigern sich die stilisierte Einfachheit der Trauerrede und die gebrochene Stimme John Waynes hin zum Taps-Motiv auf der Mundharmonika.⁴⁹ Anschließend werden das Genrebild der Männer an der Saloon-Bar und die Radioansage jeweils durch den innerfilmischen musikalischen Erinnerungsbezug – es erklingt der Walzer aus der Tanzszene – in eine auf den Zuschauer zielende Erfahrung des unwiederbringlichen Verlusts verwandelt.⁵⁰ (Abb. 31 + 32)

Aus der Bestandsaufnahme – zwei Kameraden sind tot, die Truppen auf Bataan haben sich ergeben – wird das Pathos einer Trauer, die über die Erinnerung an den Tanz mit der Frau in die audiovisuelle Figuration eingeht. Die Trauer wird zur Erinnerung an die Imagination eines zivilen Selbst, an das, was man als der Armee und der Nation Dienender zurücklassen musste. Die Männer stehen in der szenischen Standardkonstellation des Westerns aufgereiht, nicht mehr als ein Bild der Armee, der uniformierten Repräsentation einer höheren Ordnung, die den Einzelnen übersteigt, sondern als ein Bild der Vereinzelung, aber auch des Zusammenhalts von Cowboys, die sich zufällig zusammengefunden haben und einen harten und gefährlichen Weg für eine Zeitlang gemeinsam reiten. Die Musik wird so zugleich zum Trauermotiv für diese Männer an der Bar, denn auch einige von ihnen werden später zurückgelassen. Ihre erschöpften Gesichter gehören bereits zu jenen Opfern, von denen im Radio die Rede ist: »Flesh must yield at last.« Die historische Erinnerung der Zuschauer an jene Tausende wird als das gegenwärtige Verhältnis zu diesen Männern hergestellt. Die Zuschauer werden Teil einer dargestellten Trauergemeinde, die damit unmittelbar mehr ist, als nur eine dargestellte.

Der Film verbindet an dieser Stelle das melodramatische Pathos mit den mythologischen Dimensionen des Westerngenres. Er verbindet eine ästhetische Erfahrungsform, die auf die Selbstwahrnehmung der Zuschauer in ihrer empfindsamen Subjektivität zielt, mit jenem Genre, das eine kollektive Identität, das mythopoetische Bild der Geburt der Geschichte und des Wesens der amerikanischen Nation herbeibeschwört.

4.

Die Beschwörung des Westerns zieht sich im Folgenden durch die narrativen Stationen als ein trotziges Beharren, als ein insistierender

⁴⁹ Szene 28, Begräbniszeremonie, 1:47:39:15 - 1:51:04:27, Kategoriale Zuordnung: 6.) Leiden/ Opfer – Agonie/ Trauer.

⁵⁰ Szene 29, In der Kneipe, 1:51:04:27 - 1:54:34:20, Kategoriale Zuordnung: 5.) Heimat, Frau, Zuhause – Trostgefühl (Heimweh)/ Verlustschmerz (Heimweh), 6.) Leiden/ Opfer – Agonie/ Trauer.

Gestus: ein Akt der Setzung einer Identität und die Behauptung, dass diese Identität in einem moralischen Wollen wurzele. Dazu gehört die mit Parolen des Widerstands gespickte Szene der Trennung der Gruppe um Rusty – »make'em pay!« –, die in sich eine harmonische Dreifaltigkeit des amerikanischen Militärs entfaltet: Zuerst verabschiedet sich der Großteil der Bootsbesatzung als eine ganz und gar improvisierte Truppe und betont dabei gestisch und verbal den inneren Zusammenhang, das Gemeinschaftsgefühl.⁵¹ Anschließend wird der Bezug zu einem abstrakten Prinzip der Armee in den beiden Jungen auf den Fahrrädern, die höheren Stellen Bericht erstatten sollen, verkörpert. Zuletzt tritt der unbeirrte Individualismus Rustys auf, der tut, was er tun muss und sich daher allein auf die Suche nach Brick macht (Abb. 33 + 34).

Im Zentrum steht dabei jedoch eine vierte Figuration: Die Figur des alten Pioniers befindet sich im Mittelpunkt der räumlichen Inszenierung. Sie ist der Ausgangspunkt, von dem aus sich die drei Gruppen fortbewegen. Zudem verharrt die Kamera extrem lange auf seinem von Zeit und Erfahrung zeugendem Gesicht, in dessen Zügen sowohl die Beharrlichkeit des Siedlers und die Unabhängigkeit des Trappers – die moralischen Gründungsfiguren Amerikas – sichtbar sind als auch die Gewissheit, dass für diesen Pionier der Gründungsakt zu spät kommen wird. Sein Blick in die Ferne – kein Gegenschuss muss uns zeigen, dass dort keine Hilfe bringenden Schiffe oder Flieger zu erwarten sind – ist nicht nur ein Blick auf eine Bucht irgendwo im Pazifik. Es ist ein Blick der Exterritorialität selbst, es ist der Blick, das Gesicht als ein Vorposten der amerikanischen Nation, ein Bild der Zivilität außerhalb des gesicherten Territoriums, das sich in einem halb erwartungs- und halb vorwurfsvollen Verhältnis zum Osten, zur etablierten Nation befindet, für deren zukünftigen Siegeszug der Pionier sich opfert.

In den folgenden Szenen⁵² wird eine bestimmte visuelle Konstruktion den Bildraum komplett dominieren. Es ist die Konstruktion einer kontinuierlichen Bewegung entlang einer Achse in die Tiefe des Bildes: Sei es der Abtransport des letzten übrig gebliebenen Bootes, sei es das nicht enden wollende Defilieren einer Armee in Lumpengestalt vor den Augen unserer erschöpften Protagonisten, sei es die Sprengung der Brücke im Hintergrund, oder sei es der Abschied der Crew von Rusty und

⁵¹ Szene 30, Reorganisation, 1:54:34:20 - 1:56:23:05, Kategoriale Zuordnung: 1.) Übergang zwischen zwei Gesellschaftsformen – Trennungsschmerz/ Gemeinschaftsgefühl.

⁵² Szene 31, Wiedersehen und Abschied vom Boot, 1:56:23:05 - 2:00:12:19, Kategoriale Zuordnung: 4.) Kampf und Technologie – (All-)Macht(s)gefühl/ Ohnmachtsgefühl, 5.) Heimat, Frau, Zuhause – Trostgefühl (Heimweh)/ Verlustschmerz (Heimweh), 6.) Leiden/ Opfer – Agonie/ Trauer.

Szene 32, Erschöpfung, 2:00:12:19 - 2:02:08:19, Kategoriale Zuordnung: 3.) Kampf und Natur – Horror (Angst)/ Feindseligkeit, 6.) Leiden/ Opfer – Agonie/ Trauer.

Szene 33, Fußmarsch, 2:02:08:19 - 2:05:56:06, Kategoriale Zuordnung: 1.) Übergang zwischen zwei Gesellschaftsformen – Trennungsschmerz/ Gemeinschaftsgefühl.

Brick – stets geht es um die Spannung zwischen einem ganz und gar unheroischen Einwilligen in eine Bewegung, die größer ist als der Einzelne, und der Tatsache, dass diese Bewegung unwiderruflich darauf ausgelegt ist, einige zurückzulassen und somit zwischen Tod oder Leben zu entscheiden (Abb. 35 – 38).

Die Wirkung dieser Bilder erschließt sich dabei nicht zuletzt durch die, in allmählichen Veränderungen entstehenden, immensen Kontraste zu den ersten Szenen des Films. Das Boot, das in den ersten Bildern so leicht und elegant über die Wellen glitt, wird nun durch den Dschungel gefahren wie ein notgeschlachteter Gaul, und die heruntergekommenen, abgerissenen, humpelnden Gestalten wollen so gar nicht zu den eleganten Figuren in ihren weißen Ausgehuniformen passen, die zuvor Paraden abhielten, fröhliche Lieder sangen und die Damenwelt beim Ball unterhielten.

Über die Dauer von *THEY WERE EXPENDABLE* gestaltete sich bis zu diesem Punkt eine audiovisuelle Realisierung, eine sinnliche Evidenz der Nachrichten von »Pearl Harbor« und »Bataan«. Der Film macht das, was diese Worte und die damit assoziierten, unzusammenhängenden Bilder bedeuten könnten, erfahrbar über die zeitliche Entfaltung einer Verwandlung der Figuren und ihrer Umwelt. Dabei schafft er eine individuelle, fassbare Form für diesen historischen Tiefpunkt des Krieges. Durch den Verlust des Bootes und der Crew als Tiefpunkt der Dramaturgie des Films und durch die Erschöpfung Rustys und Bricks angesichts der Lumpenarmee – ihre Kameraden –, die an ihnen vorbeizieht, entsteht ein dem individuellen Empfinden zugängliches Bild der Niederlage.

Die letzte Szene des Films⁵³ bringt noch einmal die beiden affektiven Pole zusammen, die das Verhältnis zur Armee und zur Heimat ausmachen, und schafft dabei eine paradoxe Vereinbarkeit der Gegensätze: Es entsteht eine Art Gemeinschaftsgefühl im Akt der radikalen Trennung – radikal, weil diejenigen, die zurückgelassen werden, sich nicht nur von ihren Kameraden, sondern auch von jeder Hoffnung auf Heimkehr verabschieden. Es entsteht eine Art Trostgefühl trotz eines schmerzhaften, unwiederbringlichen Verlusts. Die emotionale Wirkung dieser Szene leitet sich dabei aus der Ruhe her, mit der die übrigen Sitzplätze im letzten Flugzeug nach Hause vergeben werden. Der Film stellt die bewundernswerte Selbstverständlichkeit aus, mit der zwei Figuren, die in letzter Sekunde ihre Plätze anderen überlassen müssen, in ihr Schicksal einwilligen und dabei noch eine letzte Erinnerung an Sandy die Krankenschwester teilen und einen letzten Brief mitgeben. Es ist so etwas

⁵³ Szene 34, *We shall return!*, 2:05:56:06 – 2:14:04:24, Kategoriale Zuordnung: 1.) Übergang zwischen zwei Gesellschaftsformen – Trennungsschmerz/ Gemeinschaftsgefühl, 5.) Heimat, Frau, Zuhause – Trostgefühl (Heimweh)/ Verlustsschmerz (Heimweh).

wie ein stiller Triumph individueller Opferbereitschaft über die unbarmherzige, technokratische Bestimmtheit der Liste, die entscheidet, dass Nrn. 31 und 32 das Flugzeug verlassen müssen, die entscheidet, dass Rusty nicht einfach freiwillig seinen Platz räumen darf.

Die Männer, die zurückbleiben, sind zum Tode verurteilt und der Film inszeniert dies, indem er sie buchstäblich von der Bildfläche verschwinden lässt: wie Zombies treten sie in den Urwald zurück, werden vom Urwald verschluckt (Abb. 39 – 42).

Und dann steigert sich dieser Gestus noch einmal, einerseits in der Reihe aufblickender Gesichter, die sich dem aufsteigenden Flugzeug zuwenden, das vorbeizieht an einem Leuchtturm ohne Licht; eine Reihe, die mit dem Gesicht jenes Jungen begonnen und beendet wird, dessen Angst vom Ende des ersten Aktes sich hier auf grausame Weise bestätigt. Und andererseits darin, dass das Pathos der Musik sich kontinuierlich von tiefster Trauer zur Ankündigung der triumphalen Rückkehr in der *Battle Hymn of the Republic* aufschwingt – „Mine eyes have seen the glory of the coming of the Lord [...] Glory, Glory, Hallelujah!“.

Der spätere Sieg und die Erinnerung sind die Schuld gegenüber diesen Toten.

VIII. Schluss

Die klassischen Kriegsfilme Hollywoods inszenieren die Bilder des Krieges als eine ästhetische Erfahrungsform zwischen Initiations-, Erinnerungs- und Opferritual. Sie haben dabei Pathoszenen geschaffen, affektgeladene Bildkomplexe aus stereotypen Handlungs- und Figurenkonstellationen sowie spezifischen audiovisuellen Inszenierungsweisen, die auf das ästhetische Genießen und Selbstempfinden der Zuschauer zielen und in Relation zu den Bild- und Tondokumenten – dem darin hausenden Schrecken des Krieges – eine Erinnerung inszenieren, der sich ein neues Gemeinschaftsempfinden verdankt. In diesem Empfinden, in den Pathoskomplexen, und nicht in den Botschaften, Fakten und historischen Aussagen, ist die politische und gesellschaftliche Dimension des Genres zu verorten.

Als affektdramaturgische Parcours durch Trennung und Initiation, durch Angst und Allmachtsphantasie, durch Sehnsucht und Leid, sind die Filme Teile einer historisch verortbaren psycho-sozialen Affektökonomie. Wie eine durchchoreographierte rituelle Handlung, wie die Inszenierung nationaler Symbole und Hymnen, gestaltet der Kriegsfilm aus seinen heterogenen Elementen eine dramaturgische Gestalt, die ein komplexes Gefühl entwickelt und eine Erfahrung des gemeinschaftlichen Lebens vermittelt. Der Gesang, der zum Aufbruch der Soldaten und zum Abschluss von *THEY WERE EXPENDABLE* erklingt, die Gesichter der Frauen und der jungen Soldaten, der melancholische Walzer: Mit ihnen gestaltet

Fords Film eine zeitliche Struktur, deren innere Einheit das abstrakte Prinzip der Nation als Gemeinschaft und das Gedenken an ein außerhalb jeder konkreten Erfahrbarkeit liegendes Leid für ein individuelles Fühlen zugänglich macht.

Die Zuschauerempfindungen und -erinnerungen sind das eigentliche Material filmischer Inszenierung und dies betrifft sowohl jene Filme, die sich der kleinsten Einheit widmen – für die der Krieg nur soweit existiert, wie er sich den begrenzten Möglichkeit des Sehens und Hörens inmitten des Geschehens offenbart –, als auch für jene Filme, die wie *THE LONGEST DAY* (USA 1962, Ken Annakin, Andrew Marton, Bernhard Wicki, Darryl F. Zanuck) an allumfassenden Erinnerungspanoramen arbeiten. Gleichzeitig erlaubt es die Analyse der Affektdramaturgien, genau diese unterschiedlichen Formen des Bezugs evident zu machen.

Die Spannungsfelder innerhalb der Pathosszenen beziehen sich dabei auf einen grundlegenden Konflikt zwischen Individualität und Militär: Der amerikanische Soldat selbst verkörpert als Soldat und als Amerikaner zugleich einen unauflösbaren Widerspruch zwischen der Würde des Individuums und seiner Selbstaufgabe in den militärischen Vergemeinschaftungsritualen. Sei es durch die Betonung eines würdevollen, individuellen Einwilligens in den eigenen Untergang, wie in *THEY WERE EXPENDABLE*, sei es durch das Entsetzen über die dräuende Unmöglichkeit der Rückkehr ins zivile Dasein, wie in *SANDS OF IWO JIMA* (Allan Dwan, USA 1949): Dieser Widerspruch begründet das spezifische Pathos des amerikanischen Kriegsfilmgenres. Das gilt auch und gerade dort, wo der Einsatz des Genres darin besteht, den Widerspruch zu versöhnen, wie etwa in einigen während des Zweiten Weltkriegs entstandenen Filmen, so zum Beispiel dem zum Sprichwort gewordenen *GUNG HO!* (Ray Enright, USA 1943).

Der klassische Hollywoodkriegsfilm kennt die Dimension des Actionkinos, er kennt den Parcours der Initiation des Helden, die sich im Opfertod erfüllt; aber beides – das Heldenopfer wie die Actionphantasie – ist eingefasst vom Pathos des ohnmächtig leidenden Individuums, seiner Angst, seiner Verzweiflung, seiner Verlassenheit angesichts seiner Auslöschung im militärischen Corps. Der Konflikt, der die Kriegsfilme Hollywoods insbesondere nach dem Zweiten Weltkrieg beherrscht, ist die insistierende Frage nach der Schuld an den Soldaten, gleichviel ob sie gefallen, physisch oder psychisch zerstört worden sind – oder alles zugleich, wie die von Jack Palance gespielte Figur des Joe Costa in Robert Aldrichs *ATTACK!* (USA 1956). All diese Filme handeln von der Schuld, die derjenige tragen muss, der die Befehle übersteht, der das letzte Flugzeug nehmen konnte, dessen Überleben die anderen buchstäblich – und man denke hier etwa an die Betonung der physischen Realität von Erschöpfung und Schmerz in Sam Fullers *MERRIL'S MARAUDERS* (USA

1962) – am eigenen Leibe Realität verschaffen. Die Kriegsfilme handeln, von THEY WERE EXPENDABLE bis SAVING PRIVATE RYAN (Steven Spielberg, USA 1998), von der Schuld, die dem Akt des Sich-Erinnerns und des Zuschauenkönnens eingeschrieben ist.

Diese dramatische Figuration beschreibt noch einmal die Ursprungskonstellation der höheren Körperschaften der Armee und der Nation: Denn die einzig erlösende Antwort auf die Frage, was denn die Befehle zu rechtfertigen vermag, die unzählige Soldaten das Leben kostete, besteht darin, dass es einen höheren Wert als den des physischen Lebens gibt. Gerade diese Antwort aber können die Filme nicht geben. Einer Kultur, deren höchster Wert das Glück des Einzelnen ist, muss die Opferung eben dieses Glücks ein nicht auflösbarer Konflikt bleiben. Gerade der moralisch eindeutige und siegreich bestandene ›gute Krieg‹ lässt diese unversöhnliche Leidenserfahrung in aller Schärfe hervortreten. Indem der Kriegsfilm versucht, eine affektive Teilhabe an dieser Leidenserfahrung zu gestalten und dabei auf die Inszenierungsmuster und emotionalen Register des Genrekinos zurückgreift, insistiert er auf der leiblichen Gegenwart der Erinnerung an dieses Leid, eine Beziehung zwischen Zuschauern und den Opfern des Krieges als Grundlage eines neuen Gemeinschaftsempfindens.

»Can't we get our own fucking music?«

Genre, Medialität und Affektivität in Sam Mendes' JARHEAD

Man könnte das Verhältnis des US-amerikanischen Kriegsfilm-Genres zu den neuen Kriegen im Nahen Osten als krisenhaft beschreiben: geprägt von Terrorismus, fehlenden Fronten und militärischen Misserfolgen, scheinen sie in die etablierten Genreformen einfach nicht hineinzupassen. Nicht nur die öffentliche Meinung, auch das Blockbuster-Kino scheint verunsichert, wie mit der anhaltenden Konfliktsituation umzugehen ist. Hollywood, so könnte man meinen, tritt eher die Flucht nach hinten an: Seit mit dem Zweiten Golfkrieg 1990/91 die arabischen Wüstenstaaten als neuer großer Schauplatz US-amerikanischer Kriegsführung gesetzt waren, erlebt der Kriegsfilm zwar eine Konjunktur, nimmt sich dabei aber einen längst vergangenen Krieg zum Sujet. Filme wie *SAVING PRIVATE RYAN* (USA 1998, Steven Spielberg), *PEARL HARBOR* (USA 2001, Michael Bay) oder *WINDTALKERS* (USA 2002, John Woo) beschwören, so scheint es zumindest auf den ersten Blick, das integre Selbstverständnis der Nation, indem sie den unpopulären und schwer fassbaren gegenwärtigen Kriegen die Erinnerung an den Zweiten Weltkrieg, den »Good War«¹ Amerikas, entgegen setzen. Schnell kann hier der Eindruck entstehen, die neuen Kriege verweigerten sich auf allen Ebenen derart den klassischen Formen und Affektpoetiken des Genres, dass diesem nichts anderes übrig bliebe, als sich rückwärts zu orientieren.² Bestätigt scheint dieser Eindruck dadurch, dass die filmische Auseinandersetzung Hollywoods mit den Irakkriegen alle möglichen Genre-Mischformen hervorbringt, nur eben keine »richtigen« Kriegsfilme mehr.

Tatsächlich gibt es seit 2005 eine wachsende Zahl von Filmen über die Nahostkonflikte, die allesamt besser als Heimkehrerfilme (*HOME OF THE BRAVE*, USA 2006, Irwin Winkler), Thriller (*IN THE VALLEY OF ELAH*, USA 2007, Paul Haggis), One-Man-Action-Dramen (*THE HURT LOCKER*, USA 2008, Kathryn Bigelow) oder Politthriller (*GREEN ZONE*, USA/GB/F/ES 2010, Paul Greengrass) beschrieben sind. Hier gibt es jedoch eine Ausnahme, die aus verschiedenen Gründen aus der Reihe fällt: *JARHEAD* (USA 2005, Sam Mendes) nimmt eine Sonderstellung ein, nicht nur, weil er der erste dieser Filme ist, sondern auch, da er zum einen explizit und

¹ John Bodnar: *The »Good War« in American Memory*, Baltimore 2010.

² Hier können natürlich vielfältige Gründe geltend gemacht werden, etwa die 50. Jährung des Endes des Zweiten Weltkrieges und ein in der Folge wachsendes Bedürfnis nach Rückbesinnung. Vgl. hierzu den Beitrag von Thomas Elsaesser in diesem Band.

auf mehreren Ebenen auf klassische und postklassische Genreformen des Kriegsfilms rekurriert und zum anderen als einziger Film dieser Zeit nicht vom Dritten, sondern vom Zweiten Golfkrieg 1990/91 handelt.³ Man neigt dazu, diesen zweiten Umstand zu vernachlässigen und die medialen Darstellungen dieser beiden Irakkriege in einen Topf zu werfen, da sie den gleichen Schauplatz und die gleichen militärischen Kontrahenten aufweisen. Dabei ist die historische Konstellation, in der JARHEAD erscheint, absolut bemerkenswert und richtungsweisend für das Genre, gerade weil sich die beiden Kriege doch sehr unterscheiden. Es wird Gegenstand dieses Textes sein, seine Bezüge zum und seine Bedeutung für das Genre des Kriegsfilms analytisch herauszuarbeiten, wobei seine spezifische Affektpoetik im Mittelpunkt stehen wird.

Der Ungenauigkeit in der Differenzierung der beiden Kriege bzw. ihrer Medialisierung ist der Umstand zuträglich, dass JARHEAD auf seine Weise eine Genre-Krise durchaus zu bestätigen scheint. Schließlich weigere er sich, so sagt man, den Krieg zu zeigen und daraus eine Wahrnehmungsattraktion für den Zuschauer zu machen. So schreibt Burkhard Röwekamp über die erzählten Nöte des Protagonisten Anthony Swofford (Jake Gyllenhaal), von denen die Handlung des Films geprägt ist und die hauptsächlich darin bestehen, dass er ›nicht zum Schuss‹ kommt, weder mit der Waffe noch sexuell: »Swoffords Krise wird zum Sinnbild für die Krise des Kriegsbildes: kein Feind, kein Freund, keine Schlacht, keine Bewährung, keine Bewegung, kein Denken, kein Sex, keine Gratifikation – kein Sinn.«⁴ In dieser Perspektive wird das Ereignis der Schlacht bzw. die Kampfhandlung des Soldaten zum »sinnstiftenden Akt«⁵, und ihr Ausbleiben enttäusche entsprechend sowohl den Soldaten im Film als auch den Zuschauer im Kino. JARHEAD inszeniere statt dessen ein „Anti-Bild des Kriegs-Ereignisses“⁶. In dieser Hinsicht sei er sogar der erste wahre Antikriegsfilm, da er mit dieser totalen Verweigerung des

³ Es gab vorher lediglich zwei Hollywood-Filme, deren Handlung im Zweiten Golfkrieg situiert war und die noch vor dem Dritten Golfkrieg erschienen, nämlich COURAGE UNDER FIRE (USA 1996, Edward Zwick) und THREE KINGS (USA 1999, David O. Russell); auch hier würde man nach klassischer Definition nicht von Kriegsfilmen sprechen, da das eine eher ein Militärgerichts-drama, das andere ein ins Groteske neigende Schatzsucher-Abenteuer ist, dessen Handlung zeitlich nach Kriegsende situiert ist. JARHEAD hingegen wird hier explizit zum Genre des Kriegsfilms gezählt, was im Verlauf des Textes begründet werden wird, und ist in dieser Hinsicht der erste Kriegsfilm über einen Irakkrieg überhaupt.

⁴ Burkhard Röwekamp: Antikriegsfilm. Zur Ästhetik, Geschichte und Theorie einer filmhistorischen Praxis, München 2011, S. 198.

⁵ Dennis Conrad, Burkhard Röwekamp: Krieg ohne Krieg – zur Dramatik der Ereignislosigkeit in JARHEAD, in: Heinz-B. Heller, Burkhard Röwekamp, Matthias Steinle (Hg.): All Quiet on the Genre Front? Zur Praxis und Theorie des Kriegsfilms, Marburg 2007, S. 194-207, hier S. 196.

⁶ Conrad, Röwekamp: Krieg ohne Krieg – zur Dramatik der Ereignislosigkeit in JARHEAD, a.a.O., S.198.

Spektakels dasjenige Moment ausspare, mit welchem frühere als kriegskritisch rezipierte Filme wie *FULL METAL JACKET* (USA/GB 1987, Stanley Kubrick) oder *APOCALYPSE NOW* (USA 1979, Francis Ford Coppola) ihre eigene Kritik doch stets selbst unterlaufen hätten, nämlich die Ästhetisierung der Gewalt. Die Asymmetrierung des neuen Krieges schreibe sich in den Film ein, indem er die medial geprägte Wahrnehmung von Krieg im Vergleich zu seiner Realität als schlichtweg falsch enttarne.

Damit ist vorausgesetzt, dass es auf der einen Seite den Krieg als reales Faktum gibt, mit der Kampfhandlung als konstitutivem Bestandteil, und auf der anderen Seite den Kriegsfilm, der sich darüber definiert, dass er diese repräsentativ abbildet und ästhetisiert. Tatsächlich haben Dennis Conrad und Burkhard Röwekamp präzise herausgearbeitet, mit welchen narrativen Verschiebungen und reflexiven Ebenen *JARHEAD* im Bezug auf das Genre und mithilfe vielschichtiger Zitate und Symbole auf eine Nicht-Einlösung und Sinnkrise verweist, die auf einem Nicht-Eintreffen der Kampfhandlung gründet. Aus Sicht einer neo-phänomenologisch geprägten Filmtheorie, die das Blockbuster-Kino nicht als Text, sondern als eine spezifische, verkörperte Wahrnehmungserfahrung versteht, die unabhängig von repräsentativen Verhältnissen operiert, muss man sich jedoch fragen, was *JARHEAD* denn eigentlich stattdessen inszeniert; auch wenn er die Schlacht nicht als Spektakel zeigt, verschwindet er nicht als affizierender Wahrnehmungsgegenstand. Der Film ist weit davon entfernt, ein rein diskursives Konstrukt zu sein, auch wenn die reflexiven Ebenen, die Conrad und Röwekamp herausgearbeitet haben, zweifellos gegeben sind. Wenn es da aber ein Moment der Verweigerung und Nicht-Einlösung gibt, so macht der Film gleichzeitig ein eindeutiges sinnlich-leibhaft erfahrbares Gegenangebot. Dies basiert zu großen Teilen darauf, dass er durchaus explizit und sehr konsequent auf klassische und postklassische Formen des Genres rekurriert, genauer auf deren tradierte Affektpoetiken, und sie ins Verhältnis setzt zur Physis und Medialität der neuen Kriege. Es ist das Ziel dieses Textes, dies in einer eingehenden Analyse der inszenatorischen Struktur und audiovisuellen Kompositorik des Films zu untersuchen und dabei dessen spezifische Affektpoetik herauszuarbeiten. Es soll deutlich werden, dass *JARHEAD* keineswegs eine Verweigerungshaltung gegenüber seinem eigenen Genre oder der Inszenierung von Kriegsbildern einnimmt und dass er als Indikator dafür dienen kann, dass Hollywoods Umgang mit den Irakkriegen dieser Tage nicht als Krise, sondern besser als Phase der Reformulierung zu bezeichnen ist.⁷

⁷ Dafür spricht der Umstand, dass Genres grundsätzlich durch Phasen, Umbrüche und Reformulierungen geprägt sind und erst dadurch über längere Zeit bestehen können. Vgl. Knut

Als Voraussetzung für eine solche Untersuchung ist zunächst zu klären, wie das Genre in Hinblick auf seine affektiven Muster zu bestimmen ist. Als Grundlage dient hier eine Definition von Hermann Kappelhoff, der das Genre anhand seiner spezifischen Affektpoetik neu konzeptualisiert hat. Bevor dieses Konzept und die zugrundeliegende filmanalytische Methodik skizziert und anschließend in der Analyse angewandt werden, sollen jedoch kurz die angedeuteten Unterschiede der beiden Irakkriege 1990/91 und 2003 und vor allem ihrer je spezifischen Medialität verdeutlicht werden, da dies für die Analyse von Bedeutung sein wird.

Vom Kontrollmonitor zum Handyvideo

Eines der wichtigsten Unterscheidungsmerkmale der beiden Kriege ist zweifellos der Terrorismus: Der Zweite Golfkrieg stand insofern in einer alten Tradition, als er ein rein militärisch geführter Krieg war gegen einen klar definierten militärischen Gegner und mit eindeutigen Fronten. Dazu kommt, dass es ein verhältnismäßig ›unkomplizierter‹ Krieg war, schnell durchgeführt mit scheinbar ›sauberen‹ technischen Mitteln und mit einem öffentlich sehr vertretbaren Ziel, nämlich die Einwohner Kuwaits vor einem gewaltsam agierenden Diktator zu schützen. Der Dritte Golfkrieg hingegen verlief in vielerlei Hinsicht geradezu gegensätzlich, geprägt von der öffentlichen Kritik an seinen fragwürdigen Motiven sowie den Erfahrungen von 9/11 und vom Terrorismus.⁸ Die Konfliktsituation wurde mit dem Fall Saddam Husseins und der offiziellen Beendigung der Hauptkampfhandlungen im Mai 2003 nicht geklärt, sondern nur verlagert auf einen anderen Gegner, der kaum greifbar, unheimlich und vor allem nicht militärisch organisiert ist.⁹ Bis heute besteht darin ein diffuses

Hickethier: Genretheorie und Genreanalyse, in: Jürgen Felix: *Moderne Film Theorie*, Mainz 2003, S. 62-96. Auch die erwähnte Heterogenität der Genre-Mischformen in Bezug auf den Dritten Golfkrieg spricht nicht unbedingt dagegen, da das Kriegsfilm-Genre schon immer durch Einflüsse anderer Genres geprägt war. Vgl. Jeanine Basinger: *The World War II Combat Film. Anatomy of a Genre*, Middletown 2003.

⁸ Zu den Zusammenhängen und Charakteristika beider Kriege vgl. Herfried Münkler: *Der neue Golfkrieg*, Reinbek 2003.

⁹ Es herrschen unterschiedliche Auffassungen darüber, wann der Dritte Golfkrieg tatsächlich als beendet gelten kann. Das militärische Hauptziel, der Sturz Saddam Husseins, war nach kurzer Zeit erreicht und die Hauptkampfhandlungen am 1. Mai 2003 durch Präsident Bush offiziell beendet; die folgende Besatzung sollte der Stabilisierung des Landes dienen und endete ihrerseits 2004 zumindest formell mit der Ernennung einer irakischen Übergangsregierung. Zur Befriedung der anhaltenden Konflikte innerhalb des Landes blieben jedoch Kampftruppen stationiert, und ihre zahlenmäßig größten Verluste erlitten die USA erst in den Jahren danach. Von einem tatsächlichen Kriegsende ist deshalb oft erst in Verbindung mit dem von Präsident Obama verordneten Abzug der letzten Kampftruppen im September 2010 die Rede. Aus filmhistorischer Sicht wäre diese Auffassung zu

Szenario der Bedrohung, das sich nicht mehr an offizielle Fronten und Kriegszeiten hält und dem Zuschauer durch die Terroranschläge in der westlichen Welt noch dazu beklemmend nahe gerückt ist.¹⁰ In den Filmen über den Dritten Golfkrieg schlägt sich dies teilweise deutlich nieder, indem der Häuserkampf zum ästhetisch prägenden Szenario wird (etwa in *HOME OF THE BRAVE* oder *THE HURT LOCKER*)¹¹ und das Gefühl der Angst vor einer unsichtbaren Bedrohung, die hinter jedem Fenster, zwischen den spielenden Kindern und in jeder Plastiktüte lauern kann, zum dominierenden affektpoetischen Modus.

Ein zweites wichtiges Unterscheidungskriterium der beiden Kriege sind die veränderten technischen Voraussetzungen ihrer medialen Rezeption. Der Zweite Golfkrieg war, ähnlich wie der Vietnamkrieg, ein Fernsehkrieg, mit der entscheidenden Neuerung, dass es zum ersten Mal eine Rund-um-die-Uhr-Live-Berichterstattung gab. Diese grenzenlose mediale Verfügbarkeit dieses Krieges stand jedoch in einem merkwürdigen Kontrast zu seiner ›Bildernot‹; Bilder gab es zwar viele, aber keine vom Kampfgeschehen. Die Medien wurden systematisch von den kritischen Kampfgebieten fern gehalten und konnten nicht anders, als immer wieder dieselben, teils emblematischen Ersatzmotive zu zeigen: brennende Ölquellen, ölverschmierte Tiere, ab und zu ein Panzer in der Wüste, und sonst nur Blicke aus Hotelzimmerfenstern in den dunklen saudi-arabischen Nachthimmel hinein auf der Suche nach sichtbaren Bombardements in der Ferne.¹² Das Militär sorgte für Ersatz, indem es die

bestärken, da sich Filme über den Dritten Golfkrieg zu einem großen Teil für die Entwicklungen nach dem Fall Husseins und die in der Folge zunehmende terroristische Gewalt im inneren des Landes interessieren.

¹⁰ Das soll nicht heißen, dass in früheren Kriegen die Fronten stets klar zu definieren waren, auch nicht in der Affektpoetik des Kriegsfilms, der fast ausschließlich subjektive Perspektiven einnimmt und Unübersichtlichkeit zu einem dominierenden affektiven Wahrnehmungsmodus macht; dennoch gibt es sogar im Vietnamkriegsfilm noch einen militärischen Gegner, der, wenn auch meist unsichtbar im Dschungel verborgen, Projektionsfläche für antagonistische Konzepte ist. Die Darstellung von terroristischer Gewalt hingegen bekommt ihre Bedrohlichkeit vor allem dadurch, dass der Gegner überhaupt nicht mehr fassbar ist und die Gefahr von jedem Gegenstand am Straßenrand ausgehen kann. Der Horrormodus, den bereits klassische Kriegsfilme ebenso wie Vietnamkriegsfilme meist in der Inszenierung etwa des im Dschungel unsichtbaren Feindes entwickelt haben, greift über auf Alltagssituationen und friedliche Zivilisten. Zum klassischen Kriegsfilm vgl. Basinger: *The World War II Combat Film. Anatomy of a Genre*, a.a.O., zum Vietnamkriegsfilm vgl. Georg Seeßlen: Nachwort. Der Aufklärer im Kino und die Bilder des Krieges, in: Stefan Reinecke: *Hollywood goes Vietnam. Der Vietnamkrieg im US-amerikanischen Film*, Marburg 1993, S. 144-159.

¹¹ Vgl. Jörn Glasenapp: Korea und Vietnam, Irak¹ und Irak² oder: Zum anderen Krieg in Robert Altmans *M*A*S*H* und Sam Mendes' *JARHEAD*, in: Augenblick. Marburger Hefte zur Medienwissenschaft, H. 44 (2009), S. 18 – 27.

¹² Die Journalisten und Fernsehteams wurden in sogenannten Medienpools jenseits der irakischen Grenze einquartiert und dort vom Militär mit Bildmaterial und Informationen versorgt. Vgl. Gerhard Paul: *Bilder des Krieges, Krieg der Bilder. Die Visualisierung des modernen Krieges*, Paderborn 2004.

Sendeanstalten mit Bildern versorgte, die bei den Operationen der hoch technisierten Kampfgeräte entstanden. Merkwürdig artifizielle Flugaufnahmen der sogenannten *smart bombs* waren Massenware, und was wohl am meisten von allem in Erinnerung geblieben ist, sind die grün gefärbten Aufnahmen von Nachtsichtgeräten, in denen die nächtlichen Bombardements als abstrakte Lichtmuster zu erkennen sind.¹³ Eine eigenartige Perspektive war das also, die der Zuschauer da auf den Zweiten Golfkrieg bekam. »Durch die Prominenz solcher Bilder, sowohl in der Berichterstattung wie in der Erinnerung an die Darstellung dieses Kriegs, erscheint es heute so, als habe der [Zweite] Golfkrieg beinahe ausschließlich nachts stattgefunden – grüngefärbt, als Vision einer Apparatur, eines Nachtsichtgerätes, mit dem eine subjektive Einstellung suggeriert wurde, ohne dabei – paradoxerweise – die Beteiligung beziehungsweise das Leiden von individuellen Menschen sichtbar zu machen.«¹⁴ Genau das war es aber, was der amerikanischen Administration zupass kam: Der Eindruck eines sauberen Krieges, chirurgisch geführt und praktisch ohne Opfer. Dass es auch eine Bodenoffensive mit zahllosen Toten und Verletzten gab, wird dabei sauber ausgeblendet.

Der Dritte Golfkrieg wiederum gingen mit einer gänzlich neuen Form medialen Konsums einher: Seine Bilder sind geprägt von der digitalen und mobilen Kommunikation. Die Berichterstattung verlagerte sich ins Internet, mehr und mehr durchtränkt von Handyvideos aus dem Kriegsgebiet und Folterbildern aus Abu Ghuraib. Filme über diesen Krieg greifen das sehr explizit auf, indem sie diese neuen Bildformen in ihre Inszenierung einbinden, zum Beispiel REDACTED (USA 2007, Brian de Palma) oder IN THE VALLEY OF ELAH.

Zwei neue Wahrnehmungsparadigmen also, mit denen sich der Dritte vom Zweiten Golfkrieg deutlich unterscheidet: Die Terrorbedrohung und seine technisch bedingten medialen Formen. JARHEAD, soviel ist offensichtlich und sei vorweggenommen, spart diese Merkmale des Dritten Golfkrieges auffällig und konsequent aus, obwohl er zu einer Zeit erschien, in der genau diese die öffentliche Diskussion um mediale Kriegsdarstellungen bestimmten – was ihm sogar den Vorwurf eintrug,

¹³ Zur Ästhetik des Zweiten Golfkrieges in den Medien vgl. Paul Virilio: Krieg und Fernsehen, Frankfurt/M. 1997.

¹⁴ Robin Curtis: Embedded Images: Der Kriegsfilm als Viszerale Erfahrung, in: Nach dem Film, No 7 (2005), <http://www.nachdemfilm.de/content/embedded-images> (abgerufen am 15.07.2011). Der vorliegende Text bezeichnet den Irakkrieg 1990/91 als Zweiten Golfkrieg, womit er einer gängigen Betitelung folgt, nach welcher der Krieg zwischen Iran und Irak 1980 bis 1988 als Erster Golfkrieg benannt wird. Curtis folgt dagegen der im englischen Sprachraum gängigeren Benennung der Irakkriege, bei welcher der Iran-Irak-Konflikt 1980-1988 nicht in die Zählung einbezogen wird und somit der Krieg 1990/91 als Erster Golfkrieg gilt.

»remarkably irrelevant« zu sein.¹⁵ Dies untermauert seine Sonderstellung im Filmkorpus dieser Zeit; dass darin keineswegs ein Versäumnis, sondern ein Kalkül steckt, wird im Folgenden zu verdeutlichen sein. Dass das Thema der Medialität des Krieges für den Film durchaus von Bedeutung ist, deutet sich schon darin an, dass er verschiedene mediale Dispositive in seine Diegese integriert, etwa das Kino oder das Fernsehteam. Die Rekurse auf die Medialität gehen jedoch noch wesentlich tiefer; sie konstituieren den gesamten Film und schichten sich in mehreren Ebenen verschiedener inszenatorischer Modi übereinander, die in der folgenden Analyse zu extrahieren sind. Dabei möchte ich mich nicht auf eine bestimmte Definition von Medialität festlegen, da es eher gilt herauszuarbeiten, in welcher Weise JARHEAD selbst ein Verständnis von Medialität entwickelt, vor allem in Hinblick auf die Affektpoetik des Films. Dabei werden – durch den Film selbst – ästhetische, technische, ökonomische, historische und kulturelle Aspekte von Medialität aufeinander bezogen.

Zunächst führt diese Betrachtung zurück zur Beschaffenheit der affektpoetischen Inszenierungsstruktur des Films und zur kulturell bedingten Affektökonomie des Genres: Er betont seine eigene Form als mediale Kriegsfiktion, indem er sich deutlich in die Tradition klassischer Genreformen stellt. Da sich diese Formen nur bedingt auf narrative Stereotype beziehen, sondern mehr auf eine inszenatorisch realisierte Affektstruktur, stellt sich zunächst einmal die Frage, wie das Genre in Hinblick auf seine affektiven Muster überhaupt bestimmt werden kann.

Die Affektpoetik des Kriegsfilm-Genres

Wie erwähnt, orientiert sich die folgende Analyse am Genrekonzept Hermann Kappelhoffs, das er ausgehend vom klassischen Hollywood-Kriegsfilm der vierziger Jahre entwickelt hat¹⁶ und das ebenso für den

¹⁵ Anthony Oliver Scott: *Soldiers in the Desert, Antsy and Apolitical*, in: *The New York Times*, 04.11.2005. Jörn Glasenapp bemerkt treffend, man könne diese Diagnose, die er in ähnlicher Weise auch bei anderen Rezensenten gefunden hat, auch in die Frage umformulieren: »Hat sich der Regisseur mit seinem dritten Film nicht schlicht im Krieg geirrt?« Dies ist freilich nur seine polemisch formulierte Ausgangsfrage, gegen die er im Anschluss argumentiert. Glasenapp: *Korea und Vietnam, Irak¹ und Irak²* oder: *Zum anderen Krieg in Robert Altman's M*A*S*H und Sam Mendes' JARHEAD*, a.a.O., S. 18.

¹⁶ Dieses Genrekonzept wurde unter der Leitung von Hermann Kappelhoff im Forschungsprojekt »Affektmobilisierung und mediale Kriegsinszenierung« am Cluster of Excellence »Languages of Emotion« der Freien Universität Berlin ausgearbeitet und systematisch in detaillierten Analysen erprobt. Für eine ausführliche Definition des Konzeptes siehe den Beitrag von Hermann Kappelhoff in diesem Band. Methodik und Analyseergebnisse sind einsehbar unter <http://www.empirische-medienästhetik.fu-berlin.de>.

postklassischen Kriegsfilm in Anschlag gebracht werden kann. Dabei geht er aus von der Idee, die Filme des Genres jeweils als eine Anordnung von wiederkehrenden stereotypen Handlungs- und Figurenkonstellationen zu begreifen, ähnlich wie sie Jeanine Basinger als eine »Anatomie« des amerikanischen *combat films* beschrieben hat.¹⁷ Entsprechend hat Kappelhoff am klassischen Kriegsfilm acht verschiedene Typen von Standardszenen herausgearbeitet, die sich jeweils über eine bestimmte dieser Konstellationen definieren. Anders als bei Basinger bestimmen sich diese jedoch maßgeblich über einen jeweils spezifischen affektiven Gehalt, der sich vornehmlich inszenatorisch vermittelt. Dabei sind weniger repräsentierte Emotionen von Figuren gemeint als vielmehr vielschichtige Stimmungen, die sich als audiovisuelle Ausdrucksfigurationen in der zeitlichen Entfaltung der filmspezifischen inszenatorischen Mittel realisieren und auf das unmittelbare, leibhafte Empfinden des Zuschauers zielen. Aufgrund dieser affektiven Funktionalität verwendet Kappelhoff den Begriff »Pathosszenen« bzw. »Pathoskategorien«.

Dieser Definition liegt ein filmanalytisches Konzept zugrunde, das Kappelhoff in seinen Untersuchungen des Melodramas unter dem Begriff der »Ausdrucksbewegung« herausgearbeitet hat und das auch in der folgenden Analyse maßgeblich sein wird.¹⁸ Es beschreibt eine spezifische Expressivität des filmischen Bildes, die sich als eine zeitliche Struktur in der Bewegung der inszenatorischen Komposition realisiert. Diese verschränkt sich in der unmittelbaren Wahrnehmung mit der Empfindungsbewegung des Zuschauers, womit sie affektive Resonanzen erzeugt und sein Verstehen sinnhaft grundiert. Wichtige Stützen dieses Konzeptes sind unter anderem die psychologischen Arbeiten von Wilhelm Wundt, die Theorie der Bewegungswahrnehmung von Helmuth Plessner, die neo-phänomenologische Filmtheorie von Vivian Sobchack sowie die Theorie des Bewegungsbildes von Gilles Deleuze.¹⁹ Das filmische Bild wird dabei nicht als abbildliche Repräsentation einer vorfilmischen Wirklichkeit verstanden, sondern als eine

¹⁷ Basinger: *The World War II Combat Film. Anatomy of a Genre*, a.a.O.

¹⁸ Hermann Kappelhoff: *Matrix der Gefühle. Das Kino, das Melodrama und das Theater der Empfindsamkeit*, Berlin 2004; Hermann Kappelhoff, Jan-Hendrik Bakels: *Das Zuschauergefühl. Möglichkeiten empirisch orientierter Filmanalyse*. Zeitschrift für Medienwissenschaft Nr.5 (2/2011) (im Druck).

¹⁹ Gilles Deleuze: *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*, Frankfurt/M. 1997; Helmuth Plessner: *Die Deutung des mimischen Ausdrucks. Ein Beitrag zur Lehre vom Bewusstsein des anderen Ichs*, in: ders.: *Gesammelte Schriften VII, Ausdruck und menschliche Natur*, Frankfurt/M. 1982, S. 67 – 130; ders.: *Lachen und Weinen. Eine Untersuchung der Grenzen menschlichen Verhaltens*, in: ders.: *Gesammelte Schriften VII, Ausdruck und menschliche Natur*, a.a.O., S. 201-388; Vivian Sobchack: *The Address of the Eye. A Phenomenology of Film Experience*, Princeton 1992; Wilhelm Wundt: *Völkerpsychologie* (10 Bände), Leipzig 1900-1920.

Bewegungsstruktur, die ihre affektive und sinnhafte Ausdruckskraft maßgeblich über die dynamische Entfaltung zeitlicher Bewegungsfiguren entwickelt.²⁰ Die Kompositionen aus Kamerabewegungen und Figurenchoreographien, aus den Rhythmen der Montage, Ton und Musik, veränderlichen Licht- und Farbspielen verbinden sich in der Wahrnehmung stets zu einer zusammenhängenden, zeitlichen Gestalt mit einer spezifischen affektiven Qualität. Im Prozess ihrer Entfaltung verschränkt diese sich mit der unmittelbaren sinnlichen Empfindung des Zuschauers und gestaltet seine perzeptiven, affektiven und kognitiven Operationen als eine spezifische Zeitlichkeit.²¹

Diese Bewegungskompositionen realisieren auch die spezifische affektive Expressivität der Pathosszenen des Kriegsfilms, die dadurch als inszenatorische Komplexe wahrnehmbar und beschreibbar werden. Sie werden von Kappelhoff folgendermaßen benannt, hier aufgeführt mit den jeweils zugeordneten Affektbereichen, die sich stets in einem zweipolgigen Spektrum bewegen:²²

1. *Übergang zwischen zwei Gesellschaftsformen* – Trennungsschmerz / Gemeinschaftsgefühl
2. *Formierung eines Gruppenkörpers (corps)* – Ich-Verlust (Angst) / Übersteigertes Selbstwertgefühl
3. *Kampf und Natur* – Horror (Angst) / Feindseligkeit
4. *Kampf und Technologie* – (All-)Macht(s)gefühl / Ohnmachtsgefühl
5. *Heimat, Frau, Zuhause* – Trostgefühl (Heimweh) / Verlustschmerz (Heimweh)
6. *Leiden / Opfer* – Agonie / Trauer

²⁰ Damit sind keine Repräsentationen von Figurenbewegungen in einem Handlungsraum gemeint, sondern die Dynamik der filmischen Inszenierung, die gerade über eine Abstraktion des Bildraumes affektive Expressivität erzeugt.

²¹ Für eine umfassende Definition und exemplarische Anwendung des Konzepts der Ausdrucksbewegung siehe auch den Beitrag von Jan-Hendrik Bakels in diesem Band. Auf Grundlage dieses Verständnisses der filmischen Ausdrucksbewegung wurde im Projekt »Affektmobilisierung und mediale Kriegsinszenierung« (siehe Fußnote 15) eine IT-gestützte Methode der deskriptiven Filmanalyse entwickelt, mit der die Szenen der Filme in ihrer audiovisuellen Bewegungskomposition und affektiven Ausrichtung systematisch qualitativ beschrieben werden können.

²² Für eine ausführliche Definition der Pathosszenen siehe den Beitrag von Hermann Kappelhoff in diesem Band.

7. *Unrecht und Demütigung / moralische Selbstbehauptung – Zorn / Schuldgefühl*
8. *Gemeinschaftsgefühl als eine medial geteilte Erinnerung an geteiltes Leid – Gemeinschaftsgefühl*

Diese Pathoskategorien, die im einzelnen im Textverlauf am Beispiel JARHEAD noch anschaulicher gemacht werden, können in fast allen Hollywood-Kriegsfilmen wiederkehrend identifiziert werden, unabhängig von der je speziellen Handlungslogik. Sie realisieren sich jeweils als spezifische audiovisuelle Figurationen und grundieren die Narrative der Filme als affektive Grundmuster. Dabei bilden sie in ihrer Abfolge innerhalb eines Filmes dessen spezifische Affektdramaturgie, wobei auch mehrere gleichzeitig auftreten und sich inszenatorisch überlagern können.

Die Pathosszenen adressieren in immer neuen Zusammenhängen auf einer sinnlichen Ebene die immer gleichen Fragen, die das Selbstverständnis einer kriegführenden Gemeinschaft betreffen, zumal das einer westlich-demokratischen, die aber immer zurückgebunden werden an das leibhaftige Empfinden des Einzelnen: In ihrer Anordnung innerhalb der Filme bearbeiten sie das Verhältnis von Individuum und militärischem Kollektiv, den Konflikt zwischen der Freiheit des Einzelnen als höchstem Gut westlicher Zivilisationen und ihrer Auslöschung zugunsten eines höheren Zieles der Gemeinschaft. So sind die Pathosszenen bei Kappellhoff stets zu verstehen als ein je spezifisches Verhältnis des Individuums zum Leben im gesellschaftlichen Ausnahmezustand des Krieges und in der militärischen Gesellschaft, wobei es weniger um eine subjektive Erzählperspektive geht, die sich an einer bestimmten Figur festmacht, sondern vielmehr um eine Erfahrungsmodalität des Zuschauers: Ich und das militärische *corps*, Ich und die Bedrohung durch den unsichtbaren Feind, Ich und die euphorische Verschmelzung mit der Waffentechnik. Diese Konstellationen werden anschaulich und erfahrbar gemacht durch die Kompositorik der filmischen Gestaltung und bilden damit die Substanz, in der sich am ganz physisch-sinnlichen Grund des audiovisuellen Materials existenzielle Wahrnehmungszusammenhänge artikulieren, die sich an kollektiven Wertvorstellungen und Gemeinschaftsgefühlen ausrichten und umgekehrt diese ausrichten können.

Untersucht man die Anordnungen und Kombinationen der Pathosszenen innerhalb des zeitlichen Verlaufs jeweils einzelner Filme, ergeben sich daraus spezifische affektdramaturgische Muster. Im historischen Vergleich der Filme werden dabei Variationen deutlich, die Rückschlüsse zulassen auf die je vorherrschenden Wahrnehmungs- und

Empfindungsgewohnheiten der Gesellschaft in Bezug auf den jeweiligen Krieg. Das Genre wird damit fassbar als ein System gesellschaftlicher Selbstverständigung und medial organisierter, kollektiver Emotionen. Die Definitionen der Pathosszenen bilden damit auch ein präzises Instrumentarium, um in detaillierten filmanalytischen Untersuchungen herauszuarbeiten, wie die Filme mit ihren inszenatorischen Strukturen diese Pathosformen variieren und damit auf Veränderungen der affektiven Verfasstheit der Gesellschaft in Bezug auf den jeweiligen Krieg reagieren. Genau dies wird sich die folgende Analyse zunutze machen. Klassische Hollywood-Kriegsfilme weisen meist einander ähnliche Grundmuster auf, die als eine klassische Affektpoetik des Kriegsfilms gelten können. An ihnen hat sich diese Affektpoetik herausgebildet, weshalb sich hier eine besondere Kohärenz abzeichnet, die auf die affirmative Einstellung zum Zweiten Weltkrieg und die teils unverhohlenen propagandistischen Kalküle der Filme zurückzuführen ist. Spätere Kriegsfilme, etwa zum Vietnamkrieg, weisen dann Variationen sowohl in der Anordnung der Pathosszenen als auch in deren inszenatorischen Strukturen auf, die sich auf veränderte Wahrnehmungsgewohnheiten beziehen lassen und die sich sicherlich weniger affirmativ verhalten, jedoch nicht weniger affektiv wirksam sind.²³

JARHEAD und die Affektpoetik klassischer Kriegsfilme

Wie in der Analyse herausgearbeitet werden wird, bezieht sich JARHEAD auf den unterschiedlichsten Ebenen auf Kriegsfilme aus allen Epochen des Genres; seine Affektpoetik baut aber wesentlich auf den ganz grundlegenden Mustern auf, wie sie sich am klassischen Kriegsfilm herausgebildet haben. Die typische Affektdramaturgie des klassischen Kriegsfilms orientiert sich am Verlauf der Wandlung, die das Subjekt in seinem Verhältnis zum militärischen *corps* vollzieht und die in einer dramaturgischen Verlaufsbahn von der Initiation über eine euphorische Vereinigung bis hin zum Wiederausscheiden führt:

[...] im Anfang steht die Inszenierung des realistisch-alltäglichen Körpers jugendlicher Männer, im Scheitelpunkt die Phantasie triumphaler Virilität, die rauschhafte Höhe eines Superichs der Waffengewalt, am Endpunkt steht die Agonie des Soldaten, das Bewußtsein radikaler Verlassenheit. Der Aufstieg in die Höhe, der Triumph, der Sturz in die Tiefe – man kann

²³ Als Beispiel hierfür siehe den Beitrag von Jan-Hendrik Bakels in diesem Band.

dieses dramaturgische Schema auch als Transformationsstufen des Körperbilds einer männlichen Subjektivität beschreiben.²⁴

Diese Transformationsstufen lassen sich immer wieder an das Verhältnis des Individuums zur militärischen Körperschaft, zum Gruppenkörper des *corps*, zurückbinden. Dieser wird stets im ganz buchstäblichen Sinne in Szene gesetzt, greifbar gemacht in seiner Inszenierung als Zusammenschluss aus einzelnen Körpern, der als ein übergeordneter Gesamtkörper anschaulich wird. Am Anfang der Verwandlung des Subjekts steht im klassischen Kriegsfilm stets dessen Initiation, die als eine Assimilation physisch-sinnlich greifbar gemacht wird. Sie gestaltet sich zunächst als ein Übergang zwischen zwei verschiedenen Gesellschaftsformen: die zivile, vornehmlich als weiblich konnotierte Gesellschaft auf der einen, die rein männliche, streng hierarchisch geordnete auf der anderen Seite. Der Übergang von der einen in die andere gestaltet sich für das Individuum meist als ein konfliktreicher Prozess, in dem es seine gewohnten Bindungen und Rechte und vor allem seine Individualität aufgeben muss.

Dieser Vorgang wird in klassischen Kriegsfilmen in der Regel vor allem zu Beginn, aber auch im Verlauf des Films durch die Inszenierung der militärischen Ordnung greifbar gemacht; besonders durch die Betonung der organisatorischen Mechanismen des Militärs, seiner väterlich-patriarchalen Ordnung und der familiären Strukturen, die sich vor allem in Lager-Szenen immer wieder herausbilden. Daraus ergibt sich die erste Kategorie der Pathosszenen des Kriegsfilms bei Kappelhoff, nämlich der *Übergang zwischen zwei Gesellschaftsformen*, der je nach thematischem Schwerpunkt und zeitlicher Anordnung im Film mal mehr mit der Evozierung von Trennungsschmerz einhergeht, mal mehr mit der von Gemeinschaftsgefühl.

Diese erste Kategorie von Pathosszenen steht oft in einem engen Wechselverhältnis mit der zweiten, nämlich der Kategorie der *Formierung eines Gruppenkörpers (corps)*. Diese zeigt sich besonders stark in den wiederholten Inszenierungen der Körperlichkeit der Soldaten, die stets zwischen der Betonung individueller Körper und ihrem Aufgehen in der übergeordneten Körperschaft oszilliert. Letztere kommt besonders in den typischen Drill-Szenen zum Ausdruck und mündet oft in der Vermittlung einer übersteigerten Durchschlagskraft. Die dominanten Affektbereiche sind hier zum einen das Gefühl des Ich-Verlusts, zum anderen ein übersteigertes Selbstwertgefühl.

²⁴ Hermann Kappelhoff: *Shell shocked face: Einige Überlegungen zur rituellen Funktion des US-amerikanischen Kriegsfilms*, in: Nicola Suthor, Erika Fischer-Lichte (Hg.): *Verklärte Körper*, München 2006, S. 69-89.

Diese beiden Kategorien treten in klassischen Kriegsfilmen oft, vor allem am Beginn der Filme, als zwei Phasen des Initiations-Prozesses des Individuums in das *corps* auf. Zwar beziehen sich auch alle weiteren Kategorien von Pathosszenen, auf die hier später noch einzugehen sein wird, stets auf ein bestimmtes Verhältnis des Individuums zum Kriegszustand, diese beiden ersten Kategorien bearbeiten jedoch in besonderer Weise das spezifische Verhältnis einer Subjektposition zum Kollektiv des militärischen Gruppenkörpers. Betrachtet man nun die ersten zwanzig Minuten von JARHEAD, wird sofort deutlich, dass der Film darin nichts anderes im Sinn hat als genau dieses klassische Muster des Kriegsfilms Einstellung für Einstellung in höchster Genauigkeit inszenatorisch nachzubilden. Freilich gibt er ihm dabei eine postmoderne Prägung und legt es auf neue Gegebenheiten an, als Grundmuster dient aber konsequent die klassische Form.

Daraus lässt sich schließen, dass der Film sich in besonderem Maße für dieses Verhältnis von Ich und Gruppenkörper interessiert. Zwar nimmt JARHEAD auch auf alle anderen klassischen Pathosszenen ausnahmslos und systematisch Bezug, er bindet sie aber stets betont zurück an diese individuelle Erfahrungsperspektive, die er anhand der Bearbeitung der ersten beiden Kategorien entfaltet. So stellt sich in JARHEAD eben jener Prozess der Anverwandlung der männlichen Subjektivität, wie sie Hermann Kappelhoff im o.g. Zitat beschreibt, als der inszenatorische Leitfaden dar, anhand dessen sich die Dramaturgie entwickelt. Sie führt von der Initiation über die euphorische Verschmelzung mit Gruppenkörper und Waffentechnik hin zum Wiederausscheiden und radikaler Vereinzelung und arbeitet damit die klassischen Stufen dieser Dramaturgie konsequent ab. Im Folgenden wird in der Analyse herausgearbeitet, wie JARHEAD das Verhältnis von Individuum und *corps* inszenatorisch entwickelt.

Individuum und corps: Initiation, Einverleibung, Verschmelzung

Der Film beginnt mit einem dunklen Nichts: Wir sehen ein schwarzes Bild und hören die Stimme Jake Gyllehaals, der uns später als der Rekrut Anthony Swofford vorgestellt werden wird. Etwa eine halbe Minute lang ist nichts wahrnehmbar als diese Stimme, die mit den Worten ansetzt: »A story: ...«, und dann von einem Mann und seinem Gewehr erzählt. Dann ist die erste Einstellung des Films zu sehen: eine Nahaufnahme von Swoffords Gesicht vor einem hellen, verschwommenen Hintergrund. Sie ist absolut symmetrisch, sein Kopf ist mittig ins Bild eingepasst, von der statischen Kamera frontal von vorne gezeigt. Darin vermittelt sich sofort ein Eindruck von Gebundenheit in einem symmetrischen Raum, der

jedoch nicht näher als Handlungsraum beschrieben wird. Dazu ist aus dem Off das Gebrüll zu hören, das sich erst später Drill-Instructor Fitch zuordnen lassen wird: »You are no longer black, or brown, or yellow, or red! You are now green, you are light green or dark green...« Der erste Eindruck, den der Zuschauer bekommt, ist also ein höchst subjektiver: erst das Schwarz und die körperlose Stimme, dann das Gesicht und eine andere körperlose Stimme, kein erkennbarer Handlungsraum; die Situation ist für den Zuschauer einzig durch eine Komposition sinnlicher Eindrücke geprägt.

Dann folgt die erste Totale des Raumes, ein Bild von absoluter Symmetrie: Uniformierte Rekruten stehen sich links und rechts in zwei schnurgeraden Reihen gegenüber, die Kamera ist mittig positioniert, und in den dunkelgrünen Tarnanzügen sind die einzelnen Körper kaum voneinander zu unterscheiden. Das Dekor ist in einem unwirklichen weiß gehalten, der Raum so hell ausgeleuchtet, dass seine Konturen teilweise verschwimmen. Als strukturierendes Element sind nur die Reihen der Rekruten sichtbar. Obwohl wir den Raum in einer Totalen sehen, hat dieses Bild nichts mit einem Establishing-Shot zu tun, der einen kohärenten Handlungsraum eröffnen soll. Die Kameraperspektive wirkt selbst noch mit an der Konstruktion eines höchst artifiziellen Bildraumes, der nicht die Repräsentation einer von physischen Gesetzen bestimmten, realen Welt ist. In diesem Raum teilt sich dem Zuschauer keine Handlung mit, sondern die Sinnlichkeit einer anderen Welt, ein subjektivierter Binnenraum des Militärs, der jedoch nicht an die Erfahrungsperspektive einer einzelnen Figur gebunden ist. Die Rekruten sind als ein Teil eingeschrieben in diesen Raum, begründen selbst die Logik dieser sterilen, von Ordnung geprägten Umgebung, deren einzige bewegliche Größe der Drill-Instructor ist. (Abb. 1 + 2)

Hier zeigt sich schon deutlich der Bezug zum klassischen Kriegsfilm: Aus der Perspektive der Affektpoetik Kappelhoffs sind hier die beiden ersten Pathoszenen übereinandergelegt und gleichermaßen ausbuchstabiert. Die Gesetze dieser rein männlichen, rigiden Gesellschaftsform werden zur Anschauung gebracht, indem sie sich als strenge Formen aus serialisierten Körpern in den Bildraum einschreiben, während sich der Vorgesetzte als eine autoritäre Vaterfigur vor allem über die Akustik den Sinnen aufdrängt.²⁵ Gleichzeitig tritt das *corps* bereits als eine übergeordnete Körperschaft zutage, in der kaum noch einzelne Körper unterscheidbar sind und die wie aus einem Mund spricht. Das Moment der Trennung zweier Gesellschaftsformen wird überdies noch stark betont in der unwirklichen Szenerie. Die Sterilität des weißen Raumes weckt

²⁵ Diese sinnliche Konstellation ist natürlich im gleichen Zuge eine Reminiszenz an eine ganz ähnliche und berühmte Szene aus *FULL METAL JACKET*. Vgl. Hermann Kappelhoff: *Shell shocked face*, a.a.O.

Assoziationen an einen Kreissaal, und in der Folge auf das Schwarzbild zuvor gibt dies der Szene gar einen transzendentalen Anstrich: Der Eintritt Swoffords – wie auch des Zuschauers – in die Welt des Militärs ist insofern inszeniert als eine Geburt; die zivile Welt, von der in anderen Kriegsfilmern oft zu Beginn noch Abschied genommen wird, ist hier nicht nur ausgeblendet, sie ist schlicht nicht existent, ersetzt durch ein schwarzes Bild. Damit wird die klassische Form in *JARHEAD* in einen absolut subjektivierten Modus gesetzt. Diese Subjektivierung bezieht sich jedoch nicht auf die Figur, sondern auf die Erfahrungsmodalität des Zuschauers, und sie realisiert sich in der zeitlichen Entfaltung der audiovisuellen Komposition.

Die gewaltsame Eingliederung des Individuums in die Gesellschaft des Militärs beschreibt *JARHEAD* in den folgenden Szenen als einen Prozess, in dessen Verlauf der Widerstand sich wandelt in einen Zustand euphorischer Verschmelzung mit dem überindividuellen Körper, dem *corps*. Zunächst begleiten wir Swofford auf dem Weg ins Camp seiner Einheit, wo er auf seine zukünftigen Kameraden trifft. Der Raum einer Baracke, die Swofford nun betritt, verwandelt sich ebenso in einen unwirklichen militärischen Binnenraum wie schon der zu Beginn des Films, doch nun in einem völlig anderen Modus: Er ist geprägt von warmen Farben und unklaren Strukturen, die Decke ist gewölbt, so dass es kaum Kanten und rechte Winkel gibt. Die Einstellung ist nicht mehr symmetrisch und starr, denn die Kamera bewegt sich, Swofford folgend, in den Raum hinein. Die räumlichen Verhältnisse sind hier klarer als in der ersten Szene, aber dennoch geprägt von einer eigenen, sinnlichen Gesetzmäßigkeit. Im hinteren Teil sehen wir buchstäblich einen Haufen grölender Soldaten, die sich übereinander beugen wie ein in sich bewegtes Knäuel, um einem der Rekruten ein Brandzeichen zu verpassen. Als Swofford bemerkt wird, löst sich der Haufen auf, die Soldaten verteilen sich, schwärmen gewissermaßen aus, bewegen sich auf Swofford zu und kreisen ihn ein, um ihn gleich darauf zu packen und in einem Gerangel auf den Boden zu drücken. In der Montage verbinden sich die Einstellungen der unruhigen Kamera, die bald mitten drin ist zwischen den Körpern, mit der Choreographie der Figuren zu einer Bewegungsfigur, die sich um Swofford und die Blickposition der Kamera herum zu schließen scheint. In ihrer Dynamik und Farbgebung verbinden sich die Körper optisch mit dem Dekor der Baracke zu einem organisch wirkenden Bildraum, von dem Swofford buchstäblich verschlungen wird. Die affektive Qualität, die sich darin vermittelt, ist ein beklemmendes Gefühl des Überwältigtwerdens, das nicht von der Handlungsaktion einzelner Figuren ausgeht, sondern von der sich verselbständigenden Dynamik des sich verengenden Bildraumes. Am Ende verliert Swofford

das Bewusstsein – das bewusste, individuelle Ich wird vom Über-Ich des *corps* buchstäblich ausgelöscht. (Abb. 3 bis 6)

War in der ersten Szene noch die hierarchische Logik der männlichen Militärgesellschaft das leitende inszenatorische Prinzip, ist es hier nun vor allem die zweite Pathoskategorie, die Formierung des *corps* zu einem übergeordneten Gruppenkörper, und zwar greifbar gemacht in einem ganz physischen Sinne. Auch hier gibt JARHEAD der klassischen Inszenierungsweise eine eigene Prägung: der Gesamtkörper, sonst meist als geordnete, symmetrisierte Kampf- oder Drillformation gezeigt, wird hier für einen Moment zu einer verselbständigten, dynamisch-organischen Körpermasse, die das widerstrebende Individuum schlicht überwältigt und sich buchstäblich einverleibt. Dieses Moment organischer Dynamik eines sich vorübergehend verselbständigenden Gruppenkörpers wird während des Films immer wieder auftauchen. Dabei verändert sich die affektive Qualität, die sich in den Bewegungskompositionen jeweils ausdrückt, nach und nach von der anfänglichen Ohnmacht in Richtung eines übersteigerten Selbstwertgefühles. Sowohl beim Skorpionkampf als auch beim sogenannten *field fuck* nach dem Fußballspiel, einer als kollektives Ungehorsam gegen die Autorität der Befehlshaber gerichtete Stripeinlage, fügen sich halbnackte, schwitzende Körper zu Knäueln zusammen, die zum einen kompakt und nach außen abgeschlossen wirken, zum anderen die einzelnen Körpergrenzen auflösen und zu einer Masse einzelner Körperteile werden, die sich nicht mehr konkreten Figuren zuordnen lassen. (Abb. 7 + 8)

Doch auch schon während des nun folgenden Ausbildungsprozesses nimmt die Kamera immer wieder Perspektiven ein, die ein Gefühl des In-der-Gruppe-Seins subtil betonen. Sie bewegt sich nah an den Figuren, gibt sich als eine Schulter- oder Handkamera aus, stets leicht verwackelt und oft ein Körperteil eines Rekruten im Anschnitt. So blicken wir zum Beispiel bei den Lektionen des Staff-Sergeants immer wieder aus der Subjektiven eines der Rekruten über die Schultern und Köpfe der Kameraden hinweg. Es scheint, als wolle die Kamera sich selbst verortet wissen mitten zwischen den Körpern, ohne aber einen dokumentarischen Stil zu simulieren, der Authentizität vorgaukelt; eher möchte sie dem Zuschauer das Gefühl geben, mittendrin zu sein, ohne dass sie dafür einen repräsentativen Raum behauptet. Dieser Modus des Mitten-drin-Seins wird im gesamten Film tragend sein.

Verschmelzung mit der Waffe und Ausrichtung des Blicks

Allerdings wird er hin und wieder abgelöst von einen zweiten Modus, der diesem ersten in gewisser Hinsicht gegensätzlich gegenübersteht und

der ebenfalls bereits in der Ausbildungsphase etabliert wird. Es folgt nun nämlich eine weitere Etappe der Anverwandlung des Subjekts an den militärischen Körper, nämlich seine Ausbildung an der Waffe. Wir befinden uns am Ende der Ausbildungsphase und sehen die übrig gebliebenen acht Rekruten, die in einer religiös anmutenden Zeremonie in Zweierteams eingeteilt werden und im Chor ihr Glaubensbekenntnis aufsagen, das ihrem Gewehr gilt und das aus dem Vietnamkriegsfilm FULL METAL JACKET bekannt ist. Während dessen verhält sich die Kamera in dem bereits gewohnten Modus des Mitten-drin-Seins, folgt Staff-Sgt. Sykes (Jamie Foxx) auf dem Fuße durch den Raum, stets einen Teil seines Körpers im Anschnitt.

Entscheidend jedoch ist, dass sich plötzlich ein deutlicher Moduswechsel in der Inszenierung vollzieht. Der Chor der Rekruten verstummt und wird abgelöst vom *voice-over* Swoffords. Dazu sehen wir ihn in einer Nahaufnahme. Wo die Kamera vorher stets leicht gewackelt hat, hält sie nun völlig still und setzt an, in einer ganz langsamen, getragenen Bewegung an Swoffords Gesicht heranzufahren. Diese ruhige aber eindringliche Vorwärtsbewegung wird sich bis zum Ende der Szene unablässig fortsetzen, indem sie von einer Einstellung in die nächste weitergetragen wird. Damit ist der Modus der Inszenierung, der vorher so räumlich situiert war, übergegangen zu einer Bewegung der Subjektivierung: Die Kamerabewegung und Swoffords Stimme versetzen den Zuschauer in eine sinnliche Binnenperspektive, in der alle räumlich-repräsentativen Verhältnisse ausgelöscht werden zugunsten eines Bildraumes, der nur noch über die Bewegung definiert wird.

Diese Bewegung setzt sich nämlich fort, auch über den Umschnitt hinweg, der uns vom Innenraum der Kaserne in einen Schießstand versetzt. Dieser wird gar nicht erst räumlich etabliert; stattdessen nimmt die Kamera sofort die Zielscheibe in den Blick und fährt über die am Boden liegenden Schützen, Swofford und seinen Partner Troy, hinweg, langsam weiter nach vorne. Dann ist ein *point-of-view-shot* durch das Zielfernrohr zu sehen, wobei auch hier die sanfte aber stetige Vorwärtsbewegung fast unmerklich weitergetragen wird. Daran schließt sich eine Einstellung an, die eine Schlüsselrolle in dieser Montage der Vorwärtsbewegung spielt: Die Kamera fährt von hinten rechts langsam an Swoffords Schulter heran und richtet sich dabei in einem leichten Rechtsschwenk, mit dem Blick am Lauf des Gewehres entlang streifend, parallel zu diesem auf das Ziel aus. Zum einen entsteht dadurch ein optischer Effekt: Der Gewehrlauf hat das selbe Tarnmuster wie Swoffords Kleidung, und durch die Veränderung der Kameraperspektive verschmilzt beides miteinander, so als werde das Gewehr ein Körperteil Swoffords. Zum anderen vermittelt sich dem Zuschauer in dieser Bewegung ein sehr spezifischer, sinnlicher Eindruck: Sein Blick wird buchstäblich auf das Ziel ausgerichtet, wobei sich das In-

eins-Setzen dieses Blicks mit der Richtung des Gewehrlaufs in der Bewegung vollzieht. In der Folge wechselt die Kamera zwischen der Aufnahme des subjektiven Blicks und der Nahaufnahme Swoffords, wobei die eine immer näher an das Ziel heranfährt und die andere immer näher an Swoffords Auge; seine Stimme flüstert aus dem Off: »I was hooked. I wanted the pink mist!«²⁶ Damit wird der Zuschauerblick nun endgültig mit Swoffords inszenatorisch entfalteter Subjektivität und gleichzeitig mit der technisch erweiterten, die Grenzen des eigenen Körpers überschreitenden Perspektive durch das Zielfernrohr in eins gesetzt, in der sich auch ein libidinös geprägtes Begehren artikuliert. (Abb. 09 bis 14)

Ihre spezifische expressive Dynamik entwickelt diese Szene also über die andauernde Vorwärtsbewegung, die in Swoffords Nahaufnahme eingesetzt hat, über die Montage weitergetragen wird und so zu einer Bewegung der Subjektivierung wird, die erstens den Zuschauer loslöst von einem repräsentativen Handlungsraum und ihn mitnimmt in eine Binnenperspektive, zweitens die optische Verschmelzung Swoffords mit seinem Gewehr zu einem technisierten Organismus impliziert und, vor allem, drittens dem Zuschauer das Ausgerichtet-Werden auf ein Ziel, eine regelrechte Abrichtung, und die Entgrenzung des Blicks durch die Technik sinnlich erfahrbar macht. Dies vollzieht sich nicht auf der Ebene des Dargestellten, sondern in der Bewegung der inszenatorischen Komposition: aus Kamerabewegung, Perspektive, Montage und Tonebene ergibt sich eine geschlossene Ausdrucksbewegung, die in ihrer Dauer die Wahrnehmung des Zuschauers buchstäblich umformt und ausrichtet.

Das Mit-Sein und das Ich-Sein

Damit sind nun dem Zuschauer außerdem zwei verschiedene Erfahrungsmodi nahe gebracht, die sich in gewisser Weise gegensätzlich zueinander verhalten, nämlich zum einen das räumliche Situiert-Sein, das Mit-Sein in der Gruppe, zum anderen die subjektivierte Binnenperspektive Swoffords, die ein Ich-Sein greifbar macht. Dies korrespondiert mit dem Konflikt von Individuum und *corps*, der hier auf einer ganz sinnlichen Ebene ausgetragen wird, indem er dem Zuschauerblick von vorne herein eingeschrieben ist. Zum einen zielt diese Ausrichtung und Abrichtung, die Entgrenzung des Blicks durch die Waffe, auf den Prozess der Anverwandlung an das *corps*; hier klingt eine

²⁶ Mit »the pink mist« wird die kleine Wolke aufstiegender Blutstropfen bezeichnet, die beim Einschlag des Projektils in einen Körper durch das Zielfernrohr zu erkennen ist.

weitere Pathoskategorie an, nämlich die Kategorie *Kampf und Technologie*, mit der die teils euphorische, teils überwältigende Verschmelzung mit der Waffentechnik zu einem durchschlagenden, technifizierten Überkörper bezeichnet ist. Zum anderen setzt aber die Art und Weise, in der dieser Vorgang hier ins Bild gesetzt ist, ihn gleichzeitig in ein Spannungsverhältnis zum Gruppenkörper; es ist eben nicht mehr die Erfahrung des Mit-Seins, die hier greifbar wird, sondern ein fühlbares Ich-Sein. Der Zuschauer wird über die beiden Modi am eigenen Leibe ins Verhältnis gesetzt zur Ambivalenz des Verhältnisses von Individuum und Gruppenkörper, ohne dass er in dem einen oder dem anderen letztlich aufgehen wird.²⁷

Im Rückblick wird nun deutlich, dass der gesamte erste Teil des Films bis hierher sehr elaboriert das Verhältnis von Individuum und *corps* ausarbeitet. Er nimmt sich viel Zeit dafür, dieses Verhältnis zu entwickeln, indem er zum einen die beiden unterschiedlichen Wahrnehmungsmodi etabliert und zum anderen aus ihnen heraus das *corps* in beschriebener Weise in seiner Körperlichkeit und Struktur in Szene setzt. Dabei ist festzuhalten, dass er sehr präzise die affektiven Pole der klassischen Pathoskategorien in ihrer Gegensätzlichkeit betont ausformt, vor allem die der Kategorie *Formierung eines Gruppenkörpers* (*corps*): Von der Angst vor dem Ich-Verlust gelangen wir zum übersteigerten Selbstwertgefühl in der Gruppe, das später in der Szene im Kino, wie noch zu zeigen sein wird, zu einem extatischen Höhepunkt gelangt. Darin zeigt sich bereits, dass JARHEAD sehr bewusst und konstitutiv mit den affektiven Dimensionen klassischer Kriegsfilme umgeht, sie fein säuberlich ausbuchstabiert und durch Überformung noch betont. Er schafft damit die Grundlage – die sinnliche Substanz –, auf welcher die gesamte weitere Inszenierung des Films basieren wird: Das Verhältnis von Individuum und Gruppenkörper wird in der Folge als der höchst wechselhafte Prozess greifbar, der die klassischen Stufen der Subjekttransformation abarbeitet.

²⁷ Der Modus der Subjektivierung wird besonders markant wiederkehren, wenn Swofford nach Monaten der Langeweile während des Fronturlaubes, besonders von Verlustängsten bezüglich seiner Freundin zuhause geplagt wird. Dann setzt eben jene Vorwärtsbewegung wieder ein, die in diesem Fall aber den umgekehrten Effekt hat: Nun ist sie keine Entgrenzung hin auf ein Ziel mehr, die noch die Wahrnehmung des Einzelnen auf das Funktionieren im militärischen Gruppenkörper ausgerichtet hat, sondern führt von diesem fort in einen Zustand absoluter Vereinzelung.

Neuer Krieg und alte Formen: Asymmetrien der Inszenierung

Im ersten Akt des Films wird in dieser sorgfältigen Ausformung des Initiations- und Abrichtungsprozesses ein energetisches Potential aufgebaut, das in der euphorischen Stimmung in der Kino-Szene einen Höhepunkt findet und an welchem der Zuschauer über die subjektivierte Inszenierung und durch die Integration seines Blickes partizipiert. Dieses Potential prallt nun plötzlich auf eine absolute Leere, denn ab dem Moment, als die Soldaten in der Wüste Kuwaits ankommen, ist um sie herum absolut nichts mehr zu sehen als das Zeltlager und dahinter weißer Wüstensand. Dies ist nicht die Wüste aus einem Orient-Abenteuerfilm oder aus SAHARA (USA 1943, Zoltan Korda), einem klassischen Kriegsfilm mit Handlungsort Nordafrika, die noch einen feindseligen oder exotischen Eindruck vermitteln würde, sondern es ist das absolute Nichts: flach, weiß und so hell erleuchtet, dass der Horizont teilweise mit dem Himmel verschwimmt. In dieser Szenerie sehen wir die Marines exerzieren, trainieren, Football spielen, aber was niemals auftaucht, ist ein Feind. Darin vermittelt sich natürlich die unbefriedigte Kampflust, die prekäre Situation der Figuren; es schafft aber auch eine Grundvoraussetzung für das inszenatorische Kalkül des Films. (Abb. 15 + 16)

Zum einen realisiert sich darin der spezifische affektive Grundton, der den Film prägen wird, nämlich das Gefühl der totalen Ohnmacht. Mit der Szene im Schießstand, mit dem sich ausrichtenden Blick durch das Zielfernrohr, wurde dem Zuschauer das Gefühl einer ermächtigenden Verlängerung des Blicks und einer gewissen Handlungsmacht suggeriert; dieser sinnliche Nachvollzug des Begehrens lässt ihn nun die Leere und Ohnmacht hautnah erfahren. Man kann also sagen, dass die spezifische Affektpoetik dieses Films zu einem großen Teil davon bestimmt wird, dass er die klassische Pathoskategorie *Kampf und Technologie* dahingehend überformt, dass er einen drastischen Umschlag ihrer affektiven Ausrichtung erzeugt: vom euphorischen Allmachts- zum totalen Ohnmachtsgefühl.

Für den Zuschauer realisiert sich dies hauptsächlich über die Wahrnehmung des Kontrasts der sinnlichen Bildräume. Ähnliches gilt auch für alle anderen Pathoskategorien: Sie werden nun ausnahmslos auf diese unwirkliche Szenerie hin angelegt, woran sie zwangsläufig scheitern müssen insofern, als ihre affektive Ausrichtung sich jeweils gewissermaßen im ›Leerlauf‹ übersteigert. Das einzige, was als Orientierungsrahmen und Resonanzraum für die aufgebaute Dynamik sichtbar ist, ist das Zeltlager, vor allem aber der exponierte Gruppenkörper der Marines. Nicht nur Swofford, auch der Zuschauer ist

auf diese Weise immer wieder auf diesen Körper zurückgeworfen; ein Umstand, der die so elaboriert in Szene gesetzte Körperlichkeit und ihren fundamentalen Charakter innerhalb dieses Filmes noch mehr hervortreten lässt. Der militärische Körper in all seinen Ausformungen bleibt der einzige Bezugsrahmen für Figur und Zuschauer. Darin werden die klassischen Affektbereiche, das Gemeinschaftsgefühl, der Verlustschmerz, der Zorn, radikal ausagiert, immer mehr zum jeweils negativen Pol tendierend und immer nach innen gerichtet. So wird der Zuschauer in ein andauerndes, wechselhaftes Verhältnis von Ich und militärischer Körperschaft gesetzt, das abstrahiert ist sowohl vom militärischen Zweck als auch vom historischen Ereignis des Krieges. Krieg wird hier zu einer Angelegenheit sozialer Verhältnisse und subjektiver Positionen innerhalb einer Ausnahmesituation.

Zusätzlich betont die Leere die Abwesenheit des Feindes und ist damit Mittel zum inszenatorischen Zweck, denn nur auf diese Weise kann der Film fein säuberlich die klassischen Genreformen offenlegen. Wenn nämlich das direkte Kampfgeschehen und der Feind ausbleiben, gibt es keine Todesopfer und keine Verletzten – und folglich keine Leidensszene im herkömmlichen Sinne wie die Pathoskategorie *Leiden / Opfer* bei Kappelhoff; dann gibt es auch keine unheimliche Bedrohung durch Natur und Feind – wie in der Pathoskategorie *Kampf und Natur*; und natürlich kann dann auch das entfesselnde Wahrnehmungsspektakel der schon erwähnten Pathoskategorie *Kampf und Technologie* nicht eingelöst werden. Nun erscheinen aber all diese inszenatorischen Konstellationen doch, und zwar ausnahmslos; entscheidend ist aber, dass sie eben nicht an ein narratives Handlungsziel gebunden sind, sondern in ihrer reinen inszenatorischen Form hervortreten. Dabei greifen ihre affektiven Ausrichtungen stetig ins Leere, woraus auch ironische Effekte entstehen, die an die Stelle eines patriotischen oder sentimentalen Pathos treten. Es handelt sich dabei jedoch nicht um eine Negation der alten Genreformen, sondern, im Gegenteil, um eine intensive Ausarbeitung und Befragung ihrer Funktionsweisen; indem sie von einem Handlungsziel und vom historischen Ereignis losgelöst werden, indem sie in dieser Körperschaft in der Wüste einen nach außen abgeschotteten Resonanzraum erhalten, treten sie in ihrer reinen Form um so intensiver hervor.

Szene für Szene formuliert JARHEAD eine andere klassische Pathoskategorie – und nicht selten mehrere zugleich – in ihrer Form präzise aus. So entsteht seine episodenhafte Dramaturgie; es ist keine Handlung, die deren Abfolge bestimmt, sondern nur die Deklination der klassischen Formen. Und selbst in der Sequenz, in der der Film am surrealsten wirkt, ist dieses Prinzip noch klares Strukturmerkmal, nämlich als die Soldaten im letzten Drittel des Films auf ihrem Weg zur Front in das infernale Szenario der brennenden Ölquellen geraten. Da in JARHEAD

weder gekämpft noch gestorben wird, gibt es auf der Ebene der Handlung keine Trauer- oder Leidensszene im klassischen Sinne; dies hält den Film jedoch nicht davon ab, eine solche zu inszenieren. Nur dass der Tote kein Amerikaner ist, sondern ein verkohlter irakischer Leichnam, den der Marine Fowler in der Wüste gefunden hat und den Swofford und Troy nur knapp vor der Schändung bewahren können. So sitzen Swofford und Sykes nachts in melancholischer Stimmung am Grab des Irakers, im Schein der brennenden Ölquellen. Doch wo im klassischen Kriegsfilm an dieser Stelle der Tote mit einer Rede und mit melancholischer Filmmusik betrauert worden wäre, hören wir hier nur einen Monolog Sykes' über seine Liebe zum *corps*, der angesichts der Situation, mit dem dumpfen Dröhnen der Feuerfontainen in der Ferne, reichlich absurd wirkt. Auch das Leiden des Sterbenden, das Begräbnisszenen klassischerweise vorhergeht, wird in JARHEAD durchaus inszeniert, aber eben nicht an einem Sterbenden: Stattdessen sehen wir in einer apokalyptischen Umgebung einen Soldaten, der panisch und ölverschmiert zusammenbricht, weil er Öl in die Augen bekommen hat. Seine Kameraden beugen sich über ihn, beruhigen seine Schreie und wischen das Öl aus seinen Augen, so wie sie in klassischen Kriegsfilmen das Blut und den Schmutz aus der Wunde gewischt hätten. An ihm wird das Leiden inszeniert, das in der Begräbnisszene kurz darauf fehlt.

Diese Szene im Öl macht beispielhaft deutlich, wie JARHEAD systematisch mit inszenatorischen Verschiebungen operiert. Die Verkehungen der klassischen Konstellationen entstehen in der Diskrepanz zur Szenerie der leeren Wüste und zu den neuen Gegebenheiten dieses Krieges. Es ist eben nicht mehr die Bedrohung durch den Feind, der hinter jedem Strauch des pazifischen oder vietnamesischen Dschungels lauern könnte, sondern das Ölinferno und der verkohlte Leichnam in der Wüste, die hier das Szenario bestimmen und die größte ›Gefahr‹ für die Marines darstellen.

Solche Verschiebungen und Verkehungen klassischer Konstellationen prägen jede einzelne Szene und erzeugen teils ironische und groteske, teils ernüchternde Effekte. So ist auch die Imagination der Heimat und der wartenden Frau zuhause aufgegriffen, die Pathoskategorie *Heimat, Frau, Zuhause*, die im klassischen Kriegsfilm oft mit medialer Vermittlung über Fotos oder Radiosendungen in Verbindung gebracht wird. Hier wird sie jedoch nicht klassisch als ein vorübergehender, bedächtiger und sentimentaler Austritt aus der militärischen Ordnung in Szene gesetzt, sondern als ein Zustand purer Frustration. An der »Wall of Shame« werden die Fotos der Soldatenfrauen gesammelt, die ihre abwesenden Männer betrogen oder verlassen haben, und auf der Videokassette, die Soldat Dettman von seiner Frau geschickt bekommt, ist nicht, wie die Aufschrift impliziert, Michael Ciminos Vietnamkriegsfilm THE DEER HUNTER (USA 1978), sondern ein selbst gemachtes Video von ihr selbst

beim Sex mit dem Nachbarn zu sehen. Die Langeweile, auch nur ein weiterer Umstand des neuen Krieges, bietet viel Raum für negative Imagination; das Überflüssig- und Gefangensein in der Wüste verkehrt das sentimentale Heimweh in Verlustangst und sexuelle Frustration. Dass das klassische Motiv des Radios hier durch einen Fernseher mit Videorecorder ersetzt wird, vor dem sich die Soldaten zum Kriegsfilmkonsum versammeln, und dass selbiger dann zur Pornoshow wird, lässt allerhand Assoziationen und Deutungen zu. In erster Linie zeigt sich darin jedoch der spezifische Umgang des Films mit verschiedenen Formen von Medialität, das im Folgenden näher beleuchtet wird.

Der Film im Film und die Verschmelzung im Raum des Kinos

Noch bevor Swofford und seine Kameraden ins Kriegsgebiet reisen, haben sie durchaus ein entfesselndes Kriegserlebnis: Am Ende des ersten Aktes und der Ausbildung sehen wir sie im armeeeigenen Kino sitzen, bei einer Vorstellung von Francis Ford Coppolas APOCALYPSE NOW. Hier tritt eine weitere Ebene der Inszenierung zutage, die uns schon früher im Film begegnet ist: Eine sich wiederholende, mal explizite, mal implizite Bezugnahme auf ganz bestimmte Kriegsfilme, wobei es hierbei meist um Vietnamkriegsfilme geht. Schon die Drillszene am Anfang ist natürlich eine Reminiszenz an Stanley Kubricks FULL METAL JACKET, eine Art Zitat, das sich weniger auf das narrative Motiv als vielmehr auf die Sinnlichkeit der inszenatorischen Konstellation bezieht. Über den gesamten Filmverlauf begegnen uns diese Anleihen in unterschiedlichen Formen, und oft sind es tatsächlich Nachahmungen von Bild- und Figurenkonstellationen bestimmter Filme. Auch hier ergeben sich vielfältige Deutungsmöglichkeiten, in erster Linie ist dies jedoch ein Verweis darauf, dass sich der Film selbst als ein popkulturelles Gut versteht, das in der Tradition gemeinschaftlich ausgeprägter Rezeptions- und Empfindungsgewohnheiten steht.

In der Kino-Szene dann wird diese Praxis des Zitierens explizit vorgeführt und gleichwohl geschickt in die Diegese und die inszenatorische Struktur der Szene eingebaut. Der Filmausschnitt aus APOCALYPSE NOW, den die Rekruten auf der Leinwand sehen, ist Teil einer sehr vielschichtigen Inszenierungs- und Verweisstruktur dieser Szene, die es im Einzelnen aufzuschlüsseln gilt. Zunächst ist sie ein weiteres Beispiel für eine klassische Pathosform, die hier aufgegriffen und gleichzeitig durch Verschiebungen auf mehreren Ebenen gebrochen wird. Die Szene aus APOCALYPSE NOW ist nicht irgend eine, sondern der berühmte Walkürenritt, in der die Hubschrauberstaffel Colonel Kilgores zu den

Klängen Wagners einen vernichtenden Angriff auf ein vietnamesisches Dorf fliegt. Es ist eine Szene, die wie kaum eine andere das Kampferlebnis als ein sinnliches Spektakel in Szene setzt und ganz und gar die Phantasie einer Entfesselung des Zuschauerblicks bedient. Kurz, sie setzt genau das ins Bild, was JARHEAD seinen Zuschauern und seinen Figuren vorenthalten wird.

Die Rekruten im Kinosaal indes sind sichtlich euphorisiert: sie singen im Chor mit, ahmen Gesten nach, grölen und gestikulieren wild. Auf den Gesichtern zeichnet sich libidinöse Affizierung ab: Swofford murmelt in sich hinein, greift sich schwer atmend an den Kopf, schreit schließlich extatisch heraus: »Shoot that motherfucker!« Es ist jedoch mehr als der exzessive Konsum des Kriegsfilms als Gewalt-Porno, den der echte Anthony Swofford in seinem Erfahrungsbericht beschreibt, auf welchem der Film beruht.²⁸ Der Walkürenritt aus APOCALYPSE NOW treibt inszenatorisch auf die Spitze, was als eine Standardfiguration in den meisten klassischen Kriegsfilmen zu finden ist, nämlich die ins Bild gesetzte Erfahrung von euphorischer Verschmelzung mit der Waffentechnik zu einem durchschlagenden, die Grenzen des eigenen Körpers überschreitenden Maschinen-Körper.

Die Szene aus APOCALYPSE NOW ist also nicht nur einfach ein Zitat; JARHEAD bringt mit ihr eben jene Wirkungsästhetik zur Anschauung, die mit der klassischen Pathoskategorie *Kampf und Technologie* bezeichnet ist, indem er sie als ein Dargestelltes in seine Inszenierung einbindet. Gleichzeitig arbeitet er sie selbst aus, indem er das Moment der euphorischen Verschmelzung greifbar macht, aber eben nicht, und das ist entscheidend, aus der Perspektive an einer Waffe; die affizierende Technik, die hier wirksam wird, ist die des Kinos selbst. Der Raum des Kinos wird zum Binnenraum einer körperlichen und technischen Verschmelzungserfahrung: Er ist völlig dunkel, wir sehen nur die bläulich leuchtende Leinwand als ein Rechteck aus Licht, das in der Dunkelheit schwebt, und die Gesichter der Figuren, die dieses Licht reflektieren. Dahinter ist nichts als Dunkelheit, in der keine Wände zu sehen sind. Die Rekruten werden immer aktiver, singen wie mit einer Stimme mit, gestikulieren mit hoch erhobenen Armen; manche stehen auf und sind als

²⁸ »There is talk that many Vietnam films are antiwar, that the message is war is inhumane and look what happens when you train young American men to fight and kill, they turn their fighting and killing everywhere, they ignore their targets and desecrate the entire country, shooting fully automatic, forgetting they were trained to aim. But actually, Vietnam war films are all pro-war, no matter what the supposed message, what Kubrick or Coppola or Stone intended. [...] Fight, rape, war, pillage, burn. Filmic images of death and carnage are pornography for the military man; with film you are stroking his cock, tickling his balls with the pink feather of history, getting him ready for his real First Fuck.« Anthony Swofford: *Jarhead. A Soldier's Story of Modern War*, London 2004, S. 5-7.

schwarze Umrisse vor der Leinwand zu sehen, neben Köpfen und wirbelnden Gliedmaßen. Sie verschmelzen optisch miteinander, können keinen Individuen mehr zugeordnet werden und verbinden sich mit der Leinwand durch das bläuliche Licht auf den Gesichtern und durch ihre Umrisse, die sich in die Projektion einschreiben. Der Bildraum wird zum Binnenraum einer überindividuellen Subjektivität, der, mangels sichtbarer Wände, zugleich grenzenlos erscheint. Diese Szene vermittelt dem Zuschauer also eine sehr spezifische Erfahrung der Auflösung individueller Wahrnehmung, Körperlichkeit und Subjekt-Position in einen übergeordneten Gruppenkörper hinein, der durch seine Verschmelzung mit dem dunklen Bildraum zwar ein nach außen abgeschlossener Binnenraum, eine subjektive Welt mit eigenen Gesetzen ist, aber dabei dennoch das Gefühl von Grenzenlosigkeit erzeugt. Damit bildet sie gewissermaßen den exzessiven Höhepunkt und die Peripetie im beschriebenen affektdramaturgischen Umschlag vom euphorischen Entgrenzungsgefühl zur Ohnmacht in der Wüste. (Abb. 17 + 18)

Man könnte nun mit Blick auf den Handlungsverlauf des Films interpretieren, dass hier die Wirkung einer Fiktion vorgeführt und als falsch entlarvt wird in dem Sinne, dass sie sich später, im ›echten‹ Krieg der Figuren, nicht erfüllt. Das ist aber insofern zu kurz gegriffen, als für den Zuschauer die eine Fiktion nicht mehr oder weniger ›echt‹ ist als die andere, also die von JARHEAD selbst.²⁹ Es ist die Wahrnehmungssituation an sich, die hier in den Vordergrund tritt, in der Krieg als eine audiovisuelle Inszenierung genossen wird und zugleich als ein (pop-)kulturelles Gut. Die Art und Weise, wie die Figuren wortwörtlich in der Projektion der Leinwand aufgehen, ihre Umrisse auf sie zeichnen und selbst von ihrer Reflektion gezeichnet werden, impliziert eine Auflösung klarer Grenzen zwischen rezipierendem Subjekt und audiovisueller Darstellung. Sie lenkt den Blick auf den Umstand, dass die mediale Wahrnehmung von Krieg nicht kategorial von der leiblichen Realität seiner Zuschauer unterscheidbar ist.

Hier tritt jedoch zunächst noch eine weitere Ebene der inszenatorischen Schichtung und Auffaltung von Medialitäten zutage, nämlich die Einbindung technischer Mediendispositive. Es ist hinlänglich bekannt, dass APOCALYPSE NOW ein Farbfilm ist und die Szene des Walkürenritts

²⁹ Die Kampfsituation der Figuren in JARHEAD realisiert sich lediglich in einem gegensätzlichen affektiven Modus: Wenn nämlich später das Lager unserer Soldaten bombardiert wird, dann erfahren wir eine gegensätzliche Perspektive zum Walkürenritt in APOCALYPSE NOW: Wir sprinten mit Swofford in einem Spießrutenlauf am Boden durch den Beschuss des eigenen Lagers, mit verwackelter Kamera und einer Sicht, die zwischen den aufstiebbenden Sandwolken gerade mal bis zum nächsten Erdloch reicht. Hier fehlt nicht die Schlacht, sondern das Pathos früherer Kriegsfilme; die spezifische Erfahrung, die der Zuschauer hier in der Zeit der Wahrnehmung macht, ist indes genauso real wie in jedem anderen Film auch.

ihre Wirkung nicht zuletzt über ihre bestechenden Farben entfaltet – das satte Grün des Dschungels, das strahlende Blau des Wassers und des Himmels, das leuchtende Gelb-Orange der Explosionen und der Napalm-Wolken. In der Kinoszene in JARHEAD jedoch erscheint die Szene fast schwarz-weiß. Das mag zum einen Kalkül sein, um dem Zuschauer das Wahrnehmungsspektakel des Kampfes, das die Rekruten ihrerseits als Zuschauer haben, vorzuenthalten; es ist zum anderen aber auch als eine Reminiszenz an eine spezifische mediale Institution zu verstehen. So erinnert nämlich diese Szenerie im Kino, vor der schwarz-weiß anmutenden Projektion des Kriegsbildes, sieht man vom Gebaren der Figuren für einen Moment ab, an die Vorführungen der *newsreels* und *combat reports* während des Zweiten Weltkrieges, die für die amerikanische Bevölkerung die vorrangige Quelle für Informationen über das Geschehen an der Front waren. Gemeinsam mit den Kriegsfilmen, mit denen sie in einem regen Bilder-Austausch standen, formten sie das Bild dieses Krieges in der Vorstellung der US-amerikanischen Gemeinschaft.³⁰ JARHEAD verbindet hier also verschiedene mediale Dispositive und Bildformen, in denen Krieg wahrnehmbar wird: Er fasst das Spektakel des fiktiven Vietnamkriegsfilms in ein Dispositiv, aus welchem man eigentlich dokumentarische Formen kennt – wenn auch klar ist, dass die *combat reports* von Frank Capra und Co. alles andere als objektiv dokumentarisch waren – und das der Rezeptionsort einer Nation war, an dem sie sich versammelte, um sich buchstäblich ein Bild von ihrem Krieg zu machen. Darin wird eine weitere klassische Pathoskategorie aufgenommen, nämlich das *Gemeinschaftsgefühl als medial geteilte Erinnerung an geteiltes Leid*, die das affektive Gedächtnis des Zuschauers adressiert. Wo sie sonst aber meist realisiert wird über die beglaubigende wie pathetische Einbindung dokumentarischer Bilder, sind diese Bilder hier ersetzt durch einen fiktiven Film; die vermeintlich repräsentative Abbildung des Faktums wird in eins gesetzt mit der affektiven Kriegsfiktion und dem geteilten popkulturellen Gedächtnis; der Film wird zu einem Dokument kultureller Imagination.

Die radikale Medialität des Krieges

Damit ist auch angedeutet, dass unterschiedliche Kriege jeweils mit der Entwicklung unterschiedlicher technischer Medien zusammen fallen, die

³⁰ Vgl. Kappelhoff: Kriegerische Mobilisierung: Die mediale Organisation des Gemeinns. Frank Capras PRELUDE TO WAR und Leni Riefenstahls TAG DER FREIHEIT, a.a.O., sowie den Beitrag von David Gaertner in diesem Band.

sich auf die Formen ihrer Darstellung und Rezeption auswirken.³¹ Dieser Umstand wird wiederholt aufgegriffen, zum Beispiel als Swofford und seine Kameraden sich vor dem Fernseher versammeln, um sich *THE DEER HUNTER* auf Video anzusehen. Auch diese Rezeptionssituation kann mit einem ganz bestimmten Krieg in Verbindung gebracht werden: Der Vietnamkrieg war zum einen der erste sogenannte Fernsehkrieg, von dem der Bevölkerung umfassend in den Fernsehnachrichten berichtet wurde, zum anderen wurden die Vietnamkriegsfilme gleichzeitig mit der und durch die Heimvideo-Kultur populär.³² Dass der Fernseher hier zum Versammlungsort wird, an welchem dieser Krieg in spezifischer Weise gemeinschaftlich ›konsumiert‹ wird, betont noch den Umstand, dass technisch-mediale Dispositionen an der Konstitution eines gesellschaftlich geteilten und rituell ausgeformten Bildes von Krieg maßgeblich teilhaben. In diesem Zusammenhang ist auch die Sequenz von Interesse, in der die Begegnung der Soldaten mit einem Fernsehteam in Szene gesetzt wird, welches Eindrücke vom Stützpunkt sammeln will. Dass die Soldaten zu Beginn der Szene von Sgt. Sykes darauf hingewiesen werden, dass sie keine negativen Äußerungen vor der Kamera machen dürfen und kein Recht auf freie Meinungsäußerung haben – »No, you signed a contract. You don't have any rights!« –, ist nicht nur ein weiterer unverblümter Verweis auf die Negation individueller demokratischer Rechte in der militärischen Gesellschaft, sondern auch auf die rigide Pressearbeit des US-Militärs während dieses Krieges. Die Zensur wird in den nun folgenden Einzelinterviews der Soldaten anschaulich gemacht: sie sitzen vor einer Zeltwand, dass heißt, im Bild ist absolut nichts von der Lagerumgebung zu sehen. Darin steckt außerdem eine weitere, kontrastierende Reminiszenz an Kubricks *FULL METAL JACKET*, in der es ebenfalls eine solche Interviewsequenz gibt, allerdings mit jeweils betont viel Sichtbarkeit und Betriebsamkeit im Hintergrund.

Als Sgt. Sykes die Soldaten dann zwingt, dem Fernsehteam bei einem Footballspiel in voller ABC-Schutzmontur deren Funktionalität zu demonstrieren, heizt sich ihr latenter Dauerfrust auf: das Spiel läuft schnell aus dem Ruder, die Soldaten rennen kreuz und quer durch die Leere der Wüste und sind von der Kamera nicht ins Bild zu fassen, weder von der des Fernsehteams noch von der ›eigenen‹ des Films. Die Szene kulminiert im erwähnten *field fuck* der Soldaten, im kollektiven Ungehorsam. Sie sammeln sich, werden wieder zu einem Haufen aus Körpern, werfen laut grölend ihre Kleider von sich und ergehen sich in

³¹ »Es ist offensichtlich, daß jede tiefgreifende historische Veränderung, jeder neue Abschnitt unserer Geschichte, einhergeht mit der ›Machtergreifung‹ einer neuen Kommunikationstechnik.« Virilio: *Krieg und Fernsehen*, a.a.O., S. 51.

³² Vgl. Paul: *Bilder des Krieges, Krieg der Bilder. Die Visualisierung des Modernen Krieges*, a.a.O.

homoerotischen Gesten. In Reaktion darauf manövriert Sykes das Fernsehteam fort, um mit ihm ins Auto zu steigen und in einer Staubwolke hinter einem Wall zu verschwinden. Zurück bleibt der Haufen halbnackter Körper in der Wüste, wieder völlig auf sich gestellt. Das Fernsehteam wurde buchstäblich ausgesondert und abgestoßen, war nicht in der Lage, dieses Szenario adäquat ins Bild zu fassen. (Abb. 19)

Wir haben es in JARHEAD also mit einer komplexen Kollage unterschiedlichster medialer Bildformen und Dispositive zu tun, die für die Konstitution unseres Bildes vom Krieg relevant sind. Sie werden so übereinandergelegt und ineinander verschoben, dass sich zum einen fiktive und dokumentarische Formen vermischen und zum anderen die Zuordnungen der Kriege zu ihren jeweiligen technischen Dispositiven durcheinander geraten. Da ist der Vietnamkriegsfilm im *Newsreel*-Format, und da ist das Fernsehteam, dem von den Marines Theater vorgespielt wird und dessen vorgeblich dokumentarische Bilder sich mit der Fiktion unseres Filmes vermischen. Was darin zur Anschauung kommt, ist der Umstand, dass Krieg für den Filmzuschauer zuhause, der nie selbst an der Front war, sich immer nur als ein Verbund von audiovisuellen und vor allem affektiv wirksamen Bildinszenierungen in der Praxis des Medienkonsums realisiert; für ihn fällt der Krieg mit seiner Inszenierung in eins, egal ob diese einen fiktiven oder dokumentarischen Status beansprucht. Darin steckt die radikale Behauptung, dass das reale Faktum Krieg außerhalb der Inszenierung für den Einzelnen nicht erfahrbar ist, ja gar nicht existiert; er ist immer nur in einer individuellen Erfahrungsperspektive zugänglich, auch für den Soldaten im Kriegsgebiet. JARHEAD negiert nicht das Kampfspektakel, sondern das ›echte‹, das wahre Außen des Krieges.³³

In dieser Perspektive wird deutlich, worin tatsächlich der Mangel besteht, der hier proklamiert wird. Durch diese Häufung tradierter Bilder und Pathosformen, die jeweils einem bestimmten Krieg zugeordnet werden

³³ Ein Umstand, der am Zweiten Golfkrieg besonders augenfällig wird: »Auf alliierter Seite substituierte das Bild des Krieges tendenziell das Faktum des Krieges. Dieses wurde zunehmend für die Sache selbst gehalten. ›In fact‹, so Paul Virilio, ›it is a war that took place in the artifice of television, much more than in the reality of the field of battle, in the sense that real time prevailed over real space.« Paul: Bilder des Krieges, Krieg der Bilder, a.a.O., S. 366. Dass sich dies auch auf die militärische Kriegsführung auswirkt und die ›Realität‹ des Krieges mit konstituiert, wird ebenfalls am Zweiten Golfkrieg besonders deutlich: »Erstmals ging es nicht mehr wie in den industrialisierten Kriegen der Vergangenheit primär um die materielle Zerstörung von industriellen, militärischen und infrastrukturellen Anlagen [...], sondern um die Vernichtung der gegnerischen Kommunikation, vor allem des Fernsehens, sowie um die Durchsetzung der eigenen visuell kommunikativen Fähigkeiten.« Ebd. S. 335-366. Enge Verstrebungen von Kriegsführung und Kriegsdarstellung waren allerdings auch schon im Zweiten Weltkrieg von Bedeutung, dessen audiovisuelle Dokumentation maßgeblich von Hollywood-Regisseuren wie John Ford beeinflusst wurde, die eng mit dem Militär kooperierten. Vgl. Ebd. S. 254 ff. sowie den Beitrag von David Gaertner in diesem Band.

können, tritt deutlich hervor, dass die gewohnten Bilder des Zweiten und die Wahrnehmungsparadigmen des Dritten Golfkrieges betont abwesend sind: keine grünen Nachtaufnahmen, keine *YouTube*-Ästhetik, keine auch noch so subtil vermittelte Terrorbedrohung. Statt dessen ein Exzess alter Formen, die im neuen Kriegsszenario stetig ins Leere greifen. Darin steckt eine übertragene Reaktivierung der Wahrnehmungserfahrung des Zweiten Golfkrieges: In der Leere der Wüste findet sich die gefühlte Leere der technifizierten Bilder wieder, in denen ein Begreifen, ein affektiver Zugang zum Krieg nicht möglich war. JARHEAD bringt uns dieses Gefühl noch einmal wieder und damit sinnlich zur Anschauung, dass da ein Krieg beinahe spurlos an uns vorbeigegangen ist, weil es für ihn keine greifbaren Formen gab. So schreibt Paul Virilio im Jahr 1993: »Der schon aus dem Blick geratene Golfkrieg entschwindet mit der Geschwindigkeit eines Meteoriten, der die Erde gestreift hat, in die weite Leere des kollektiven Bewusstseins.«³⁴

Geordnete Bilder und neue alte Musik

Aber genau hier schafft der Film auch ein Gegenangebot: Mit der Art und Weise, wie er uns an der Physis der Figuren teilhaben lässt, an Swoffords Anverwandlung an den militärischen Körper ebenso wie an seiner Vereinzelung, liefert er nach, was uns in unserer Wahrnehmung dieses Krieges bisher verborgen geblieben ist, nämlich das sinnlich-leibhafte Erleben des individuellen Soldaten im Kampfgebiet. Wenn die Figuren in der sengenden Hitze schwitzen, Schlafkuhlen in den Sand graben und sich durch den Ölschlamm kämpfen, dann wird eine Physis dieses Krieges greifbar, die dem Zuschauer bisher verwehrt geblieben ist. Der Film macht ein konkretes Gegenangebot zu den artifiziellen, technifizierten Bildern, in denen uns dieser Krieg bisher begegnet ist, zeigt die entgegengesetzte Perspektive: nicht die sterile Übersicht aus dem Kampfjet, sondern das schmutzige, frustrierende, leibhafte Leiden unten im Sand. Er setzt dem technischen Artefakt eine konkret sinnliche Erfahrungsperspektive gegenüber, eine radikale Binnenperspektive. Dabei ist nichts künstlich oder diskursiv ausgespart; die Kampfhandlung gibt es durchaus, sie ist nur nicht so, wie man das aus anderen Kriegsfilmen, aus anderen Kriegen kennt. Wenn das Lager der Soldaten beschossen wird, Swofford sich in die Hosen urinert und anschließend wie ein panisches Kaninchen quer durch den Beschuss der eigenen Reihen rennt, nur um eine Batterie für das Funkgerät zu holen, die sich gleich

³⁴ Virilio: Krieg und Fernsehen, a.a.O., S. 147.

darauf als leer entpuppt wird, dann ist das durchaus eine Kampfsituation, aber eben eine, an der hervortritt, dass es in diesem Krieg keine individuellen Heldentaten und Mann-gegen-Mann-Situationen im Schlachtengetümmel mehr gibt.

Darin steckt die insistierende Frage nach den erfahrbaren affektiven Formen dieses Krieges, wofür der Film aber gleichwohl ein Angebot macht. Das beginnt dort, wo das popkulturelle Gedächtnis des Zuschauers an frühere Kriegsfilme angesprochen wird, wird aber besonders deutlich durch die Musik des Films. Da ist die Szene im Ölinferno, als Swofford und seine Kameraden im Dunkeln ihre Schlafkuhlen in den Sand graben: Ein Hubschrauber fliegt über sie hinweg, bleibt aber unsichtbar in der Dunkelheit. Nur das Rotorengeräusch und der Doors-Song »Brake on Through« sind zu hören, der aus den Lautsprechern des Hubschraubers schallt, so wie es im Vietnamkrieg praktiziert wurde. Swofford lauscht kurz der Musik und fragt konsterniert: »That's Vietnam music, man. Can't we get our own fucking music?«

Genau das ist die zentrale Frage des Films. Zugrunde liegt die Feststellung, dass jeder Krieg seine eigene Darstellungs- und Rezeptionsformen ausbildet, die fest verankert sind in den kulturellen Wahrnehmungs- und Empfindungsgewohnheiten seiner Zeit. Kriege verbleiben im Gedächtnis, ja realisieren sich überhaupt nur als Komplexe sinnlicher Formen und Eindrücke, die eine Kultur in der medialen Bearbeitung des Ereignisses herausbildet und die, wie Popmusik, in die affektiven Einstellungen und Wahrnehmungspraxen seiner Zeit eingebettet sind. Sie schließen sich mit den gewohnten Formen des Genres zusammen zu einem jeweils spezifisch ästhetisch geprägten audiovisuellen Bild vom Krieg. Für den Zweiten Golfkrieg fällt dann auf, dass gerade eine popkulturelle »Formung«, eine Integration in die sinnlichen Praxen seiner Zeit, in seinem Fall nicht stattgefunden hat. Er ist zu glatt, zu steril, zu zusammenhanglos an unserer Wahrnehmung vorbeigegangen. Während sich für die gegenwärtigen Konflikte im Nahen Osten bereits zaghaft derartige Formen herausbilden, wobei vor allem die mobilen und digitalen Kommunikationsformen und die US-amerikanische HipHop-Kultur sich als prägend hervortun,³⁵ proklamiert JARHEAD genau hier für den Zweiten Golfkrieg einen Mangel: Seine Bilder waren zu sehr technische Artefakte, der Krieg zu wenig greifbar, um ästhetisch reflektiert zu werden. Statt dessen geistert uns buchstäblich die Musik aus einem anderen Krieg hinterher, abgespielt von einem

³⁵ Zum Beispiel in der Ästhetik von REDACTED, der sich aus einer Kollage verschiedener digitaler Bildformen zusammensetzt, oder in den Sprechgesängen der Marines im Dokumentarfilm GUNNER PALACE (USA 2004, Petra Epperlein, Michael Tucker).

Fluggerät, das ebenfalls als emblematisch für den Vietnamkrieg gilt und hier markanter Weise unsichtbar im Dunkeln umherspukt.

Es verhält sich hier aber wie auf allen anderen Ebenen, auf denen JARHEAD inszenatorisch operiert: Wo er einen Mangel sieht, schafft er gleichzeitig ein Gegenangebot. So ist der Film gespickt mit Songs, die zur Zeit des Zweiten Golfkrieges populär waren. Er hätte sich auch am Musikgeschmack von 2005 orientieren können, doch statt dessen hören wir Songs wie »Gonna Make You Sweat (Everybody Dance Now)« von C & C Music Factory, »O.P.P.« von Naughty by Nature oder »Something in the Way« von Nirvana, alle drei erschienen im Jahr 1991. Sie werden mal in die Diegese eingebunden, oft aber auch als markantes extradiegetisches Gestaltungsmittel eingesetzt, mit dem teils satirische, aber immer affizierende Effekte erzeugt werden. Sie setzen das Szenario dieses Krieges, so wie der Film es hervorgebracht hat, ins Verhältnis zu den bekannten Klängen der Popmusik dieser Zeit und schaffen damit einen Wahrnehmungsraum, in dem rückwirkend die Erfahrung des Golfkrieges in die Sinnlichkeit seiner Zeit eingebunden wird.

So begegnen uns in JARHEAD auch Motive aus besagten Fernsehbildern wieder, gewissermaßen umgeformt und in die Inszenierung integriert. Wenn Swofford in der Nacht, in der unwirklich inszenierten Szenerie der Feuerfontänen, dem ölverschmierten Pferd begegnet, das aus der Dunkelheit kommt, wieder verschwindet und das handlungslogisch überhaupt nicht verortet werden kann, und wenn er leise und verwundert zu ihm spricht, es betastet und seinem schweren Atem lauscht, dann ist dies auch für den Zuschauer eine absolut versinnlichte und subjektivierte Wieder- oder Neubeggnung mit dem, was ihm aus den Nachrichtenbildern nie wirklich greifbar wurde.³⁶ (Abb. 20 + 21)

Ähnlich verhält es sich mit der Szene, in der das Platoon auf einen ausgebrannten Flüchtlingskonvoi trifft. Die Jagdbomber sind wie immer schneller gewesen, so dass die Fußsoldaten nur noch einen geisterhaften Autofriedhof auffinden. Swofford verlässt die Gruppe und stößt auf einen verkohlten Leichnam, der immer noch aufrecht auf einer Kiste sitzt. Es ist ein Moment absoluter Stille, Swofford alleine, in einem wortlosen Zwiegespräch mit dem Toten, zwischen den Wrackteilen, am Boden seine Fußspuren, die sich wie ein Negativabdruck hell vom schwarz verkohlten Sand abheben. Es ist der Moment der größten Vereinzelung, den Swofford auf seiner Reise durch die militärische Welt erfährt, und es ist ein Moment beklemmender Nähe, mit der der Zuschauer dieser Szenerie

³⁶ Dass wir es hier mit einem Pferd zu tun haben, einem Emblem amerikanischer Kultur, und nicht etwa mit einem ölverschmierten Vogel, verweist wiederum auf die komplexe Reflexionsebene des Films: Er bindet die Ikonographie dieses Schreckensbildes zurück an ein Symbol amerikanischer Identität. Vgl. Conrad, Röwekamp: Krieg ohne Krieg, a.a.O. S. 200.

begegnet, sensibilisiert durch die subjektivierte Perspektive, die der Film entwickelt hat. Die hellen Fußspuren schlängeln sich durch den dunklen Sand wie eine insistierende Frage nach der eigenen Position innerhalb dieses Kriegsgeschehens. (Abb. 22 + 23)

Eben diese Position ist es, die JARHEAD stetig auslotet, weniger die Position Swoffords als vielmehr die des Zuschauers, seine Position zum Krieg, seine Erfahrungsmöglichkeiten und seine affektive Einstellung dazu. Indem er in beschriebener Weise derart in die Erlebnisperspektive des Individuums hineingeführt wird, in das Mit-Sein und das Ich-Sein in der militärischen Welt, richten sich alle Fragen, die der Film mit und zwischen seinen inszenatorischen Ebenen stellt, gewissermaßen direkt an ihn. Er erlebt die Neuebegegnung mit den Motiven dieses Krieges, die ihm nun sinnlich nahe gebracht werden, indem sie in eine subjektive Perspektive gesetzt werden und indem sich JARHEAD selbst als ein Stück popkultureller Ästhetik formuliert, worin diese ehemals unfassbaren Motive eingebunden und damit affektiv zugänglich werden.

Zugleich erfahren die tradierten Formen in der Übersteigerung eine pathetische Umdeutung, die der Zuschauer gewissermaßen am eigenen Leibe vollzieht. Die grotesken Effekte, die sich daraus ergeben, werden zu bitterböser Satire, wenn die Nöte der Figuren auch noch mit ironisch eingesetzter Musik konterkariert werden. Man denke hier zum Beispiel an Swoffords erste Begegnung mit Drill Instructor Fitch und mit seinen Kameraden, die jeweils höchst gewaltsam vonstatten gehen, dabei aber vom Song »Don't Worry, be Happy« von Bobby McFerrin (1988) begleitet werden. Das patriotische Pathos ist verschwunden, aber dennoch bleibt etwas, das zweifellos affizierend wirkt. Es liegt im vergnügten Genießen des Zuschauers an der grotesken Komik dieser Situationen, die jedoch nur bedingt in ironische Distanzierung resultiert. Vielmehr realisiert sie sich in der dynamischen Entfaltung der Bewegungskompositionen im Zusammenspiel mit der Musik als eine zeitliche Figuration im leibhaften Empfinden des Zuschauers, wodurch ein Verstehen erst möglich wird.

Gleichwohl werden dadurch die Momente der Vereinzelung, der beklemmenden Begegnung mit den Spuren dieses Krieges, in ihrer ernüchternden Wirkung bestärkt. Die spezifische Affektpoetik des Filmes ist geprägt von diesem stetigen Wechsel von satirischer Komik, überformten Affekten und beklemmender Konfrontation mit dem neuen Krieg. Sie generiert sich aus der audiovisuellen Komposition, in der JARHEAD diese verschiedenen inszenatorischen Ebenen, die Körperlichkeit, die alten Pathosformen, die verschiedenen Formen von Medialität und die ironischen Popsongs zu einer dynamischen Affektdramaturgie verschaltet. Sie verhält sich sicherlich nicht affirmativ zum Krieg; dennoch entwickelt sie ihre Spezifik nicht aus einer Kriegskritik heraus, sondern aus der Art und Weise, wie sie den

Zuschauer zum Krieg ins Verhältnis setzt, ihm einen Erfahrungsraum gibt, in welchem er sich verhalten kann. Es ist ein ständiges Ausloten der affektiven Zugangsmöglichkeiten zu diesem Krieg und kann als symptomatisch verstanden werden für gegenwärtige Wahrnehmungs- und Verständigungsbedürfnisse. Einerseits wird darin deutlich, dass nicht nur der neue Krieg, sondern auch das Selbstverständnis der Gemeinschaft keine Verwendung mehr hat für heroische Heldengeschichten, dass aber zum anderen ein Zugang dennoch nicht ohne die zeitliche Entfaltung einer audiovisuellen Inszenierung möglich ist, an der der Zuschauer sein Fühlen und Denken ausrichten kann. Dabei werden die alten Formen nicht negiert; vielmehr wird ihre Wirkung, ihre Bedeutung für die Begegnung mit dem Krieg betont, während ihr steter Leerlauf gleichzeitig darauf pocht, dass mit dem neuen Krieg und der neuen Zeit eine Reformulierung notwendig ist.

Ein Mittel, das der Film sich dazu zu Hilfe nimmt, ist die fein säuberliche Trennung der Bildformen beider Golfkriege; er ordnet und sortiert geradezu die unübersichtliche Bilderflut der Nahostkonflikte, indem er die des einen Krieges nachträglich ausformt und die des anderen ausblendet. So als wolle er geordnete Voraussetzungen schaffen für die filmische Begegnung mit dem neuen, dem digitalen Krieg. Damit markiert er keine Krise, sondern einen Wendepunkt: Der Zweite Golfkrieg, der noch von herkömmlichen militärischen Strategien und einem klaren Freund-Feind-Schema geprägt war und dennoch ein neues Zeitalter der Kriegsführung einläutete, und der überdies medial gewissermaßen unterdeterminiert blieb, wird hier reaktiviert und genutzt als ein imaginärer Raum ästhetischer Transformation; an ihm treffen alte Genreformen auf ein neues Zeitalter der Kriegsführung und kultureller Verfasstheit, in welchem der verunsicherte Umgang mit der Massenproduktion neuer Bildformen eine Strukturierung und Neuausrichtung verlangt. Durch den Zeitpunkt seines Erscheinens – nach dem Dritten Golfkrieg, aber vor den ersten Filmen darüber – wird der Film selbst zu diesem Ort der Umformung und Neuausrichtung, ein Ausgangspunkt für eine neue Generation von Filmen über den Dritten Golfkrieg. Diese kündigen sich am Ende von *JARHEAD* bereits an: In der letzten Szene sehen wir für einen Moment Sgt. Sykes mit einem neuen Platoon in einer Häuserkampf-Situation, und gleich darauf läuft auf Swoffords Fernseher im Bildhintergrund ein Nachrichtenbeitrag, in welchem Marines bei einem Einsatz in einer arabischen Stadtumgebung zu sehen sind.³⁷ Wenn dann der letzte Satz des Filmes ausgesprochen ist, ein *voice-over* Swoffords mit den Worten »We are still in the desert«, und

³⁷ Vgl. Glasenapp: Korea und Vietnam, Irak¹ und Irak² oder: Zum anderen Krieg in Robert Altman's *M*A*S*H* und Sam Mendes' *JARHEAD*, a.a.O.

anschließend der einzige zeitgenössische Song des Films, ein HipHop-Stück, ertönt (»Jesus Walks« von Kanye West, 2003), dann ist das programmatisch für die neue Generation von Filmen über den Dritten Golfkrieg und für das Fortbestehen des Genres, das weiterhin unser Bild vom Krieg formen wird.

Der Klang der Erinnerung.

Filmmusik und Zeitlichkeit affektiver Erfahrung im Vietnamkriegsfilm

1. Verzerrtes Echo? – Vietnamkriegsfilm und historische Referenz

Nimmt man den engen Zusammenhang zwischen der Herausbildung des Kriegsfilmgenres¹ und propagandistischen Intentionen² als Hintergrund, erscheinen kinematografische Fiktionen in Bezug auf den Vietnamkrieg zunächst eine untergeordnete Rolle zu spielen. Mit *THE GREEN BERETS* (USA 1968, Ray Kellogg, John Wayne) als einziger Ausnahme, präsentiert sich Hollywoods Auseinandersetzung mit dem Vietnamkrieg zunächst als Nachhall, Wiederkehr oder Retrospektive. Zwar spielte das Verhältnis der amerikanischen Gesellschaft zum Konflikt in Vietnam bereits während der Kriegsjahre in einer ganzen Reihe von Hollywood-Filmen eine direkte oder indirekte Rolle,³ die fiktionale Auseinandersetzung mit dem Kriegsgeschehen in der Tradition der im II. Weltkrieg etablierten *Combat Films* setzt jedoch erst verspätet ein.⁴ Die populärsten Vertreter des Genres

¹ Für die generische Betrachtung des Kriegsfilms werden innerhalb der Forschungsliteratur unterschiedliche Merkmale herangezogen. Das Topos des Krieges verbindet eine überaus heterogene Zusammenstellung von Filmen und filmischen Gattungen (vgl. u.a. Bernhardt Chiari, Matthias Rogg, Wolfgang Schmidt [Hg.]: *Krieg und Militär im Film des 20. Jahrhunderts*, München 2003). Während einige Arbeiten versuchen, dieses Feld über eine ideologiekritisch perspektivierte Unterscheidung von *Kriegsfilm* und *Anti-Kriegsfilm* zu differenzieren (vgl. u.a. Burkhard Röwekamp: *Antikriegsfilm. Zur Ästhetik, Geschichte und Theorie einer filmhistorischen Praxis*, München 2011), beschränken sich andere Beiträge auf das Feld der sogenannten *Combat Films*, deren Bestimmung vorderhand über gemeinsame stereotypische Merkmale auf der Ebene von Handlungs- und Figurenkonstellationen erfolgt (vgl. Jeanine Basinger: *The World War II Combat Film. Anatomy of a Genre*, New York 1986). Der vorliegende Beitrag fasst das Kriegsfilmgenre in letzterem Sinne, auch wenn – wie im Folgenden zu sehen sein wird – die am II. Weltkriegsfilm der 40er und 50er Jahre herauspräparierten generischen Merkmale des klassischen *Combat Films* im Vietnamkriegsfilm eine Reihe von Verschiebungen, Variationen und Beschränkungen erfahren.

² Zur engen historischen Verschränkung der Entstehung des Kriegsfilmgenres und propagandistischer Unternehmungen staatlicher Institutionen vgl. u.a. Georg Seeßlen: *Von Stahlgewittern zur Dschungelkampfmaschine. Veränderungen des Krieges und des Kriegsfilms*, in: Ernst Karpf (Red.), Doron Kiesel (Hg.): *Kino und Krieg. Von der Faszination eines tödlichen Genres*, Frankfurt/M. 1989. Bernhard F. Dick: *The star-spangled screen. The American World War II film*, Kentucky 1996.

³ Vgl. Rick Berg: *Losing Vietnam. Covering the War in an Age of Technology*, in: John Carlos Rowe, Rick Berg (Hg.): *The Vietnam War and American Culture*, New York 1986, S. 115-147. Sumiko Higashi: *Night of the Living Dead. A Horror Film About the Horrors of Vietnam*, in: Linda Dittmar, Gene Michaud (Hg.): *From Hanoi to Hollywood. The Vietnam War in American Film*, New Brunswick / London 2000, S. 175-188.

⁴ Stefan Reinecke spricht in diesem Zusammenhang von einer »Phase der Tabuisierung« des Vietnamkriegs im Kino bis 1975. Stefan Reinecke, *Hollywood goes Vietnam. Der Vietnamkrieg im US-amerikanischen Film*, Marburg 1993, S.27.

zeichnen sich alle durch ihre zeitliche Distanz zum historischen Ereignis aus; *THE DEER HUNTER* (USA 1978, Michael Cimino)⁵ und *APOCALYPSE NOW* (USA 1979, Francis Ford Coppola) erschienen einige Jahre nach dem offiziellen Kriegsende am 30. April 1975, *PLATOON* (USA 1986, Oliver Stone) und *FULL METAL JACKET* (GB 1987, Stanley Kubrick) erst Mitte der 80er Jahre.

Gleichzeitig gilt der Vietnamkrieg als erster zeitgleich und umfassend audiovisuell dokumentierter militärischer Konflikt des 20. Jahrhunderts, prägend für die Medialisierung des Krieges weit über den Vietnamkrieg hinaus.⁶ Eine Feststellung, die immer wieder in der u.a. von Richard Nixon verbreiteten These gipfelt, die mediale Begleitung des Krieges in den USA habe wesentlich zum Rückzug der Amerikaner aus Vietnam beigetragen.⁷ Doch warum zieht das Kino nach? Wie erklärt sich die Differenz zwischen der zeitgenössischen Präsenz des Vietnamkrieges im Fernsehen – und im Dokumentarfilm⁸ – einerseits und dem zeitlich verzögerten Auftreten der *Combat Films* zum Vietnamkriegsfilm andererseits?

Innerhalb der Forschungsliteratur zum Vietnamkriegsfilm ragen zwei Antworten auf diese Frage heraus. Die eine ist weitestgehend ideologiekritisch motiviert und eng an das amerikanische Selbstverständnis vor Vietnam gebunden; in diesem Kontext markiert die militärische Niederlage in Vietnam den Verlust des Selbstverständnisses als fortwährend siegreiche Nation, deren Unbesiegbarkeit als Zeichen einer untrennbaren Identität amerikanischer Intentionen mit dem moralisch Guten verstanden wird. Vor diesem Hintergrund wird das retrospektive Verhältnis der Vietnamkriegsfilme zum historischen Ereignis als Versuch gefasst, die Dissonanz zwischen Selbstverständnis und Erfahrung aufzulösen. Die entsprechenden Arbeiten verweisen

⁵ Ciminos *THE DEER HUNTER* ist vermutlich von den hier angesprochenen Filmen derjenige, der sich auf den ersten Blick am stärksten vom klassischen *Combat Film* unterscheidet; im filmanalytischen Teil dieses Artikels wird u.a. exemplarisch dargelegt werden, in welchem Verhältnis der Vietnamkriegsfilm zum klassischen *Combat Film* steht.

⁶ Vgl. u.a. Andrew Hoskins: *Televising War. From Vietnam to Iraq*, New York 2004. Gerhard Paul: *Bilder des Krieges – Krieg der Bilder. Die Visualisierung des modernen Krieges*, Paderborn 2004, S.311-344.

⁷ Vgl. dazu u.a. Gerhard Paul: *Bilder des Krieges – Krieg der Bilder*, a.a.O., S. 312-314 und Lars Klein: *Größter Erfolg und schwerstes Trauma. Die folgenreiche Idee, Journalisten hätten den Vietnamkrieg beendet*, in: Ute Daniel (Hg.): *Augenzeugen. Kriegsberichterstattung vom 18. zum 21. Jahrhundert*, Göttingen 2006, S. 193-216, die sich beide kritisch mit der These einer entscheidenden Rolle der Medien für die amerikanische Niederlage in Vietnam auseinandersetzen.

⁸ Vgl. Michael Renov: *Imaging the Other. Representations of Vietnam in Sixties Political Documentary*, in: Linda Dittmar, Gene Michaud (Hg.): *From Hanoi to Hollywood*, a.a.O., S. 255-268. Paul: *Bilder des Krieges – Krieg der Bilder*, a.a.O., S.322-324.

entweder auf einen simplen Revisionismus⁹ oder auf das Bemühen um eine Re-Interpretation des Vietnamkrieges als Existenzbedingung für einen »neuen Patriotismus«¹⁰.

Die zweite Antwort rückt die ästhetische Dimension der Filme in den Fokus, sieht das verspätete Auftreten der Vietnam-*Combat Films* gleichermaßen als Resultat wie als Bestätigung eines problematischen Verhältnisses zwischen kinematografischer Repräsentation einerseits und der gemeinschaftlich geteilten, zeitgenössischen Erfahrungsdimension des Vietnamkrieges andererseits. Die Ästhetik des Vietnamkriegsfilms strebe einem semiotischen Aufrufen der Kriegserfahrung entgegen – ohne zu Erkennen, dass gerade die Zeichen des Krieges die Erfahrung des Krieges verunmöglichten:¹¹ »Die Ästhetik frisst den Inhalt und in der Inszenierung wird die Wirklichkeit zum Verschwinden gebracht: das dokumentarische Bild als Fiktion. Alles ist echt, nichts wahr. Der Vietnamkrieg ist, so gesehen, eine aufregende und traurige Geschichte, die in Hollywood erfunden wurde.«¹²

Beide Antworten werden dem heterogenen Feld des Vietnamkriegsfilms nicht gerecht. Die ideologiekritische Fokussierung auf den Vietnam-*Combat Film* als Ausdruck einer revisionistischen Tendenz innerhalb der amerikanischen Gesellschaft vermag das Phänomen der allein rückblickenden Beschäftigung mit dem Vietnamkrieg im Kino nur um den Preis einer radikalen Einschränkung des Betrachtungsgegenstands zu erklären. Entsprechende Thesen beziehen sich stets auf eine eng umrissene Gruppe von Filmen, die im Wesentlichen auf *PLATOON*, *GARDENS OF STONE* (USA 1987, Francis Ford Coppola) und *HAMBURGER HILL* (USA 1987, John Irvin) begrenzt ist.¹³ Damit geraten einige der populärsten Vertreter des Vietnamkriegsfilms aus dem Fokus.

⁹ Exemplarisch von Gregory A. Wallers in der Formel »Getting to win this time« zum Ausdruck gebracht (Vgl. Gregory A. Waller: *Rambo. Getting to Win this Time*, in: Linda Dittmar, Gene Michaud (Hg.): *From Hanoi to Hollywood*, a.a.O., S. 113-128).

¹⁰ Vgl. u.a. Reinecke, *Hollywood goes Vietnam*, a.a.O., S.114-130.

¹¹ Vgl. dazu u.a. Ellen Draper: *Finding a Language for Vietnam in the Action-Adventure Genre*, in: Michael Anderegg (Hg.): *Inventing Vietnam. The War in Film and Television*, Philadelphia 1991, S. 103-113, die ein historisch und kulturell mit dem Vietnamkrieg verbundenes *semiotisches Versagen* (»semiotic failure«, ebd., S.105) weit über das Kino hinaus konstatiert – und in der Folge die kinematografische Auseinandersetzung mit dem Vietnamkrieg in Action-Adventure-Filmen wie *ALIENS* (USA 1986, James Cameron) oder *PREDATOR* (USA 1987, John McTiernan) verortet. Stefan Reinecke hingegen konstatiert einen »semiotischen Kollaps« (Reinecke: *Hollywood goes Vietnam*, a.a.O., S.130), der eng an die spezifische Ästhetik im – dokumentarischen wie fiktionalen – Vietnamkriegsfilm gebunden sei.

¹² Reinecke, *Hollywood goes Vietnam*, a.a.O., S.130.

¹³ Vgl. u.a. Judy Lee Kinney: *Gardens of Stone, Platoon and Hamburger Hill. Ritual and Remembrance*, in: Anderegg (Hg.): *Inventing Vietnam*, a.a.O., S153-165; Reinecke: *Hollywood goes Vietnam*, a.a.O., S.114-130. Hinzu kommen mit den ersten beiden Teilen der *Rambo*-Reihe (*FIRST BLOOD*, USA 1982, Ted Kotcheff; *RAMBO: FIRST BLOOD PART II*, USA 1985, George P. Cosmatos) zwei Filme, die nicht in das Genre des klassischen *Combat Films* fallen. Vgl. u.a. John Hellmann: *Rambo's Vietnam and Kennedy's New*

Das historisch verspätete Auftreten des Vietnamkriegsfilms mit einer Krise der Repräsentation zu erklären, erweist sich indes in vielerlei Hinsicht als theoretisches Problem. Zum einen wird auf diese Art und Weise kinematografische Artikulation tendenziell mit einem semiotisch konzeptualisierten Diskurs gleichgesetzt. Diese Ansicht stellt selbstverständlich seit den 60er Jahren eine relevante filmtheoretische Perspektive dar,¹⁴ muss jedoch mittlerweile zumindest als eine Theorielinie unter vielen betrachtet werden, der eine ganze Reihe alternativer Perspektiven auf Film als Medium gegenüberstehen;¹⁵ insbesondere wenn – wie im Folgenden – fragen der Affizierung adressiert werden.¹⁶ Vor diesem Hintergrund erscheint die zweifache Überhöhung, die der semiotische Ansatz in der These zur Krise der Repräsentation erfährt, problematisch: Aus einer postulierten Dysfunktionalität semiotischer Signifikation eine Krise kinematografischer Repräsentation im Allgemeinen abzuleiten, hieße das komplexe Verhältnis von Film und gesellschaftlicher Wirklichkeit auf dessen semiotische Dimension zu beschränken – eine Ansicht, die vor dem Hintergrund zahlreicher Film- und kulturwissenschaftlicher Arbeiten kritisch hinterfragt werden muss.¹⁷ Schließlich wird auf diese Weise mit der Beschränkung des Films (und seiner gesellschaftlichen Relevanz) auf die semiotische Dimension eine spezifische theoretische Perspektive normativ gegen die betrachteten Filme gewendet. Anders gesagt: Anstatt sich deduktiv mit der Ästhetik des Vietnamkriegsfilms als kompositorischer Organisation spezifischer Wahrnehmungsfigurationen auseinanderzusetzen, wird induktiv ein einseitiges Verständnis filmischer Repräsentation an die Filme herangetragen, dass diese in einen artifiziellen Funktionalitätszusammenhang stellt – die Filme schaffen es demnach nicht, den Krieg ›wahrhaftig‹ darzustellen.¹⁸

Frontier, in: Anderegg (Hg.): *Inventing Vietnam*, a.a.O., S. 140-152; Waller: *Rambo. Getting to Win this Time*, a.a.O.

¹⁴ Vgl. Christian Metz: *Semiologie des Films*, München 1972, Christian Metz, *Sprache und Film*, Frankfurt/M. 1973.

¹⁵ Vgl. Gilles Deleuze: *Das Zeit-Bild. Kino II*, Frankfurt/M. 1990. Vivian Sobchak: *The Address of the Eye. A Phenomenology of Film Experience*, Princeton 1992. Hermann Kappelhoff: *Der Bildraum des Kinos. Modulationen einer ästhetischen Erfahrungsform*, in: Gertrud Koch (Hg.): *Umwidmungen. Architektonische und kinematographische Räume*, Berlin 2005, S.138-149.

¹⁶ Vgl. Gilles Deleuze: *Das Bewegungs-Bild. Kino I*, Frankfurt/M. 1989, Hermann Kappelhoff: *Matrix der Gefühle. Das Kino, das Melodrama und das Theater der Empfindsamkeit*, Berlin 2004.

¹⁷ Vgl. Jacques Rancière: *Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien*, Berlin 2006. Hermann Kappelhoff: *Realismus. Das Kino und die Politik des Ästhetischen*, Berlin 2008.

¹⁸ Auch wenn hier einschränkend hinzugefügt werden muss, dass diese Argumentation nur für einen beschränkten Gegenstandskreis in Anschlag gebracht wird; sie bezieht sich in der Regel auf den vermeintlich dokumentarischen Stil einiger Produktionen, für den *PLATOON* als exemplarisches Beispiel angesehen wird (vgl. Stefan Reinecke: *Hollywood goes Vietnam*, a.a.O., S.114-130).

Einen Weg, die Reduzierung auf ideologiekritisch betrachtete Filme einerseits, die an den Wahrheitsbegriff gebundene Kritik bestimmter ästhetischer Strategien andererseits hinter sich zu lassen, weist Rick Berg – auch wenn seine Ausführungen auf den ersten Blick wie eine bloße Synthese beider Ansätze wirken:

What is left of the war, its fragments and its ruins, stays unrepressible and endlessly recuperable. The many mutations mark not merely the continuing effort to misrepresent what has been lost as merely missing and possibly recoverable. They also mark the failure of our modes of cultural representation. None of the transformations satisfies. The illusion [...] fails. Vietnam succeeds in challenging and foiling the ideological apparatus' modes of production. These ruins and fragments of Vietnam – these mutable protean images – compose a history of recuperation. This history signifies not only our desperate desire to win the lost war, to conquer and possess it, to make it our own property [...] but also Vietnam's continuing liberation. Our fetishized desire to win defeats us. With each imagined success, we only picture our loss.¹⁹

In der Verbindung beider Erklärungsansätze findet sich damit eine Perspektive, die jedem Ansatz für sich genommen verschlossen bleibt. Bei Berg wird die psychologische Dimension der Erfahrung einer amerikanischen Niederlage zum Agens einer fortwährend scheiternden, nicht enden wollenden kulturellen Auseinandersetzung mit dem Vietnamkrieg. Während in den oben dargelegten Ansätzen vermeintlich patriotische Tendenzen einzelner Filme für sich genommen als Versuch betrachtet werden, über die Re-Installation zerbrochener Heldenbilder einerseits, einer zunehmend verwischenden Opposition von Gut und Böse andererseits die imaginäre Rückkehr zu einem Zustand *vor* der Erfahrung des verlorenen Krieges zu vollziehen, rücken sie mit Bergs These in den Kontext eines in die Zukunft weisenden Wunsches nach Erholung, der die gesamte kulturelle Auseinandersetzung mit dem Vietnamkrieg umfasst. Während die ästhetischen Strategien mit dem Postulat der ›Krise der Repräsentation‹ für sich genommen als scheiternder Versuch einer ›wahren‹ Repräsentation der Kriegserfahrung betrachtet werden, sind sie im Verständnis Bergs Ausdruck eines kollektiven Begehrens, die Erfahrungsdimension des Krieges zu modulieren, die Geschichte fortzuschreiben.

Dieses Verständnis des Vietnamkriegsfilms als Ausdruck und Teil eines umfassenden, nicht in programmatische Formeln zu bannenden, gemeinschaftlich geteilten Begehrens, das sich der kulturellen Auseinandersetzung mit der historischen Referenz des Vietnamkrieges

¹⁹ Rick Berg: *Losing Vietnam*, a.a.O., S.117f.

einschreibt, soll im Folgenden leitend für eine filmanalytische Betrachtung der ästhetischen Strategien des Vietnamkriegsfilms sein. Die heuristische Arbeitshypothese dieser Studie lässt sich gewissermaßen als Umkehr von Bergs These formulieren: *Die gemeinschaftliche Dimension der Vietnamkriegsfilme ist ihren ästhetischen Strategien eingeschrieben; eine filmanalytische Betrachtung der ästhetischen Kompositionsprinzipien der Filme ist somit geeignet, ihre kulturelle Dimension offen zu legen, das über die Filme hinausweisende Begehren der US-amerikanischen Gesellschaft mit Blick auf Vietnam zu rekonstruieren.*

Als exemplarischer Gegenstand der Filmanalyse soll dabei ein Film gewählt werden, der zwar in der Forschungsliteratur bisher praktisch keine Beachtung findet, dem für das hier vorgeschlagene Verständnis des Vietnamkriegsfilms jedoch – wie zu zeigen sein wird – eine geradezu paradigmatische Bedeutung zukommt: CASUALTIES OF WAR (USA 1989, Brian De Palma). Ein besonderer Fokus wird dabei auf der Betrachtung von Filmmusik und Sound Design²⁰ liegen; dieser Fokus steht in engem Zusammenhang mit der Bedeutung leitmotivischer musikalischer Strukturen für die audiovisuelle Organisation der Erfahrung von Zeitlichkeit.²¹ Wie die bis hierhin diskutierten theoretischen Ansätze gezeigt haben, scheinen an Zeitlichkeit gebundene Konzepte wie Rückblick, Wiederkehr oder Umschreibung von besonderer Bedeutung für die Forschung zum Vietnamkriegsfilm zu sein. Den filmanalytischen Betrachtungen vorangestellt werden soll jedoch ein kurzer Überblick über die wesentlichen thematischen Schwerpunkte innerhalb der film- und medienwissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dem Vietnamkrieg, um eine Basis für die hermeneutische Rückbindung der Ergebnisse der filmanalytischen Betrachtungen an den Forschungsdiskurs zu schaffen.

²⁰ Mit dem Begriff *Sound Design* soll den Arbeiten Rechnung getragen werden, die auf eine – historisch betrachtet seit dem Ende der 70er Jahre – abnehmende Trennschärfe der filmanalytischen Kategorien Musik, Geräusch und Rede verweisen (vgl. Barbara Flückiger: *Sound Design. Die virtuelle Klangwelt des Films*, Marburg 2001).

²¹ Vgl. Theodor W. Adorno, Hanns Eisler: *Komposition für den Film*, München 1969. Adorno und Eisler kritisieren den Einsatz leitmotivischer Kompositionsprinzipien im Film; das Leitmotiv sei im Kino kaum mehr als ein „Trademark“, ein Markenzeichen, mit dem der Filmmusik-Komponist die Aufmerksamkeit auf bestimmte Charaktere, Gefühle oder Symbole richte. In ihrer Kritik formulieren sie jedoch zugleich implizit Ansprüche an eine Verwendung des Leitmotivs, die in ihrer Erfahrungsdimension über ein mimetisches Repräsentationsverhältnis hinausweist. In diesem Sinne sind ihre Ausführungen leitend für die filmanalytischen Betrachtungen in Abschnitt 3 dieses Aufsatzes.

2. Dynamik, Formate und Topoi medialer Erinnerung – der Vietnamkriegsfilm im film- und medienwissenschaftlichen Diskurs

Im Folgenden sollen kurz einige zentrale Themen des akademischen Diskurses zum Vietnamkriegsfilm skizziert werden. Dabei geht es weniger um einen umfassenden Blick auf den Stand der Forschung. Weder erheben die gewählten Schwerpunkte den Anspruch einer Repräsentation des heterogenen Forschungsfeldes, noch umfassen die thematisierten Arbeiten innerhalb der Schwerpunkte die Breite des jeweiligen Diskursfeldes. Vielmehr sollen durch die gezielte Auswahl einzelner Ansätze Fragen entfaltet werden, die eine erkenntnisleitende Funktion für die Einordnung der Ergebnisse einer exemplarischen Filmanalyse übernehmen. Zunächst soll das Verhältnis von Vietnamkriegsfilm und Konzepten der Gemeinschaft anhand einiger zentraler Aspekte – eines geteilten Erinnerungsbezugs einerseits, Fragen der ethnologischen oder sexuellen Zugehörigkeit andererseits – angesprochen werden. Im Anschluss wird ein kurzer Blick auf den Vietnamkriegsfilm im Kontext literarischer und filmischer Genres geworfen. Abschließend folgt – der zentralen Rolle, die die Sound-Ebene des Films innerhalb der folgenden Analyse zur Organisation an Zeitlichkeit gebundener Erfahrungsdimensionen in *CASUALTIES OF WAR* einnimmt entsprechend – ein kurzer Blick auf die wenigen, aber einschlägigen Arbeiten, die spezifische ästhetische Strategien auf auditiver Ebene mit dem Vietnamkriegsfilm assoziieren.

Innerhalb der Forschung zum Verhältnis von Vietnamkriegsfilm und (US-amerikanischer) Gesellschaft nimmt – angesichts des bereits ausführlich besprochenen retrospektiven Verhältnisses der Filme zum historischen Ereignis – die Frage nach einem gemeinschaftlich geteilten Erinnerungsbezug eine zentrale Rolle ein. So spricht Gerhard Paul im Zusammenhang mit dem Spannungsfeld einer vermeintlichen Dichotomie kritisch-dokumentarischer und unvermittelt-ästhetisierender Produktionen von *visueller Erinnerung* im Kontext *retrospektiver Umdeutung*:²² »Die schockierenden Bilder wurden überschrieben und verschwammen im kollektiven Gedächtnis mit nachträglichen Inszenierungen zu einem analytisch kaum mehr aufzulösendem Bilderpudding.«²³ Der erste Teil dieses Schlusses – die Ersetzung ›wahrhaftiger‹ Bilder durch ästhetisch figurierten Fiktionen – nimmt für die ideologiekritisch geprägten Arbeiten zum Vietnamkriegsfilm und geteilter Erinnerung eine geradezu axiomatische Funktion ein. Insgesamt genommen lässt sich das Spektrum der Ansätze grob als Dreischritt

²² Vgl. Paul: Bilder des Krieges – Krieg der Bilder, a.a.O., S. 332ff.

²³ Ebd.

entlang des Verhältnisses von historischem Ereignis und medialer Repräsentation beschreiben.

Zum einen wird davon ausgegangen, dass eine gesellschaftliche Tendenz zu Militarisierung und Revanchismus zum Agens der revisionistischen Modulation eines geteilten Erinnerungsbezugs mittels fiktionaler Formate wird.²⁴ Davon abzugrenzen sind Arbeiten, die den geteilten Erinnerungsbezug auf das historische Ereignis selbst als per se uneindeutig betrachten und somit in jeder fiktionalen Bezugnahme einen notwendigen Akt der Interpretation historischer Ereignisse sehen.²⁵ Eine dritte Perspektive schließlich betont die Tatsache, dass spätestens mit dem Vietnamkrieg der Erinnerungsbezug auf das Ereignis des Krieges von Anfang an medial figuriert ist: »the actual living memory of this conflict involves people's relationship with the medium itself.«²⁶ Aus diesem Diskurs zur erinnerungsmodulierenden Dimension fiktionaler Bezugnahme auf den Vietnamkrieg in audiovisuellen Medien leiten sich zwei Diskursfelder ab.

Zum einen sticht hier die intensive Auseinandersetzung mit der Rolle von Konzeptualisierungen des kulturell, ethnisch oder sexuell ›Anderen‹ heraus. Die Verunsicherung männlicher Identität erhebt Georg Seeßlen zum zentralen Topos des Vietnamfilms: »Der Vietnamfilm, egal ob als Kriegsfilm, als Post-Kriegsfilm, als Veteranen-Actionfilm, als Heimkehrer-Melodram, handelt vom entwurzelten, vom nicht verstandenen, vom ungeliebten Mann.«²⁷ Die Arbeiten zu inszenatorischen Figurationen der Geschlechterdifferenz lassen sich abermals grob anhand zweier Pole exemplifizieren: Auf der einen Seite stehen dabei Arbeiten, die die – für das Genre des *Combat Films* im allgemeinen zentrale²⁸ – Inszenierung männlicher Körperlichkeit in Teilen der Vietnamkriegsfilme zum Exzess getrieben sehen. Als filmische Bezugspunkte dieses Diskurses ragen zum

²⁴ Vgl. dazu Michael Clark: Remembering Vietnam, in: Rowe, Berg (Hg.): The Vietnam War and American Culture, a.a.O., S. 177-207. Clark stellt vor dem Hintergrund der These von der Medialen Überschreibung geteilter Erinnerung einzelne Produktionen gegeneinander, um schließlich die vermeintlich revisionistische Umwidmung geteilter Erinnerung durch TV-Serien und B-Movies der 80er Jahre, bzw. die fiktionalen Protagonisten im Zentrum dieser Umwidmung zu Vorläufern der Soldaten des Golfkrieges von 1991 zu deklarieren (Ebd., S.180).

²⁵ Vgl. Michael Klein: Historical Memory, Film and the Vietnam Era, in: Dittmar, Michaud (Hg.): From Hanoi to Hollywood, a.a.O., S. 19-40.

²⁶ Andrew Hoskins: Televising War. From Vietnam to Iraq, New York 2004, S. 34. Hoskins bezieht sich dabei primär auf die TV-Berichterstattung zum Vietnamkrieg und spricht dieser eine prägende Rolle für die Berichterstattung über den Golfkrieg 1991 zu.

²⁷ Georg Seeßlen: Nachwort. Der Aufklärer im Kino und die Bilder des Krieges, in: Reinecke: Hollywood goes Vietnam, a.a.O., S. 144-159, hier: S.156.

²⁸ Vgl. Basinger: The World War II Combat Film, a.a.O.; Hermann Kappelhoff: Shell shocked face. Einige Überlegungen zur rituellen Funktion des US-amerikanischen Kriegsfilms, in: Nicola Suthor, Erika Fischer-Lichte (Hg.): Verklärte Körper, München 2006, S.69-89.

einen B-Movie-Produktionen wie die Rambo-Reihe²⁹ heraus, zum anderen aus dem Kreis der *Combat Films* vor allem Kubricks *FULL METAL JACKET*. Letzterer bildet jedoch zugleich das Scharnier zum anderen Pol der Thematisierung von Sexualität im Vietnamkriegsfilm. Arbeiten in diesem Kontext fokussieren vor allem die Inszenierung von Weiblichkeit, wobei der Schwerpunkt entweder auf Tendenzen der Unterordnung von Weiblichkeit gegenüber dem Militärisch-Männlichen,³⁰ oder auf die inszenatorische Positionierung der Frau als Negation des Militärisch-Männlichen³¹ gelegt wird. Die Verbindung einer exzessiven Männlichkeit mit einer insistierenden Präsenz der Frau in *FULL METAL JACKET* fasst Stefan Reinecke formelhaft zusammen: »Die zivilen Existenzen sind ausgelöscht, die Fähigkeit zur Intimität ist zerstört. Zugleich aber erscheint die Frau und mit ihr der Tod, der den Traum von der Unsterblichkeit des Marine Corps dementiert.«³² Zum Symbol dieses Prinzips wird die vietnamesische Scharfschützin in der zweiten Hälfte des Films. Diese verkörpert die Inszenierung des ‚Anderen‘ jedoch nicht nur aufgrund ihrer Weiblichkeit. Sie steht gleichzeitig exemplarisch für die Verschränkung von sexueller und kulturell-ethnischer Differenz.³³ Damit wird die Namenlose Scharfschützin für David Desser zum Symbol der Verunsicherung Amerikas nach dem Rückzug aus Vietnam: »In fact, the image of the VC-as-woman, the ubiquity of women who are VC, is a near-hysterical reaction to the shock to the (masculine) American psyche that this physically smaller, technologically inferior race could defeat the hypermasculinized, hypertecnologized American soldier.«³⁴ Neben der tendenziellen In-Eins-Setzung von Frau und Feind wird kulturelle Differenz in der Forschungsliteratur vor allem als nahezu vollständige Absenz des kulturell Anderen thematisiert; der vietnamesische Feind – als Konjunktiv, als permanent drohende Gefahr im Motiv des Dschungels immer impliziert – tritt in der Regel nicht personalisiert in Erscheinung: »Im amerikanischen Vietnamkriegsfilm kommt der Feind so gut wie nicht vor. Er ist das Böse in der Natur, wie einst der Indianer in den Western,

²⁹ Vgl. Reinecke: *Hollywood goes Vietnam*, a.a.O., S.82-102; Gaylyn Studlar, David Desser: *Never Having to Say You're Sorry. Rambo's Rewriting of the Vietnam War*, in: Dittmar, Michaud (Hg.): *From Hanoi to Hollywood*, a.a.O., S. 101-112.

³⁰ Vgl. Carolyn Reed Vartanian: *Women Next Door to War. China Beach*, in: Anderegg (Hg.): *Inventing Vietnam*, a.a.O., S. 190-203.

³¹ Vgl. Reinecke: *Hollywood goes Vietnam*, a.a.O., S. 103-113.

³² Ebd., S.109.

³³ Vgl. Susan White: *Male Bonding, Hollywood Orientalism, and the Repression of the Feminine in Kubrick's Full Metal Jacket*, in: Anderegg (Hg.): *Inventing Vietnam*, a.a.O., S. 204-230.

³⁴ David Desser: *Charlie Don't Surf. Race and Culture in the Vietnam War Films*, in: Anderegg, (Hg.): *Inventing Vietnam*, a.a.O., S. 81-102, hier: S. 96.

mit Attributen des Animalischen, des Weiblichen, des Verschwindenden, des Nächtlichen versehen.«³⁵

Georg Seeßlens Verweis auf die Figur des Indianers im Western deutet schließlich auf ein zweites Diskursfeld hin, das sich direkt auf die Auseinandersetzung mit dem inhärenten Erinnerungsbezug des Vietnamkriegsfilms bezieht: Die Betrachtung des Vietnamkriegsfilms als Fortschreibung zentraler Topoi amerikanischer Mythologie. In dieser Perspektive wird der Rückgriff auf Genre-Muster des Westerns,³⁶ der *Lederstrumpf*-Romane oder der *Hardboiled Detective*-Kriminalromane³⁷ zu einer Strategie der Bewältigung der Erfahrung von Verlust und Niederlage in Vietnam durch die Einbindung in tradierte Erzählformen. Umgekehrt finden sich in diesem Zusammenhang auch Arbeiten, die den Aufstieg einzelner Post-Vietnam-Genres im Kino der 80er Jahre – wie dem Action-Adventure³⁸ – als Konsequenz der Vietnam-Erfahrung beschreiben.

Eine Akzentverschiebung – weg von der kulturgeschichtlichen Dimension fiktionaler Erzählungen, hin zu ästhetischen Prinzipien filmischen Erzählens – vollziehen schließlich diejenigen Arbeiten, die spezifische ästhetische Strategien auf Ebene der Tonspur mit dem Gegenstand des Vietnamkriegsfilms verbinden. So stellt Barbara Flückiger ihre Fallstudie zu *APOCALYPSE NOW* in den theoretischen Kontext audiovisueller Strategien der Subjektivierung.³⁹ Am Beispiel der Anfangsszene des Films zeigt Flückiger, inwiefern das Verschwimmen der Grenze zwischen diegetischem und non-diegetischem Sound, die Dissoziation von Bild und Ton oder der Einsatz von Hall dem Zuschauer den Eindruck subjektiver Erfahrung vermitteln können. Dabei entwickelt sie ihre Argumentation eng entlang des *Fokus*-Begriffs, wie ihn Gérard Genette für die literarische Erzählung geprägt hat,⁴⁰ d.h. der Eindruck subjektiver Wahrnehmung ist für den Zuschauer stets an eine Wahrnehmungsinstanz innerhalb der Diegese – hier die Figur Willards – gebunden.

Auch Michael Wedels und Thomas Elsaessers Betrachtungen zur räumlichen Dimension des Sounds in *APOCALYPSE NOW* räumen dem Begriff der Subjektivierung eine zentrale Rolle ein.⁴¹ Den

³⁵ Georg Seeßlen: Nachwort. Der Aufklärer im Kino und die Bilder des Krieges, a.a.O., S. 155.

³⁶ Vgl. Reinecke: Hollywood goes Vietnam, a.a.O., S. 21-26. Leo Cawley: The War About the War. Vietnam Films and American Myth, in: Linda Dittmar, Gene Michaud (Hg.): From Hanoi to Hollywood, a.a.O., S. 41-68.

³⁷ Vgl. Hellmann: Rambo's Vietnam and Kennedy's New Frontier, a.a.O. zu *THE DEER HUNTER* und *APOCALYPSE NOW*.

³⁸ Vgl. Draper: Finding a Language for Vietnam in the Action-Adventure Genre, a.a.O.

³⁹ Vgl. Flückiger: Sound Design, a.a.O., S. 383-395.

⁴⁰ Vgl. Gérard Genette: Die Erzählung (Hg. von Jochen Vogt), München 1998.

⁴¹ Vgl. Thomas Elsaesser, Michael Wedel: *Apocalypse Now. The Hollow Heart of Hollywood*, in: Gene M. Moore (Hg.): *Conrad on Film*, Cambridge 1997, S. 151-175.

genretheoretischen Bezugspunkt dieser Betrachtungen liefern Gestaltungsprinzipien des Filmtons im Horrorfilm. Vor dem filmhistorischen Hintergrund des Aufstiegs des Horrorfilms vom *B-Movie*- zum Mainstream-Genre in den 70er-Jahren zeigen Elsaesser und Wedel auf, wie sich zentrale Prinzipien der Figuration räumlicher Wahrnehmung auf Ebene der Tonspur – vor allem eine veränderte Rolle des Off-Tons als Träger einer abwesenden, über das filmische Bild hinausreichenden Räumlichkeit – dem Vietnamkriegsfilm als ästhetische Strategien einschreiben:

This technique [das Unsichtbar-Machen bzw. im Off-Screen Situieren von Geräuschquellen, Anm. J.-H. B.], based on disorientation in time and space, figures prominently in *Apocalypse Now*, where it contributes to the film's basic opposition between the archaic dangers of nature and the self-conscious display of American technology, while providing a concomitant plurality of subjective narrative perspectives.⁴²

Damit verlagern Elsaesser und Wedel in zweifacher Art und Weise etablierte Perspektiven: Zum einen wird die in den oben dargelegten Ansätzen angestrebte genretheoretische Einordnung nicht auf Ebene der Erzählung – verstanden als repräsentiertes Handlungsgeschehen – festgemacht; der Horrorfilm prägt nicht die Erzählstruktur in Coppolas Film, er schreibt sich im vielmehr als ästhetische Strategie, als Tonalität ein. Zum anderen offenbart der Rückgriff auf die Ästhetik des Horrorfilms, dass sich die Dissoziation von Bild und Ton als Strategie der Subjektivierung nicht allein als figürlich gebundene Fokalisierungen denken lässt. Die radikale Indifferenz im Verhältnis von Bild und Ton schlägt sich auf Ebene der Zuschauerwahrnehmung vielmehr als Mehrschichtigkeit, Pluralität narrativer Perspektiven nieder.

Wie im vorherigen Abschnitt dargelegt, steht im Zentrum dieser Arbeit das Vorhaben, die gesellschaftliche Dimension der Vietnamkriegsfilme in ihrer Funktion als Ort der Verhandlung von Erinnerung über eine exemplarische Filmanalyse zur ästhetischen Organisation affektiver Erfahrung mit Mitteln der Filmmusik und des Sound Designs zu entwickeln. Über die in diesem Abschnitt geführte Auseinandersetzung mit einigen Forschungsschwerpunkten zum Vietnamkriegsfilm schält sich eine Reihe in diesem Zusammenhang zentraler Fragen heraus: Welche Bedeutung kommt den in der Verschränkung von Bild und Ton ansetzenden Strategien der Subjektivierung zu? Wie verhält sich der Vietnamkriegsfilm zum Genresystem Hollywoods? Welche Rolle spielt die Inszenierung des sexuell und ethnisch Anderen? Und schließlich: In welchem Verhältnis stehen die Antworten auf diese Fragen zum stets

⁴² Ebd., S. 159.

retrospektiven Bezug der Filme zum historischen Geschehen? Diese Fragen sollen im Kontext der folgenden Filmanalyse auf die ästhetische Organisation affektiver Erfahrung bezogen werden.

3. Sound Design und die zeitliche Organisation affektiver Erfahrung im Vietnamkriegsfilm am Beispiel von CASUALTIES OF WAR

Die filmanalytischen Betrachtungen zu Brian De Palmas CASUALTIES OF WAR werden sich im wesentlichen auf drei zentrale Szenen des Filmes konzentrieren, deren Verhältnis zueinander noch zu klären sein wird. Zuvor sollen jedoch kurz die angewandte filmanalytische Methode und deren theoretische Grundlagen dargelegt werden.

3.1 Ausdrucksbewegung und Verkörperung

Die vorgestellten Szenenanalysen folgen der Logik des *eMAEX*-Systems, einer standardisierten Methode zur Untersuchung filmischer Ausdrucksqualitäten.⁴³ Die Grundlage der mit *eMAEX* erstellten Filmanalysen stellt die Identifizierung und systematische Beschreibung der zeitlichen Segmentierung audiovisueller Medieninhalte dar. Dabei bezieht sich die Methode wesentlich auf die theoretischen Konzepte der *Ausdrucksbewegung* und des *Embodiment*.

Hermann Kappelhoff hat in seiner Auseinandersetzung mit dem Begriff der Ausdrucksbewegung im Kontext des Melodramas⁴⁴ aus historischer und systematischer Perspektive aufgezeigt, inwiefern verschiedene Medien und Kunstformen – wie Bühne, Schauspiel, Tanz oder Film – ästhetische Verfahren und Affektpoetiken entwickeln, die darauf abzielen, die Gefühle eines heterogenen, anonymen Publikums zu gestalten. In der theoretischen Reflektion dieser ästhetischen Verfahren und Affektpoetiken offenbart sich das Konzept der Ausdrucksbewegung als deren gemeinsamer Fluchtpunkt. Dabei bezieht sich Kappelhoff einerseits auf die psychologischen, linguistischen und anthropologischen Theorien der Ausdrucksbewegung, wie sie von Wilhelm Wundt, Karl Bühler und

⁴³ Das *eMAEX*-System (*electronically based media analysis of expressive movement images*) wurde unter der Leitung von Hermann Kappelhoff am Exzellenzcluster *Languages of Emotion* der Freien Universität Berlin entwickelt. Es kombiniert ein systematisiertes filmanalytisches Vorgehen mit einer informationstechnologischen Infrastruktur, die die methodisch strukturierte Verwaltung von audiovisuellem Material und die multimediale Aufbereitung analytischer Studien ermöglicht. Für weitergehende Informationen s. http://www.empirische-medienaesthetik.fu-berlin.de/emaex-system/emaex_kurzversion/index.html

⁴⁴ Vgl. Kappelhoff: *Matrix der Gefühle*, a.a.O.; Hermann Kappelhoff, Jan-Hendrik Bakels; *Das Zuschauergefühl. Möglichkeiten empirisch orientierter Filmanalyse*. Zeitschrift für Medienwissenschaft H. 5 (2/2011) (im Druck).

Helmuth Plessner entwickelt wurden.⁴⁵ Andererseits verweist er auf die zentrale Rolle des Begriffs innerhalb der ästhetisch-philosophischen und kunsttheoretischen Konzepte Georg Simmels und Konrad Fiedlers.⁴⁶ Innerhalb der Filmtheorie schließlich verbindet der Begriff der Ausdrucksbewegung sowohl die wahrnehmungspsychologische Filmtheorie Münsterbergs, als auch Eisensteins Idee einer *vierten Dimension* des Films oder Béla Balázs' Auffassung vom filmischen Bild als *Gefühlsakkord*.⁴⁷

Von grundlegender Bedeutung für die im Folgenden angewandte Systematik der Filmanalyse ist die Definition der Ausdrucksbewegung nach Plessner:

Wo immer im Reich des Organischen Bewegungen erscheinen, verlaufen sie nach einheitlichem Rhythmus, zeigen sie eine, wohl auch experimentell nachweisbare, dynamische Gestalt. Sie rollen nicht stückhaft ab, als ob ihre Phasenfolge aus einzelnen Elementen assoziiert worden wäre, bilden kein Zeitmosaik, sondern eine gewisse Ganzheit ist vorgegeben, innerhalb deren die einzelnen Bewegungskurven variierbar sind.⁴⁸

Damit verweist Plessner auf das zentrale Charakteristikum der Ausdrucksbewegung: Sie grundiert die Wahrnehmung von Bewegungen und Bewegungsfigurationen; diese werden nicht als Summe einzelner Teile, sondern stets als zeitlich geschlossenes Ganzes im Sinne einer zeitlichen *Gestalt* wahrgenommen.

Dieses Verständnis der Ausdrucksbewegung bildet die entscheidende theoretische Grundlage für das Verfahren der zeitlichen Segmentierung von Filmszenen innerhalb der folgenden Analyse. Gleichzeitig verbindet sich damit die theoretische Annahme, eines unmittelbaren Zusammenhangs zwischen der Wahrnehmung zeitlich geschlossener Bewegungsfigurationen und der affektiven Erfahrung des Zuschauers. So betont bereits Münsterberg die Verschränkung von

⁴⁵ Vgl. Karl Bühler: *Ausdruckstheorie. Das System an der Geschichte aufgezeigt*, Jena 1933. Helmuth Plessner: *Die Deutung des mimischen Ausdrucks. Ein Beitrag zur Lehre vom Bewußtsein des anderen Ichs* [1925], in: Ders.: *Gesammelte Schriften VII*, Frankfurt/M. 1982, S. 67 – 130. Wilhelm Wundt: *Völkerpsychologie* (10 Bände), Leipzig 1900 - 1920.

⁴⁶ Vgl. Konrad Fiedler: *Moderner Naturalismus und künstlerische Wahrheit* [1881], in: Ders.: *Schriften zur Kunst I*, München 1991, S. 82 – 110. Konrad Fiedler: *Über den Ursprung der Künstlerischen Tätigkeit* [1887], in: Ders.: *Schriften zur Kunst I*, München, S. 1991, 112 – 220. Georg Simmel: *Ästhetik des Porträts* [1905], in: Ders.: *Aufsätze und Abhandlungen 1901 - 1908* (Bd. I), Frankfurt/M. 1995, S. 321 – 332. Georg Simmel: *Die ästhetische Bedeutung des Gesichts* [1901], in: Ders.: *Aufsätze und Abhandlungen 1901 - 1908* (Bd. I), Frankfurt/M. 1995, S. 36–42.

⁴⁷ Vgl. Béla Balázs: *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*, Wien 1924; Sergej M. Eisenstein: *Das dynamische Quadrat* (hg. von Oksana Bulgakova), Leipzig 1991. Hugo Münsterberg: *Das Lichtspiel – eine psychologische Studie* [1916] und andere Schriften zum Kino (hg. von Jörg Schweinitz), Wien 1996.

⁴⁸ Plessner: *Die Deutung des mimischen Ausdrucks*, a.a.O., S. 77.

Bewegungswahrnehmung und der Verlaufsdynamik emotionalen Erlebens: »Gesten, Handlungen und Mienenspiel sind so eng mit dem psychischen Vorgang einer intensiven Emotion verwoben, dass [...] jede Nuance treffenden Ausdruck finden kann.«⁴⁹ Doch diese Verschränkung ist nicht auf die Wahrnehmung der Körperbewegungen des Schauspielers begrenzt: »[G]erade [d]er zusätzliche Gefühlsausdruck durch das Medium der szenischen Umgebung, durch Hintergrund und Bühnenbild, durch Linien und Formen und Bewegungen, steht dem Kinokünstler in einem viel umfassenderen Maße zur Verfügung. [...] Die ganze Klaviatur der Phantasie kann in den Dienst dieser Emotionalisierung der Natur gestellt werden.«⁵⁰ Damit deutet Münsterberg bereits ein Verständnis der Verschränkung von Wahrnehmung und körperlicher Affizierung an, wie es Vivan Sobchak mit dem Konzept des *Embodiment* geprägt hat. In Sobchaks Verständnis, ist die affektive Erfahrung des Filmzuschauers nicht einem kognitiven Verstehen (der Handlungskonstellationen, Figurenpsychologie, etc.) nachgelagert, sondern liegt im Prinzip der Wahrnehmung kinematografischer Bewegung selbst begründet: »[T]he film experience is a system of communication based on bodily perception as a vehicle of conscious expression. It entails the visible, audible, kinetic aspects of sensible experience to make sense visibly, audibly, and haptically.«⁵¹ Nach Sobchak materialisiert sich jegliche kompositorisch angelegte Bewegung abseits der Leinwand, als *verkörperte* Empfindung des Zuschauers.

Damit sind die Eckpunkte der im Folgenden angewandten filmanalytischen Methode benannt. Diese geht davon aus, dass die Wahrnehmung gestalthafter, zeitlich geschlossener Segmente – benannt mit dem Begriff der *Ausdrucksbewegungseinheit* (ABE) –, bzw. der spezifischen kompositorischen Verfasstheit dieser zeitlichen Segmente, den Empfindungsprozess des Filmzuschauers grundlegend prägt. Der initiale Schritt innerhalb der systematischen Beschreibung der spezifischen Verfasstheit einzelner ABEs besteht dabei in der Bestimmung der jeweils *dominanten* und *subdominanten* Gestaltungsebenen (wie Kamera, Akustik, Gestik/Mimik, Bildkomposition oder Figurenkonstellation). Auf der Ebene der Szene bilden die einzelnen Ausdrucksbewegungen ein *dynamisches Muster* aus, das die affektive Qualität der Szene als Stimmung aktiviert.⁵² Über die Bestimmung der

⁴⁹ Münsterberg: Das Lichtspiel, a.a.O., S. 65.

⁵⁰ Ebd., S. 67.

⁵¹ Sobchak: The Address of the Eye, a.a.O., S.9.

⁵² Das eMAEX-System wurde im Rahmen des Forschungsprojektes „Affektmobilisierung und mediale Kriegsinszenierung“ am Cluster of Excellence *Languages of Emotion* der Freien Universität Berlin entwickelt. Für eine ausführliche Darlegung der emotionstheoretischen Grundlagen des eMAEX-Systems vgl. Kappelhoff, Bakels: Das Zuschauergefühl, a.a.O.

affektiven Qualität einzelner Szenen sowie der Anordnung der Szenen im Filmverlauf schließlich lässt sich die grundlegende *affektdramaturgische* Struktur eines Films analytisch fassen. Dieser Systematik folgend, sollen in diesem Abschnitt drei Szenen des Films CASUALTIES OF WAR analysiert und ins Verhältnis zueinander gesetzt werden. Zur Erinnerung: Den Ausgangspunkt dieser filmanalytischen Studie bildet die heuristische These, dass *eine filmanalytische Betrachtung der ästhetischen Kompositionsprinzipien des Vietnamkriegsfilms und der damit verbundenen Strategien der Affizierung des Zuschauers eine Möglichkeit darstellt, das über die Filme hinausweisende Begehren der US-amerikanischen Gesellschaft mit Blick auf Vietnam zu rekonstruieren.*

3.2 Fallstudie: CASUALTIES OF WAR

Die Handlung von CASUALTIES OF WAR ist im Wesentlichen als Flashback markiert. Sie wird von zwei Szenen (*Timecodes*:⁵³ 00:00:00 - 00:02:15 und 01:39:27 - 01:42:51) in eine zeitliche Logik der Rückblende eingefasst, die das Geschehen als Erinnerung des heimgekehrten Vietnamveteranen Eriksson (Michael J. Fox) markiert. Die Haupthandlung selbst folgt grob einer Drei-Akt-Struktur. Nach einer kurzen Exposition, die Eriksson und sein Platoon – angeführt von Sgt. Meserve (Sean Penn) – vorstellt und deren narrativen Höhepunkt die Erschießung eines Platoon-Mitglieds durch Heckenschützen des Vietcong bildet, erzählt der zentrale Akt eine Geschichte von Folter und Leid: Auf Initiative von Meserve entführen die Soldaten eine junge vietnamesische Frau. Dem Muster einer schrittweisen Eskalation folgend, wird die Frau von den Soldaten im Verlauf des gemeinsamen Marsches durch den vietnamesischen Dschungel drangsaliert, vergewaltigt und schließlich getötet. Eriksson, der sich nicht an diesen Taten beteiligt, sie aber auch nicht zu verhindern weiß, wird im Zuge dieses Verlaufs immer mehr zum isolierten Außenseiter des Platoons. Im letzten Akt schließlich wird von Erikssons Kampf um eine Ahndung der Taten durch das Kriegsgericht der US-Army erzählt, der mit der Verurteilung seiner ehemaligen Kameraden endet. Im Folgenden sollen drei Szenen des Films herausgehoben und einer detaillierten Analyse unterzogen werden, um zum einen die ästhetische Organisation affektiver Erfahrung, zum anderen die spezifischen Rolle, die

⁵³ Alle im Folgenden angegebenen Timecodes folgen der Logik ›Stunde-Minute-Sekunde‹. Die Timecodes sowie die im Folgenden genannten Szenen-Titel beziehen sich auf die zeitlichen Segmentierungen des Films, die im Rahmen seiner Erfassung in der multimedialen IT-Datenmatrix des eMAEX-Systems vorgenommen wurde. Diese Datenmatrix mit den Szenen ist online einsehbar unter <http://www.empirische-medienaesthetik.fu-berlin.de/emaex-system/affektdatenmatrix/index.html>

leitmotivische musikalische Prinzipien bei der zeitlichen Organisation dieser Erfahrung spielen, zu untersuchen.

3.2.1 Szenische Komposition als Affektskript – Szenenanalyse: CASUALTIES OF WAR, »Entführung«

Die erste betrachtete Szene inszeniert die Entführung der jungen vietnamesischen Frau durch Erikssons Platoon (00:27:57 - 00:31:40). Das dynamische Muster der Szenen verbindet drei Ausdrucksbewegungseinheiten (ABEs, s.o.). Im folgenden sollen diese drei ABEs zunächst systematisch beschrieben und im Hinblick auf ihre affektive Orientierung – Bilder der *Angst*, des *Mit-Sich-Ringens* und des *Schmerzes* – qualifiziert werden. In einem zweiten Schritt soll dann das dynamische Muster zu dem sich diese ABEs als szenische Komposition fügen betrachtet werden.

ABE 1 (00:27:57 - 00:29:13; Abb.1)

Eine langsame Kamerafahrt durch ein vietnamesisches Dorf wird durch regelmäßige, an Seitenblicke erinnernde Schwenks und die stete Platzierung des Lichtkegels einer Taschenlampe im Zentrum des Bildkaders als subjektive Einstellung markiert. Dabei verbinden sich verschiedene Gestaltungsprinzipien zu einem inszenatorischen Modus des Horrorfilms. Die dunklen Valeurs des Bildes, das zu seinen Rändern hin kaum ausgeleuchtet ist; die Tatsache, dass durch den Szeneneinstieg mit einer subjektiven Einstellung der figürliche Träger dieser subjektiven Wahrnehmungsposition nicht markiert ist; schließlich die spezifische Verbindung von Kamerabewegung und der Entfaltung der Musik, die der Bewegungsfiguration ihre zeitliche Gestalt gibt. Das langsame Voranschreiten des subjektiven Blicks wird in der audiovisuellen Komposition mit der musikalisch getragenen Antizipation eines Höhepunktes der Bewegung verknüpft, eine schleifenhaft wiederholte Melodie – die in der Folge zum musikalischen Leitmotiv des Films wird – verbindet sich über einen Drei-Schritt im musikalischen Arrangement mit der Kamerabewegung zu einer sinnlichen Erfahrung des Anschwellens. Zunächst wird die Melodie stakkatohaft von einem Saiteninstrument vorgetragen, anschließend nach und nach von einer Flöte übernommen, bis sie schließlich – synchron zum Eintritt des Blickes in die Hütte der jungen Frau, die entführt werden wird – von einem anschwellend erklingenden Blasinstrument aufgegriffen wird. Als die Kamerafahrt schließlich auf dem erschrockenen Gesicht der Frau endet, offenbart ein Gegenschuss den, bzw. die Träger der Bewegung: die Soldaten Meserve und Clark.

So wird, mit der Kameraführung als dominanter und der Akustik als subdominanter Ebene der Inszenierung, ein Bild der *Angst* entfaltet und auf seinem Höhepunkt inszenatorisch mit der Gruppe der Marines verwoben.

ABE 2 (00:29:13 - 00:30:33; Abb.2)

Ein Umschnitt vor den Eingang der Hütte markiert einen Wechsel im visuellen Gestaltungsprinzip. In der Folge entfaltet sich eine Bewegungsfiguration, die zwei Strategien audiovisueller Subjektivierung verschränkt.

Erstens etabliert eine Serie von Schuss-Gegenschuss-Folgen eine *direkte* Subjektivierung, gebunden an den Blick der Figur Erikssons. Dabei werden Nahaufnahmen von Erikssons Gesicht zum einen mit Einstellungen, die den Blick ins Innere der Hütte der Familie der überfallenen jungen Frau offenbaren, zum anderen mit Aufnahmen der dunklen Gasse des vietnamesischen Dorfes gegengeschnitten. Zweitens bilden diese beiden Schuss-Gegenschuss-Konstruktionen eine imaginäre Linie aus, an deren Mittelpunkt alle Einstellungen als Blicke vor bzw. zurück positioniert sind. Kamerabewegungen deuten mehrmals ein Verlassen dieser Linie an, kehren jedoch immer wieder an deren Mittelpunkt zurück. So positionieren sämtliche Einstellungen den Blick des Zuschauers im Zentrum der kinematografischen Raumfiguration und organisieren mit dieser statischen Verortung des Blicks eine *indirekte* Subjektivierung, die allein auf Ebene der Zuschauerwahrnehmung erfahrbar wird. Durch die wiederholt ein Verlassen der Linie andeutenden Kamerabewegungen gerät das in ABE 1 als Bild der Angst eingeführte Geschehen in der Hütte wellenartig in und aus dem Fokus des kinematografischen Blicks; dieser Eindruck wird durch das Alternieren von Blicken (vor) in die Hütte und (zurück) in die ruhige Dorfgasse zusätzlich verstärkt.

Auf akustischer Ebene wird der Inszenierungsmodus des Horrorfilms aus ABE 1 durch die fortlaufende Flöten-Melodie des Leitmotivs sinnlich aufgegriffen und punktuell – erst durch ein insistierend-monotones Streicher-Stakkato, dann einen langgezogen anschwellenden Bläser-ton – intensiviert. So werden, mit Kamera und Montage als dominanter und der Akustik als subdominanter Ebene der Inszenierung Strategien der *direkten* und der *indirekten* Subjektivierung verschränkt; in der Kombination dieser Subjektivierungsstrategien mit der wellenartigen Fokussierung des inszenierten Überfalls realisiert sich ein Bild des *Mit-Sich-Ringens*.

ABE 3 (00:30:33 - 00:31:40; Abb. 3)

Der Schluss der Szene vermittelt sich in zwei Phasen. Dabei werden zunächst beide zuvor inszenierten Bewegungsfigurationen übereinander

gelegt: Zum einen verbindet sich die Dynamik von Musik und Geräuschen mit einer Kamerafahrt die Gasse des Dorfs entlang; zum anderen realisiert sich diese Kamerafahrt über mehrere Einstellungen als Schuss-Gegenschuss-Montage, verbindet halbnaher Aufnahmen der weggetragenen, schreienden jungen Frau mit einem Blick zurück in das Dorf. Die Bewegung der Kamera ist dabei abermals – wie in ABE 1 – audiovisuell mit einer akustischen Dynamik verbunden. Während nun Streicher und Bläser lautstark die Melodie aus den ersten beiden ABEs vortragen, steigern sich sukzessive die Schreie der vietnamesischen Frauen in Frequenz und Lautstärke.

Auf dem Höhepunkt der Schreie kommt die Kamera zum Stillstand, das Schuss-Gegenschuss-Prinzip bestimmt hingegen weiterhin die Montage. Eine Serie von nahen Aufnahmen Erikssons wird mit Halbtotale der restlichen Marines – mit der entführten Frau in ihrer Mitte – gegengeschnitten. Während die Schreie abklingen und in ein leises Wimmern übergehen, erklingt das Arpeggio aus ABE 1 und ABE 2 als Flöten-Melodie, die nun von leisen, melodramatischen Streichern umspielt wird. So entfaltet sich in zwei Phasen, mit der Akustik als dominanter und der Kameraführung als subdominanter Ebene, das Bild eines an- und abschwelldenden *Schmerzes*. Die zweite Phase inszeniert dabei buchstäblich den Nachhall des *Schmerzes* und verwebt diesen mit dem über die Szene entfalteteten musikalischen Thema.

Szenische Komposition

Die Betrachtung der Szenischen Komposition zielt auf das Erfassen des dynamischen Musters einer Szene. Wie sich exemplarisch an der Beschreibung dieser Szene verdeutlichen lässt, ist dieses Muster nicht als bloße Abfolge diskreter Bewegungsfigurationen zu denken. Diese bilden vielmehr ein komplexes Netz aus Kontinuitäten, Brüchen und Bezüglichkeiten aus, das die einzelnen ABEs miteinander verbindet und deren expressive Dimension mit gestaltet. Die formale Beschreibung der einzelnen ABEs dieser Szene zeigt, wie sich dieser Prozess des Verwebens konkret ausgestaltet:

ABE 2 lässt mit dem akustischen Aufgreifen und Erweitern des in ABE 1 prominenten Inszenierungsmodus des Horrorfilms das zuvor inszenierte Motiv der *Angst* in eine Erfahrung des *Mit-Sich-Ringens* einfließen; die Überlagerung einer direkten und einer indirekten Strategie der Subjektivierung lässt dieses *Mit-Sich-Ringen* über Brüche und Schwankungen in der Verortung des kinematografischen Blicks sinnlich erfahrbar werden. Die dritte ABE schließlich entwickelt einerseits im Zuge der ihr eigenen Dynamik ein Bild des *Schmerzes*; andererseits greift sie dazu zwei visuelle Gestaltungsprinzipien – Kamerafahrt und Schuss-Gegenschuss – auf, die innerhalb dieser Szene durch ihre zentrale

kompositorische Bedeutung für ABE 1 resp. ABE 2 eine affektive Tonalität mit sich bringen, die das Bild des *Schmerzes* grundiert. Erst im komplexen Muster dieser Schichtung von Bezüglich- und Gleichzeitigkeiten wird die affektive Qualität der Szene deutlich: Das Bild der *Angst* wird in ein Bild des *Mit-Sich-Ringens* überführt, der Blick des Zuschauers unmittelbar mit der dynamischen Entfaltung des *Angst*-Bildes verschränkt. Beide Bilder gehen schließlich in einer Figuration des *Schmerzes* auf. Über die kompositorische Verwebung jenes *Schmerzes* mit Erfahrungen der *Angst* und des *Mit-Sich-Ringens* erfährt dieser eine entscheidende Färbung. Als affektiver Parcours fokussiert das dynamische Muster der Szene als Fluchtpunkt keinen Schmerz, der zum Mitleiden einlädt; das sinnliche Eingebunden-Sein in die Kraft, die diesen Schmerz hervorbringt (ABE 1) und die dem Schmerz zeitlich vorangestellte Empfindung des Schwankens als sinnliche Äquivalenz eines Entscheidungsprozesses (ABE 2) gipfeln vielmehr in der schmerzhaften Erfahrung von *Schuld*.⁵⁴ Diese Schuld wird nicht verbal oder über die Handlungskonstellation repräsentiert, sie realisiert sich über die ästhetische Organisation audiovisueller Wahrnehmung als Zuschauergefühl⁵⁵.

Damit wird über die Analyse der expressiven Qualität dieser Szene eine Dimension der Zuschauererfahrung greifbar, die an fiktive Figuren gebundene Theorien der Zuschaueraffizierung nicht zu greifen vermögen;⁵⁶ wird die Erfahrung von Schuld an die Positionierung fiktiver Figuren im Kontext spezifischer Handlungs- und Figurenkonstellationen gebunden, erscheint die Möglichkeit von Schuldgefühlen auf Seiten des Zuschauers theoretisch höchst problematisch: die für dieses Gefühl charakteristische subjektive Komponente, der Bezug zum Ich, lässt sich mit Konzepten wie Sympathie oder Empathie nicht herstellen. Die Analyse der zeitlichen Segmentierung der Entführungs-Szene in CASUALTIES OF WAR eröffnet eine veränderte Perspektive: Die kompositorische Anordnung von sinnlich erfahrbaren Bildern der *Angst*, des *Mit-Sich-Ringens* und des *Schmerzes* lässt sich hier als ein Parcours betrachten, der gewissermaßen als *ein* Affektskript des Schuldgefühls gefasst und im vorliegenden Fall wie folgt formuliert werden kann: *Das Schuldgefühl ist ein Schmerz, der an die zeitlich zurückliegenden Erfahrungen des Mit-Sich-Ringens und der subjektiven Einbindung in eine Angst stiftende Kraft gebunden ist.* Um die Bedeutung dieses Affektskripts im Kontext der

⁵⁴ An dieser Stelle möchte ich mich bei Matthias Grotkopp, der die Inszenierung des Schuldgefühls im Film aktuell im Rahmen seiner Dissertation betrachtet – und die Zeitlichkeit der ästhetischen Organisation dieses Gefühls dort auf breiter Ebene untersuchen wird –, für den regen Austausch bedanken.

⁵⁵ Für weitere Ausführungen zum Begriff des *Zuschauergefühls* vgl. Kappelhoff: Matrix der Gefühle, a.a.O.

⁵⁶ Murray Smith: Engaging characters. Fiction, Emotion, and the Cinema, Oxford 1995; Ed S. Tan: Emotion and the Structure of Narrative Film. Film as an Emotion Machine, Mahwah 1996.

Strategien der Affizierung im Vietnamkriegsfilm bewerten zu können, sollen im Folgenden zwei Szenen des Films betrachtet werden, deren ästhetische Organisation sich direkt auf die beschriebenen Inszenierungsstrategien bezieht.

3.2.2 Szenische Kompositionen als aufeinander bezogene Affektskripte – Szenenanalyse: CASUALTIES OF WAR, »Kampf und Opfer am Fluss«

Wie zu Beginn dieses Abschnitts erwähnt, gliedert sich die Haupthandlung von CASUALTIES OF WAR in drei Akte, wobei die Geschichte der Misshandlung und Tötung der jungen vietnamesischen Frau den gesamten zweiten Akt (00:27:57 - 01:13:01) einnimmt. Während zuvor mit der Entführungsszene gewissermaßen die Eröffnung dieses zweiten Aktes analysiert wurde, soll nun dessen letzte Szene genauer betrachtet werden – in der die über den gesamten Akt schrittweise eskalierende Gewalt schließlich in eine Gefechtsszene eingebetteten Mord an der Frau ihren Höhepunkt findet (01:04:00 - 01:13:01). Nachdem die Analyse der Entführungsszene offenbart hat, wie dort die Erfahrung von Schuld als ein Affektskript lesbar wird, in dessen Verlauf Erfahrungen der *Angst*, des *Mit-Sich-Ringens* und des *Schmerzes* einander ablösen und ineinander übergehen, soll nun ein besonderes Augenmerk darauf gelegt werden, in welchem Verhältnis das dynamische Muster der Gefechtsszene – deren zeitliche Segmentierung von fünf Ausdrucksbewegungseinheiten (ABEs) bestimmt wird – zu diesem Affektskript steht.

ABE 1 (01:04:00 - 01:04:56; Abb. 4)

Die zunächst starre, totale Aufnahme eines Flusses offenbart sich plötzlich als Ausgangspunkt einer langsamen Kamerafahrt; auch hier greifen in der audiovisuellen Komposition dieser Bewegung wieder zwei inszenatorische Modi des Horrorfilms ineinander: Der langsam über die Szenerie gleitende, suchende Blick – der sich im Verlauf der Kamerafahrt schnell als indirekte Subjektive ohne Rückbindung an eine figürliche Blickposition zu erkennen gibt – verschmilzt mit einer akustischen Bewegung: Nachdem die Kamera zunächst aus der Vogelperspektive über die Szenerie Waffen verladender Vietcong wandert, setzt mit dem langsamen Zoom auf einen zunächst unbestimmten Punkt im Grün des anderen Ufers die akustische Kombination einer auf einem Saiteninstrument in Endlosschleife wiederholten Tonleiter und diffus flirrender Streicher ein. Das Flirren der Streicher wechselt Schritt für Schritt in eine jeweils höhere Tonlage; diese akustische Bewegung des Ansteigens verbindet sich mit der Näherungsbewegung des Zooms zu

einer Figuration angstbesetzter Antizipation. Das Ende des Zooms – auf das im Gebüsch kauende Platoon der Marines – geht in einer Schuss-Gegenschuss-Montage beider Flussufer auf.

So wird, mit der Kameraführung als dominanter und der Akustik als subdominanter Ebene der Inszenierung, abermals ein von Inszenierungsmodi des Horrors getragenes Bild der *Angst* entfaltet, das auf seinem Höhepunkt mit der Inszenierung einer durch Blickrichtungen figurierten räumlichen Opposition verschmilzt.

ABE 2 (01:04:00 - 01:07:26, Abb. 5)

Der Sprung in eine halbnah Einstellung markiert den Beginn der Verschränkung zweier räumlicher Figurationen mit einer zeitlichen Dynamik der Zuspitzung. Zunächst werden zwei kinematografische Raumfigurationen inszenatorisch verbunden, gewissermaßen über Kreuz gelegt. Einerseits wechseln sich halbnah Einstellungen der Marines als wiederholte Schuss-Gegenschuss-Montage ab – und situieren den Blick des Zuschauers buchstäblich in der Mitte des Platoons, dessen einzelne Mitglieder entlang einer imaginären Linie angeordnet sind. Der Streit zwischen Eriksson und Meserve auf der Dialogebene entfaltet sich zunehmend als Wechselgesang von beiden Seiten dieser Achse. Das Prinzip der sich abwechselnden Halbnahen wird dabei punktuell durch vereinzelte Schuss-Gegenschuss-Montagen unterbrochen, deren Blickachse in einem 90°-Winkel zur imaginären Linie der Marines steht und die – nun frontalen – halbnahen Einstellungen der Soldaten der weiten Totalen der Landschaft am anderen Ende des Flusses gegenüberstellen. So wird der Eindruck eines durch drängende Nähe geprägten, akustisch unter Druck geratenden Raumes einer durch Weite geprägten räumlichen Opposition gegenübergestellt, die in ABE 1 inszenatorisch mit dem Bild der *Angst* verbunden wurde. Durch das fortlaufende, ansteigende Geräusch flirrender Streicher-Klänge bleibt dieses Bild auch sinnlich präsent.

Beide Raumfigurationen gehen in einer gemeinsamen zeitlichen Dynamik auf: im Verschmelzen der ansteigenden Streicherklänge mit dem in Frequenz und Lautstärke intensiver werdenden Wechselgesang Erikssons und Meserves auf der einen und der tendenziell steigenden Schnittfrequenz auf der anderen Seite verbinden sich visuelle Rhythmik und akustische Dynamik zu einer audiovisuellen Beschleunigungsbewegung, die einem gemeinsamen Höhepunkt entgegenzustreben scheint; diese erreicht ihre letzte Stufe, als sich der die Marines fassende Bildraum plötzlich weitet und sich der Horror aus ABE 1 in Form einer Diaz fokussierenden, langsamen Kamerafahrt mitten durch die Gruppe der Marines zu bewegen scheint. Die plötzlich einsetzenden Maschinengewehrschüsse Erikssons markieren schließlich den Klimax der

audiovisuellen Beschleunigung, der sowohl als Schlussakkord dieser Bewegungsfiguration als auch als Auftakt der nächsten fungiert. So wird, mit der Akustik als dominanter und der Montage als subdominanter Ebene der Inszenierung, das Bild eines sich zuspitzenden *Miteinander-Ringens* inszeniert.

ABE 3 (01:07:26 - 01:08:49 Abb. 6)

Mit der Klimax der audiovisuellen Beschleunigungs-Figuration am Ende von ABE 2 geht das Gewehrfeuerstakkato in Schuss-Gegenschuss-Montagen von Totalen der Marines auf der einen, des anderen Flussufers auf der anderen Seite ein. Während die akustische Präsenz des Gewehrfeuers den Eindruck eines Entladens der in ABE 2 miteinander ringenden Kräfte erweckt, wird es durch die audiovisuelle Verschränkung mit der räumlichen Opposition aus ABE 1 gleichermaßen zu einer Entladung der dort inszenierten *Angst*; einerseits durch das Aufrufen der in ABE 1 an diesen Horror gebundenen räumlichen Opposition; andererseits dadurch, dass das in ABE 1 diesen Horror tragende Streicher-Flirren in ABE 2 in die Figuration des Miteinander-Ringens – und damit auch deren Entladung – eingeht. Dem die Marines fassenden Raum wird nun punktuell durch Totalen im 90°-Winkel zur räumlichen Opposition der Flussufer zunehmend Tiefe verliehen; diese Einstellungen sind durch eine fortgesetzte Bewegung in die Bildtiefe gekennzeichnet, durch die die Messerattacke auf die junge Frau bildkompositorisch buchstäblich in den Hintergrund gedrückt wird. So wird, mit der Akustik als dominanter und Montage sowie Bildkomposition als subdominanter Ebene der Inszenierung, ein Bild des *Gedrängt-Werdens* entfaltet.

ABE 4 (01:08:49 - 01:11:15, Abb. 7)

Das Prinzip der Inszenierung einer räumlichen Opposition über die Schuss-Gegenschuss-Montage von Marines und Vietcong setzt sich fort, der in ABE 3 im 90°-Winkel zu dieser Opposition geöffnete Bildraum wird nun jedoch gewissermaßen zur Bühne einer Bewegung, die mit den Schuss-Gegenschuss-Montagen beider Bildräume alterniert, diese zunehmend ablöst.

Eine halbnaher Einstellung auf die verwundete junge Frau leitet deren von Kamerabewegungen getragenen Opfergang durch die Reihen der Marines ein; als sie sich aufrichtet, setzt das von Flöten intonierte Leitmotiv ein, die schleifenartige Wiederholung der das Leitmotiv prägenden Tonfolge verbindet sich mit dem Auf-und-Ab ihres schleppenden Ganges zu einer audiovisuellen Elegie. Während synchron mit dem Einsatz von Bläsern und Streichern die Schüsse auf akustischer Ebene in den Hintergrund geraten, löst auf visueller Ebene die Inszenierung dieses Opfergangs als

Montage aus bewegten, planaren totalen bzw. halbnahen Aufnahmen der Frau die Gegenschüsse auf das andere Ufer ab – um schließlich auf dem Höhepunkt der Bewegung zu einem musikalischen Crescendo in einer neuen Schuss-Gegenschuss Opposition innerhalb der Reihen der Marines aufzugehen. So wird, mit der Akustik als dominanter und der Kamerabewegung als subdominanter Ebene das Bild eines *Gedrängt-Werdens* sukzessive von einem elegischen Bild des *Leidens* abgelöst.

ABE 5 (01:11:15 - 01:13:01, Abb. 8)

Der Umschnitt auf eine Totale am Himmel erscheinender Hubschrauber markiert einen Bruch in der räumlichen Inszenierung, die nun in zwei Phasen die ästhetische Organisation räumlicher Weite mit einer visuellen Strategie subjektiver Perspektivierung verbindet. Sämtliche den Raum in Oppositionen teilenden Figurationen sind nun aufgehoben, statische Totalen der weiten Flusslandschaft und ausgedehnte Kamerafahrten über diese Landschaft hinweg fügen sich zu einem weit geöffneten Bildraum. Dieser wird zunächst zum Resonanzraum für ein audiovisuelles Explosions-Stakkato, das seinen Widerhall in punktuell einmontierten halbnahen Aufnahmen des gekrümmten, zusammenzuckenden Eriksson findet.

Mit dem Ende des Bombardements kehrt sich das Verhältnis zwischen den Totalen der Landschaft und Nahaufnahmen Erikssons um: Während die Montage vorher Eriksson als Resonanzpunkt des Geschehens fokussiert, werden die Kamerafahrten über die Landschaft durch Schuss-Gegenschuss-Montagen und die inszenierte Blickachse nun als subjektive Einstellungen markiert – der kinematografische Blick *auf* Eriksson wird durch einen kinematografischen Blick *aus der subjektiven Perspektive* Erikssons abgelöst. Dabei fügen sich die Kamerafahrten über brennende Boote und reglose Leichen zu einem dunklen, audiovisuellen Stillleben der zerstörten Landschaft – in dessen Zentrum die Leiche der ermordeten jungen Frau liegt. Die visuelle Entfaltung dieses Stilllebens wird akustisch von einem nun leiseren, allein von Flöten getragenen Erklängen des Leitmotivs getragen. So wird, mit der Akustik als dominanter und Montage und Bildkomposition als subdominanter Ebene der Inszenierung, das elegische Bild des Leidens in ein komplexes, direkt auf die Inszenierung eines elegischen *Leidens* aufsetzendes, als Echo dieses *Leidens* inszeniertes Bild der *Trauer* überführt.

Szenische Komposition

Im dynamischen Muster der Szene werden eine genre- und eine filmimmanente Referenz gewissermaßen übereinander gelegt: Auf der einen Seite rekuriert die Szene auf basale inszenatorische Muster der für das klassische Kriegsfilmgenre typischen ausgedehnten Gefechtsszenen;

diese zeichnen sich zum einen durch die über Blick- oder Bewegungsrichtungen und das Prinzip des Schuss-Gegenschuss realisierte Inszenierung einer räumlichen Opposition, zum anderen durch eine zeitliche Dynamik der sukzessiven Be- und Entschleunigung bzw. des sukzessiven An- und Abschwellens aus.⁵⁷ In der hier vorliegenden Szene wird dieses Muster zum einen durch die räumliche Opposition als inszenatorischer Fluchtpunkt von ABE 1 bzw. als durchgehendes Prinzip der Figuration des kinematografischen Raums in ABE 2, ABE 3 und ABE 4 aufgegriffen. Zum anderen findet es sich in einer übergreifenden, sich im Verlauf von ABE 1 und ABE 2 zunehmend steigenden, in ABE 3 und ABE 4 auf ihrem Höhepunkt verharrenden und zum Ende von ABE 4 ihren Nullpunkt erreichenden, primär akustisch getragenen Dynamik des An- und Abschwellens.

Auf der anderen Seite ist in dieses stereotypische Muster der Gefechtszene ein affektdramaturgisches Muster eingewoben, dass sich als direkte Fortschreibung und Variation der ästhetischen Organisation des Schuldgefühls in der Entführungsszene fassen lässt: Abermals steht am Anfang des dynamischen Musters mit ABE 1 eine Figuration der *Angst*; in der Verbindung von langsamer Kamerafahrt, akustischer Dynamik und finalem Schuss-Gegenschuss präsentiert sich diese ästhetisch als exakte Wiederholung von ABE 1 der Entführungsszene. An die Stelle der Verortung des kinematografischen Blicks am Mittelpunkt einer imaginären Linie in ABE 2 der Entführungsszene tritt hier in ABE 2 die Positionierung des Blicks am Scheitelpunkt einer figurativen T-Kreuzung, an die Stelle der Erfahrung des *Mit-Sich-Ringens* tritt die Erfahrung des *Miteinander-Ringens*. In ABE 3 der Entführungsszene realisiert sich ein Bild des *Schmerzes* in zwei Phasen, einer Phase der Präsenz und einer Phase des Nachhallens. Hier finden sich diese Phasen in den zwei abschließenden Bewegungsfigurationen gespiegelt: ABE 4 setzt an die Stelle der audiovisuellen Figuration des *Schmerzes* ein elegisches Bild des *Leidens*, ABE 5 setzt an die Stelle des Nachhallens des *Schmerzes* ein Bild der *Trauer*, gewissermaßen als affektives Echo des *Leidens*.

Beide Bezüge, der genre- wie der filmimmanente, modulieren sich auf diese Art und Weise gegenseitig: Einerseits erfährt die genretypische affektive Dimension der Gefechtsszene – ein auf das Gefühl der Verschmelzungslust aufsetzendes, an die Idee der Gemeinschaft gebundenes heroisches Pathos – eine affektive Umwidmung: Die für die klassische Gefechtsszene typische räumliche Opposition wird in ABE 4 unvermittelt zugunsten der elegischen Inszenierung des *Leidens* fallen

⁵⁷ Vgl. http://www.empirische-medienaesthetik.fu-berlin.de/emaex-system/affektdatenmatrix/filme/sands_of_iwo_jima/16_invading_tarawa/index.html
http://www.empirische-medienaesthetik.fu-berlin.de/emaex-system/affektdatenmatrix/filme/gung_ho/14_dschungelkampf_und_das_mg-nest/index.html

gelassen. Genrehistorisch betrachtet liest sich das dynamische Muster der vorliegenden Szene wie eine Gegenbewegung: Die für das klassische Kriegsfilmgenre typische Subsumierung von Motiven der Trauer unter ein heroisches Pathos von Opfer und Erneuerung wird buchstäblich zurückgenommen – das Trauer-Motiv setzt hier auf ein elegisch überhöhtes Bild des *Leidens* auf, das als inszenatorischer Scheitelpunkt des dynamischen Musters der Szene erfahren wird und die genretypische Inszenierung des Gefechts geradezu suspendiert.

Andererseits wird der affektive Bezug des Individuums zur Idee der Gemeinschaft, wie ihn die klassische Gefechtsszene sowohl über das Gefühl der Verschmelzungslust als auch über das heroische Pathos von Opfer und Erneuerung herstellt – zum Agens einer Variation des in der Entführungsszene entfalteten Musters der ästhetischen Organisation des Schuldgefühls: Die Inszenierung einer räumlichen Opposition *innerhalb* der genretypischen räumlichen Opposition des Gefechts – die T-Struktur zweier Schuss-Gegenschuss-Achsen in ABE 2 – setzt auf die genretypische affektive Dimension der Verschmelzungslust auf; die in ABE 1 initiierte und ABE 2 fortgesetzte akustische Dynamik im Modus des Horrorfilms verbindet sich in ABE 2 mit dem anschwellenden, aggressiven ›Wechselgesang‹ Erikssons und Meserves – die Opposition in der Opposition wird zum Agens einer Verkehrung der Vorzeichen, aus Verschmelzungslust wird Verschmelzungshorror. Über das genretypische Muster der Gefechtsszene wird die durch den Ich-Bezug bestimmte zeitliche Struktur der Erfahrung von Schuld (wie sie in der Entführungsszene entwickelt wird) auf die Idee der Gemeinschaft bezogen: Die Gefechtsszene organisiert hier auf Ebene der Zuschauerwahrnehmung die an das Ich gebundene Erfahrung einer gemeinschaftlich geteilten Schuld.

Die Einbettung des Affektskripts der Entführungsszene in das Affektskript der vorliegenden Szene ließe sich demnach wie folgt formulieren: *Das gemeinschaftlich geteilte Schuldgefühl ist eine Trauer, die an die zeitlich zurückliegende Erfahrung eines angstbesetzten Miteinander-Ringens, eines Gedrängt-Werdens und des Verschmelzens mit einer Leiden stiftenden Kraft gebunden ist.* Um den Bezug dieser Variation des Schuldmotivs im Filmverlauf zu den Strategien der Affizierung im Vietnamkriegsfilm deutlich zu machen, soll im Folgenden abschließend die Schließung dieses Motivs in *CASUALTIES OF WAR* betrachtet werden, die zugleich die letzte Szene des Films darstellt.

3.2.3 Musikalisches Leitmotiv als Agens sinnlich-affektiver Erinnerung – Szenenanalyse: CASUALTIES OF WAR, »Erwachen«

Wie weiter oben bereits dargelegt wurde, wird die Haupthandlung von CASUALTIES OF WAR, die Geschehnisse in Vietnam und die anschließende Verhandlung vor dem Kriegsgericht, durch zwei rahmende Szenen zu Beginn und am Ende des Films als Rückblende markiert. In der Eröffnungsszene – der einzigen Szene vor der Entführungsszene, in der bereits kurz das Leitmotiv des Films erklingt – fällt Eriksson während einer U-Bahnfahrt zunächst eine asiatisch aussehenden junge Frau auf, bevor er in seinem Sitz einschläft und mit der zweiten Szene das Geschehen in Vietnam seinen Lauf nimmt. Die im folgenden analysierte Schlusszene bildet vor diesem Hintergrund die zweite Hälfte einer dramaturgischen Klammerfigur: die vorletzte Szene (die Gerichtsverhandlung) endet unvermittelt mit einem Umschnitt zurück in das U-Bahn-Setting, es folgt die letzte Szene (01:39:27 - 01:42:51), die Erikssons Erwachen und schließlich die Begegnung mit der jungen Frau aus der Eröffnungsszene erzählt.

ABE 1 (01:39:27 - 01:40:48, Abb. 9)

Ein plötzlicher Umschnitt aus dem Gerichtssaal der Szene zuvor eröffnet unvermittelt die Erwachens-Szene. Akustisch wird dieser Umschnitt vom aggressiven Ruf »Payback« (dt.: *Rache*)⁵⁸ und dem mit einem heftigen Knall einsetzenden Quietschen von Bahnschienen begleitet, der dunkle Hintergrund des U-Bahntunnels wird von den hellen, am Fenster vorbeiziehenden Straßen San Franciscos abgelöst. Der so inszenierte Schreckmoment wird zur Initialzündung einer Bewegungsfiguration, deren Verlaufsform und affektive Tonalität akustisch grundiert ist.

In der Folge entfaltet sich der Blickwechsel Erikssons mit einer asiatisch aussehenden jungen Frau als fortlaufende Schuss-Gegenschuss-Montage; die Statik auf Ebene der Kamerabewegung und der Bildkomposition erhält in der Verschränkung von Bild und Ton eine Dynamik anschwellender Anspannung: Zunächst erklingt ein monoton anhaltender, einer harmonischen Auflösung entgegen strebender Streicherton; dann entfaltet sich sukzessive das auf einer Flöte vorgetragene Leitmotiv – als sinnlich erfahrbarer Verweis auf die Angst-

⁵⁸ Der Ruf erklingt hier als letztes Wort eines zum Ende der vorangehenden Szene aus dem Off erklingenden Satzes (»If I was them, I would be pissed off, wouldn't you? – I'd be looking for a little payback!«); dieser wird durch die Stimme des Schauspielers Dale Dye als Erinnerung Erikssons an ein Gespräch mit dem von Dye gespielten Cpt. Hill einige Szenen zuvor (01:23:04 - 01:26:38) ausgewiesen. In dieser Szene versucht Hill, Eriksson mit einer aggressiv vorgetragenen Ansprache von seinem Vorhaben abzubringen, die anderen Mitglieder seines Platoons wegen der Vergehen an der jungen vietnamesischen Frau vor ein Militärgericht zu bringen.

Motive der zuvor analysierten Szenen; schließlich klingt das Leitmotiv aus, um von einem dramatisch-schweren Bläser-Akkord abgelöst zu werden. In der Verschränkung von Bild und Ton findet dieser akustische Drei-Schritt seinen Widerhall in gestischen Figurationen des Entdeckens (Blickachse), Nachdenkens (Blick ins Leere) und Erinnerns (als buchstäbliches Er-*innern*: schließen der Augen). So wird, mit der Akustik als dominanter sowie Montage und Gestik als subdominanter Ebene, das durch einen Schreckmoment initiierte Bild einer *angstbesetzten Anspannung* inszeniert.

ABE 2 (01:40:48 - 01:42:51, Abb. 10)

Die melodische Auflösung des in ABE 1 monoton anhaltenden Streichertons leitet eine audiovisuelle Öffnungsfigur ein. Diese ist als ein Drei-Schritt aus Beschleunigung, Zur-Ruhe-Kommen und Weitung inszeniert, der wiederum auf einen musikalischen Drei-Schritt aufsetzt. Zunächst wird eine Serie statischer Einstellungen zum Ausgangspunkt einer Figuration der Beschleunigung: Mit Erikssons Verlassen der Bahn gerät auch das kinematografische Bild in Bewegung, seine Begegnung mit der jungen Frau wird inszenatorisch von zwei Kamerafahrten initiiert; audiovisuell realisiert sich die Dynamisierung des Bildraums als Ineinandergreifen dieser visuellen Beschleunigung mit der Entfaltung eines melodramatischen Streicherthemas.

Das Gespräch der beiden realisiert sich hingegen als ein Moment des Zur-Ruhe-Kommens, als Abfolge statischer Nahaufnahmen im Schuss-Gegenschuss-Prinzip; auf akustischer Ebene wird dieses Innehalten von einem sukzessive in der Tonlage ansteigenden Chorgesang begleitet, der das Streicherthema aufgreift und den Höhepunkt des figurativen Drei-Schritts einleitet:

Mit dem Ende des Gesprächs geht das zuvor entfaltete musikalische Thema in eine Variation des Leitmotivs über, das nun von jublierend hoch aufspielenden Streichern getragen und von choralen Gesängen harmonisch eingefasst wird. Parallel dazu erfolgt der Umschnitt in eine weite Totale des Parks, die Melodie verbindet sich mit einer Kamerafahrt in die Höhe zu einer audiovisuellen Öffnungsfigur.

So endet der Film, mit der Akustik als dominanter und der Montage als subdominanter Ebene der Inszenierung, mit einem affektiven Bild der *Befreiung*, das sich über die sinnliche Erfahrung der Weitung einerseits, der sukzessiven Auflösung der *angstbesetzten Anspannung* aus ABE 1 andererseits realisiert.

Szenische Komposition

Die Szene verbindet eine zeitlich kohärente Erfahrung der Befreiung mit einem komplexen Netz innerfilmischer Erinnerungsbezüge: Für sich

genommen inszeniert die Szene die befreiende Lösung einer angstbesetzten Anspannung als spezifische Abfolge zweier in Bezug auf die Komposition von Bildraum und kinematografischer Bewegung distinkter inszenatorischer Figurationen. Während ABE 1 über die Verbindung von visueller Statik und musikalischer Dynamik eine *angstbesetzte Anspannung* inszeniert, die sich als buchstäbliche Spannung im Verhältnis von Bild und Ton vermittelt, löst ABE 2 diese Anspannung in zweifacher Art und Weise: Auf musikalischer Ebene wird die für ABE 1 charakteristische, nur durch kurze melodische Phrasen unterbrochene tonale Monotonie in ABE 2 von einem in Melodie und Arrangement komplexen musikalischen Thema abgelöst. Gleichzeitig wird die visuelle Statik der einzelnen Einstellungen in ABE 1 mit Beginn von ABE 2 durch eine dynamische Bewegungsfolge von Beschleunigung, Innehalten und Weitung abgelöst, deren Phasen analog zur musikalischen Dynamik angeordnet sind. In der Abfolge beider ABes wird die audiovisuelle Öffnungsfigur, auf die ABE 2 endet, als eine – dem Ende einer Kadenz in der musikalischen Harmonielehre ähnliche – Auflösung der in ABE 1 inszenierten audiovisuellen Dissonanz erkennbar.

Setzt man das dynamische Muster der Szene hingegen ins Verhältnis zur Inszenierung der beiden zuvor analysierten Szenen, wird deutlich, inwiefern affektdramaturgische Wiederholungsstrukturen sowie die Wiederkehr und Variation des musikalischen Leitmotivs ein komplexes, von sinnlicher Erfahrung getragenes Erinnerungsnetz über den Film hinweg weben, dessen einzelne Komponenten die affektive Dimension der Erwachens-Szene vertiefen und modulieren (Tab. 1).

Die Parallelen, die die dynamischen Muster der Entführungs- und der Gefechtsszene aufweisen, wurden im letzten Abschnitt bereits angesprochen. Die Gefechtsszene erscheint auf Ebene der Inszenierung als eine Überblendung der für das klassische Kriegsfilmgenre typischen ausgedehnten Gefechtsszene und dem in der Entführungsszene entfalteten Affektskript des Schuldgefühls. An die Stelle von komplex aufeinander bezogenen Erfahrungen der *Angst*, des *Mit-Sich-Ringens* und des *Schmerzes* tritt ein affektiver Parcours aus *Angst*, *Miteinander-Ringen*, *Gedrängt-Werden*, *Leiden* und *Trauer*. Beide Affektskripte sind über kompositorische Parallelen miteinander verbunden:

- Beide Szenen nehmen – in der Kombination von Kamerabewegung, musikalischer Dynamik und einer finalen Schuss-Gegenschuss-Montage kompositorisch analog figurierte – Bilder der *Angst* als Ausgangspunkt.
- Beide Szenen lassen auf diese Bewegungsfiguration kompositorische Muster folgen, die wesentlich vom Prinzip der Figuration des kinematografischen Raums auf Ebene der Montage geprägt sind; in der Entführungsszene organisiert diese

Raumfiguration in einer ABE die Erfahrung eines *Mit-Sich-Ringens*, die in der Gefechtsszene über zwei ABEs in Erfahrungen des *Miteinander-Ringens* und *Gedrängt-Werdens* aufgefaltet wird.

- Schließlich greifen beide Szenen die für das initiale Bild der *Angst* prägende Dynamisierung des Bildraums durch Kamerabewegung auf: In der Entführungsszene vereint sich diese visuelle Bewegung innerhalb einer ABE mit einem akustischen Crescendo zu einem audiovisuellen Bild des *Schmerzes*; in der Gefechtsszene wird auch diese Figuration aufgefaltet, zwei ABEs organisieren in der audiovisuellen Verbindung visueller Bewegung mit einer jeweils spezifischen akustischen Dynamik Bilder des *Leidens* und der *Trauer*.

Die für die stereotypische Gefechtsszene im Kriegsfilm charakteristische affektive Erfahrung des *Eingebunden-Seins* in eine Gemeinschaft lässt sich vor diesem Hintergrund direkt in der inszenatorischen Verschränkung beider Szenen ablesen: Die subjektive Erfahrung des *Mit-Sich-Ringens* wird im Kontext einer affektiven Einbindung des Individuums in die Gemeinschaft zu Erfahrungen des *Miteinander-Ringens* und *Gedrängt-Werdens*; während die subjektive Erfahrung von Schuldgefühlen im Bild des *Schmerzes* ihren Schlussakkord findet, kulminiert das an den affektiven Bezug zur Gemeinschaft gebundene Schuldgefühl in einer *Trauer*, die untrennbar mit einem elegischen, bis ins Metaphysische überhöhten Bild des *Leidens* verbunden ist.

Doch neben diesen Parallelen auf Ebene des dynamischen Musters findet sich noch eine zweite, direktere kompositorische Verbindung der beiden Szenen – direkter, weil sie im Verhältnis von Wiederholung und Variation den Akzent stärker auf das Prinzip der Wiederholung setzt: das musikalische Leitmotiv. Dieses wird in der Entführungsszene eingeführt und dort über alle drei ABEs hinweg entwickelt:

- Die das Leitmotiv prägende Tonfolge wird dort in ABE 1 zunächst von einem einzelnen Saiteninstrument, dann einer Flöte und schließlich einem Blasinstrument intoniert.
- Diese Melodie wird in ABE 2 im Zusammenspiel mehrerer Flöten fortgetragen und punktuell um ein Streicherstakkato und einen anhaltenden Bläser-ton ergänzt.
- Schließlich erklingt das Leitmotiv in der ersten Phase von ABE 3 als Crescendo in einem orchestralen Arrangement aus mehreren Streichern, die zum Höhepunkt des Crescendos von Bläsern ergänzt werden; in der zweiten Phase der ABE wird das Motiv schließlich leise von einer einzelnen Violine vorgetragen, die dezent von Flöten begleitet wird.

Betrachtet man die Dynamik der Musik, lässt sich ein spezifischer Verlauf erkennen, der sich parallel zur zeitlichen Segmentierung des

audiovisuellen Bildes (den ABEs) entfaltet, in seinen Phasen aber dennoch von dieser unabhängig bleibt: Am Beginn der musikalischen Komposition steht eine in Lautstärke und Arrangement zurückgenommene Intonation des Leitmotivs; diese zieht sich über ABE 1 und ABE 2 hinweg – und deutet in der Abfolge der Instrumente (Saiteninstrument, Flöte, Bläser, Flöten) auf Ebene des akustischen Nachhalls bereits eine Dynamik des Anschwellens an. Dieses Anschwellen erfährt dann in der ersten Phase von ABE 3 in der Verbindung von Crescendo und orchestralem Arrangement seinen Höhepunkt, bevor das Leitmotiv in der zweiten Phase von ABE 3 im leisen Zusammenspiel von Violine und Flöten in einer Dynamik des Abschwellens ausklingt.

Diese musikalische Verlaufsform findet sich in den letzten beiden ABEs der Gefechtsszene wieder: In ABE 4 setzt das Leitmotiv parallel zum Leidensmarsch der jungen vietnamesischen Frau ein, in einer ersten Phase zunächst leise von einer einzelnen Flöte, dann einem einzelnen Saiteninstrument vorgetragen; in einer zweiten Phase werden mehrere Bläser in mittlerer Lautstärke von chorgleich erklingenden Streichern abgelöst; in einer dritten Phase heben die Streicher zu einem Crescendo an, in das die Bläser einsteigen, bis sie es mit einem lautstarken Akkord parallel zum Ende von ABE 4 seinen Höhepunkt erreichen lassen. Schließlich klingt das Motiv in der 2. Phase von ABE 5 – leise intoniert von einer einzelnen Flöte, deren Spiel von anhaltenden Bläserklängen getragen wird – endgültig aus. Damit verbindet das Leitmotiv die beiden Szenen nicht allein über eine charakteristische melodische Phrase. Vielmehr wird in die audiovisuelle Komposition der Gefechtsszene exakt jene spezifische musikalische Verlaufsform des An- und Abschwellens eingebettet, die im zeitlichen Ablauf der Entführungsszene erstmals entfaltet wurde. Diese spezifische, auf Ebene der Dynamik und des Arrangements organisierte Verlaufsform verbindet über ihren Höhepunkt das Bild des *Schmerzes* der Entführungsszene mit dem elegischen Bild des *Leidens* der Gefechtsszene. Innerhalb der dramaturgischen Struktur des Films wird das Leitmotiv auf diese Weise zu einem körperlich erfahrbaren, die lineare Wahrnehmungszeit des Films transzendierenden Verweis, zum Träger einer sinnlich-affektiv grundierten Erinnerungsstruktur. Die subjektive Erfahrung des Schuldgefühls (Entführungsszene) schreibt sich über diesen körperlich erfahrbaren Verweis direkt in die Erfahrung eines an einen affektiven Gemeinschaftsbezug gebundenen Schuldgefühls (Gefechtsszene) ein; umgekehrt greift die Gefechtsszene über diesen Verweis die affektive Dimension der Entführungsszene auf – und moduliert sie.

Erst vor dem Hintergrund dieser vom musikalischen Leitmotiv getragenen sinnlich-affektiven Erinnerungsstruktur lässt sich die in diesem Abschnitt betrachtete letzte Szene des Films – die Erwachenszene

- in ihrer vollen Komplexität fassen. Zur Erinnerung: Für sich genommen, lässt sich die affektive Orientierung von ABE 1, ästhetisch organisiert im Zusammenspiel von visueller Statik und akustischer Dynamik, als *angstbesetzte Anspannung* qualifizieren, ABE 2 als ein diese Spannung lösendes Bild der *Befreiung*. Erst vor dem Hintergrund der oben dargelegten Bedeutung des Leitmotivs, bzw. dessen spezifischer zeitlicher Verlaufsform, wird deutlich, inwiefern die Organisation einer die lineare Wahrnehmungszeit des Films transzendierenden, sinnlich erfahrbaren Verweisstruktur die affektive Orientierung der Szene moduliert: Die affektive Dimension von ABE 1 beschränkt sich keinesfalls auf die Erfahrung einer *angstbesetzten Anspannung*; das leise erklingende, von einer einzelnen Flöte intonierte Leitmotiv, als Agens eines sinnlich-affektiven Verweises, eines buchstäblichen Nachhalls der Entführungs- und der Gefechtsszene, lässt aus dem Bild einer angstbesetzten Anspannung ein Bild *angstbesetzter Erinnerung* werden. Diese Erinnerung vermittelt sich dem Zuschauer nicht auf der Ebene einer repräsentativ verstandenen Figurenpsychologie, sondern als eine von der sinnlichen Wahrnehmung kompositorischer Verlaufsformen getragene, affektiv grundierte Erinnerung.

Damit erscheint das dynamische Muster der gesamten Szene in einem veränderten Licht: Die Auflösung der in ABE 1 entfalteten Dissonanz von visueller Statik und akustischer Dynamik im audiovisuellen Schlussakkord der finalen Öffnungsfigur am Ende von ABE 2 ist mehr als nur die harmonische Auflösung einer sinnlichen Erfahrung von Anspannung; der Fluchtpunkt der Szene auf Ebene der Zuschauererfahrung besteht vielmehr in der harmonischen Wendung einer kompositorischen Verlaufsform, die über ihre Wiederholung im Filmverlauf verschiedene Affektskripte aufeinander bezieht. Das in ABE 1 inszenierte Bild einer *angstbesetzten Erinnerung* wird über die parallel zur audiovisuellen Segmentierung entfaltete musikalische Verlaufsform als erste Phase eines dynamischen Musters ausgewiesen, das als sinnlicher Erinnerungsbezug direkt auf die affektive Dimension der beiden zuvor analysierten Szenen verweist. Die in der gegenseitigen Bezugnahme von Entführungs- und Gefechtsszene entwickelte Wiederholungsstruktur wird auf diese Weise innerhalb der Erwachensszene zum zeitlichen Verweis in zweifacher Richtung: Auf der Ebene der affektdramaturgischen Makrostruktur (der affektiven Orientierung von Szenen und deren Positionierung im Filmverlauf) wirkt die Wiederholung der ersten Phase der beschriebenen musikalischen Verlaufsform als sinnlich getragene Erinnerung an ein subjektives Schuldgefühl, das in einer zweiten Erfahrung mit einem affektiven Gemeinschaftsbezug verbunden wurde. Auf der kompositorischen Mikroebene, d.h. innerhalb des dynamischen Musters der Erwachensszene, wird eben jene sinnlich

getragene Erinnerung zum Agens einer nur auf Ebene der ästhetischen Organisation affektiver Erfahrung greifbaren Antizipationsstruktur: die leise anschwellende Flötenmelodie kündigt ein musikalisches Crescendo an, das im dramaturgischen Verlauf des Films zuvor in audiovisuellen Bildern des *Schmerzes* und des *Leidens* aufgegangen ist. ABE 2 der Erwachensszene löst somit nicht nur die in ABE 1 im Verhältnis von Bild und Ton begründete Erfahrung einer angstbesetzten Anspannung; sie lässt vielmehr die Antizipation von *Schmerz* und *Leiden* ins Leere laufen, indem sie die musikalische Verlaufsform zwar wiederholt, sie aber – sowohl musikalisch als auch audiovisuell – harmonisch wendet. Das antizipierte Crescendo steht tatsächlich am Ende von ABE 2; allerdings ist es musikalisch harmonisch in ein komplexes, orchestral arrangiertes zuvor nicht eingeführtes Streicherthema eingebunden. Audiovisuell mündet diese Variation des Crescendos in einem harmonischen Schlussakkord, in dem sich das Crescendo, ein musikalischer Wechsel in höhere Tonlagen, eine bildkompositorisch figurierte Weite und eine aufsteigende Kamerabewegung zu einer audiovisuellen Öffnungsfigur fügen. Das in dieser Öffnungsfigur kulminierende Bild der Befreiung wird über den vom musikalischen Leitmotiv getragenen Drei-Schritt von Entführungs-, Gefechts- und Erwachensszene zum Höhepunkt einer komplexen affektdramaturgischen Struktur: Das in der Entführungsszene entwickelte Affektskript des Schuldgefühls wird in der Gefechtsszene aufgegriffen und um einen affektiven Gemeinschaftsbezug erweitert, das Bild des *Schmerzes* zugleich in ein elegisches Bild des *Leidens* überführt; die Erwachensszene schließlich lässt die Erinnerung an die zwei Varianten des Schuldgefühls gleichermaßen wie die Antizipation von *Schmerz* und *Leiden* in einem doppelten Bild der *Befreiung*⁵⁹ aufgehen; auf der Ebene des Zuschauergefühls fallen im audiovisuellen Schlussakkord des Films die Befreiung von rückwärtigem und kommendem, von der lastender Erfahrung (der Schuld) und von der Angst (vor Schmerz und Leiden) in eins.

⁵⁹ Das Bild der *Befreiung* ist an dieser Stelle exemplarisch als die grundierende Ebene der affektiven Erfahrung auszuweisen: *affektiv* deshalb, weil sich dieses Bild auf der hier beschriebenen Ebene – der dynamischen Entfaltung audiovisueller Wahrnehmung – als unmittelbares, sinnliches Empfinden realisiert; *grundierend* deshalb, weil es sich – abhängig von der Fragestellung, unter deren Maßgabe man die analytischen Beschreibungen auswertet – unterschiedlich ausfallen lässt. Wertet man die Einbindung religiöser Motive in die Zeitlichkeit des audiovisuellen Bildes aus, mag diese *Befreiung* um eine Dimension der *Erlösung* erweitert werden, während im Kontext einer Untersuchung zur Geschlechterdifferenz die Dimension der *Versöhnung* in den Fokus rückt.

4. Die affektive Dramaturgie der Befreiung – CASUALTIES OF WAR und die gesellschaftliche Dimension des Vietnamkriegsfilms

Die heuristische Arbeitshypothese dieser filmanalytischen Studie besagte, dass die gemeinschaftliche Dimension der Vietnamkriegsfilme ihren ästhetischen Strategien eingeschrieben ist. Betrachtet man die Ergebnisse der Studie vor diesem Hintergrund, ergibt sich eine veränderte Perspektive auf das historisch verzögerte Aufkommen des Vietnamkriegsfilms, die eng mit der filmhistorischen Entwicklung des Genres verbunden ist: Der Vietnamkriegsfilm unterscheidet sich auf affektdramaturgischer Ebene wesentlich vom klassischen Hollywood-Kriegsfilm. Die Affektdramaturgie des klassischen *Combat Films*, wie sie für die zum Ende des zweiten Weltkriegs und in den Jahren unmittelbar nach Kriegsende produzierten Filmen typisch ist, zielt auf das Moment der Mobilisierung, auf die ästhetische Organisation einer zeitlichen Erfahrung des Aufgehens des Individuums in der (militärischen) Gemeinschaft. Nimmt man die hier vorgestellte exemplarische Studie zu CASUALTIES OF WAR als analytischen Ausgangspunkt, muss die Affektdramaturgie des Vietnamkriegsfilms demgegenüber als eine Struktur gefasst werden, die auf eine affektive Erfahrung der Befreiung – verstanden als Modulation spezifischer affektiver Erfahrungen – abzielt. Nicht die Herausbildung einer auf die Bedürfnisse militärischer Mobilisierung ausgerichteten Gemeinschaft bildet den inszenatorischen Fluchtpunkt der Filme, sondern vielmehr die affektive Modulation der gemeinschaftlich geteilten Kriegserfahrung. Die Vietnamkriegsfilme streben danach, diese Erfahrung in eine affektive Dynamik einzubetten, die das Erlebnis des Krieges – in all seinen Schattierungen – mit den Grundzügen einer das Individuum betonenden, zivilen Gemeinschaft vereinbar macht.

Damit verändert sich der Blick auf das gegenüber dem historischen Ereignis verspätete Auftreten des Vietnamkriegsfilms wesentlich: Ausgehend von einer Betrachtung der affektdramaturgischen Muster des Vietnamkriegsfilms ist die historische Distanz kein zu hinterfragendes Phänomen, sondern vielmehr eine *notwendige Bedingung* für die Rückkehr des *Combat Films* im Gewand des Vietnamkriegsfilms; die spezifische Art und Weise, in der die Filme die Organisation komplexer Erinnerungsstrukturen zunächst ins Zentrum ihrer ästhetischen Strategien rücken, um sie in einem zweiten Schritt als Objekt einer kompositorisch getragenen affektiven Modulation zu adressieren, setzt die Distanz zum historischen Ereignis unbedingt voraus – die gemeinschaftlich geteilte Dimension der in der Zeitlichkeit der Filme organisierten subjektiven Erfahrung einer affektiven Umwidmung von Erinnertem erwächst unmittelbar aus dem Prinzip der Historizität, aus der Idee einer gemeinsamen Vergangenheit. Umgekehrt offenbart sich die

Wiederbelebung des US-Kriegsfilms zum Ende der 70er Jahre vor diesem Hintergrund als Ausdruck eines gemeinschaftlichen Begehrens, dass direkt an Konzepte der Historizität als Idee einer gemeinschaftlich geteilten Erinnerung gebunden ist; die Filme zielen nicht auf die Manipulation des Objekts dieser Erinnerung, nicht auf die Umschreibung faktischer Gegebenheiten – wie die eingangs skizzierte These vom Revisionismus des Vietnamkriegsfilms nahelegt –, sondern auf die Dynamik einer sich fortwährend wandelnden affektiven Dimension des Erinnernten. So betrachtet besteht das gemeinsame Moment der Vietnamkriegsfilme nicht in einer rückwärtigen, auf die Vergangenheit gerichteten Perspektive. Dass der Vietnamkrieg im US-Kino der späten 70er und 80er Jahre aufersteht, kann vielmehr als Ausdruck der Unfähigkeit betrachtet werden, die Erinnerung an Vietnam in die gesellschaftliche Realität dieser Zeit zu integrieren. Die Affektdramaturgie dieser Filme liest sich als eine umfassende Suche nach Perspektiven zur affektiven Bewältigung der Kriegserfahrung. Essenz dieses Strebens nach Bewältigung ist nicht der Drang, die Vergangenheit zu ändern, sondern der Wunsch nach einer *gegenwärtigen* Haltung zur Vergangenheit, die der Idee einer fortwährenden Präsenz jener Vergangenheit in der Zukunft ihren Schrecken nimmt.

Vor dem Hintergrund dieser Überlegungen ergibt sich ein veränderter Blickwinkel auf die eingangs dargelegten zentralen Fragen innerhalb der Forschung zum Vietnamkriegsfilm. Die von Barbara Flückiger am Beispiel von *APOCALYPSE NOW* auf Ebene des Sound Designs beschriebenen Strategien der Subjektivierung – die Thomas Elsaesser und Michael Wedel filmhistorisch über den Aufstieg des Horrorfilms vom *B-Movie* zum Mainstream-Genre herleiten – erscheinen im Kontext der filmanalytischen Studie zu *CASUALTIES OF WAR* in einem neuen Licht. Folgt man der Schlussfolgerung, dass der Vietnamkriegsfilm affektdramaturgisch auf die subjektive Erfahrung eines affektiv modulierten Erinnerungsbezugs hin komponiert ist, wird die von Flückiger und Elsaesser/Wedel beschriebene filmhistorische Entwicklung zu einer zweiten Perspektive auf die ›verspätete‹ Auseinandersetzung mit dem Vietnamkrieg im US-Kino. Wie insbesondere die Analyse der Entführungsszene gezeigt hat, spielen kompositorische Figurationen subjektiver Erfahrung eine zentrale Rolle innerhalb der ästhetischen Organisation komplexer, sinnlich-affektiv begründeter Erinnerungsstrukturen im Vietnamkriegsfilm, stellen möglicherweise gar einen notwendigen Ausgangspunkt dieser Strukturen dar. So betrachtet lässt sich die zunehmende Präsenz ästhetischer Strategien der Subjektivierung im US-Kino der späten 70er Jahre⁶⁰ als eine

⁶⁰ Vgl. Flückiger: *Sound Design*, a.a.O., S. 383-395. Elsaesser, Wedel: *Apocalypse Now. The Hollow Heart of Hollywood*, a.a.O. – wie auch in Abschnitt 2 dieses Aufsatzes dargelegt.

wesentliche Möglichkeitsbedingung für die Herausbildung der affektdramaturgischen Struktur des Vietnamkriegsfilms fassen. Elsaessers und Wedels expliziter Verweis auf den Zusammenhang dieser filmhistorischen Entwicklung mit dem Aufstieg des Horrorfilms weist den Weg, die Diskussion um den generischen Status des Vietnamkriegsfilms neu zu perspektivieren. Gerade die Analyse der Gefechtsszene in *CASUALTIES OF WAR* hat gezeigt, dass der Vietnamkriegsfilm stereotypische Inszenierungsmodi des *Combat Films*, die auf einen affektiven Bezug zur Gemeinschaft ausgerichtet sind, mit Bildern der *Angst* im Modus des Horrorfilms und nach der Logik des Melodramas inszenierten Motiven des *Leidens* überblendet. Nimmt man die affektdramaturgische Struktur des Vietnamkriegs zum gedanklichen Ausgangspunkt, lässt sich in dieser Schichtung von Inszenierungsmodi ein spezifisches Prinzip erkennen. Dieses nimmt die stereotypischen Szenen des *Combat Films* auf Ebene der Makro-Struktur (der zeitlichen Anordnung szenischer Kompositionen) als eine Art roten Faden, der zentrale Charakteristika des klassischen Kriegsfilmgenres – wie die inhärente Verbindung zum Konzept der Historizität und den affektiven Bezug zur Gemeinschaft – in die affektdramaturgische Komposition des Vietnamkriegsfilms einbringt; gleichzeitig werden auf Ebene der Mikro-Struktur (der kompositorischen Figuration der einzelnen Szenen) Inszenierungsmodi anderer filmischer Genres mit diesem Faden verwoben; die Studie zu *CASUALTIES OF WAR* legt die Vermutung nahe, dass diese Form des Rekurrerens auf Inszenierungsmodi, die vom klassischen *Combat Film* abweichen, einen Rückgriff auf spezifische kompositorische Muster der ästhetischen Organisation der Zeitlichkeit affektiver Erfahrung darstellt – die sich im Kontext des Vietnamkriegsfilms als Strategien affektiver Bewältigung offenbaren.

Diese Strategien sind wesentlich durch die jeweiligen Verlaufsformen ihrer zeitlichen Entfaltung geprägt – und stellen so auch die Frage nach Inszenierungen des ›Anderen‹ in einen veränderten Kontext: Die Bedeutung geschlechtlicher und ethnischer Differenz im Vietnamkriegsfilm wäre demnach nicht auf der Ebene symbolischer Repräsentationen zu beantworten; die affektdramaturgische Logik der Filme legt vielmehr nahe, die Einbettung der Inszenierung des jeweils ›Anderen‹ in kompositorische Figurationen, bzw. in deren zeitliche Entfaltung und die komplexen Muster ihrer gegenseitigen Bezugnahme zu betrachten.

Diese veränderte Perspektive auf die Inszenierung von Differenz steht somit geradezu beispielhaft für die hier ausgehend von einer exemplarischen Filmanalyse entwickelten Gedanken zum Vietnamkriegsfilm und dessen Verortung im weiteren Kontext des Kriegsfilmgenres. Die analytische Betrachtung eines einzelnen Films

vermag sicher nicht, die verschiedenen Fragen des heterogenen Forschungsfeldes zum Vietnamkriegsfilm in gleicher Komplexität und Tiefe zu adressieren. Die hier im Anschluss an diese Studie entwickelten Gedanken verdeutlichen jedoch die Möglichkeiten einer emotionstheoretisch perspektivierten Filmanalyse. Die dargelegten Thesen eint eine gemeinsame Denkbewegung, die das Potential einer systematischen Betrachtung der Komposition audiovisueller Bilder spiegelt. Der Erkenntnisgewinn eines analytischen Zugangs zur ästhetischen Organisation der Zeitlichkeit audiovisueller Wahrnehmung liegt demnach nicht primär im Generieren neuer Antworten auf zentrale Forschungsfragen. Die eigentliche Chance eines solchen Zugangs artikuliert sich in der Möglichkeit, diese Fragen anders zu stellen.

Mit allen Mitteln

Hollywoods Propagandafilme am Beispiel von Frank Capras WHY WE FIGHT-Reihe

»Hollywood professionals made film history in an field
strange to them – documentary films«¹

Nicht ganz unbescheiden beschreibt der Regisseur Frank Capra mit diesen Worten die beispiellose Zusammenarbeit der US Filmindustrie mit staatlichen Stellen während des Zweiten Weltkriegs. Der Kriegseintritt der USA am 8. Dezember 1941 beschleunigte einen Verzahnungsprozess, der bereits in den Jahren zuvor konkrete Züge annahm. Schaut man sich den Übergangsmoment an, von der Arbeit einiger namhafter Regisseure dieser Zeit hin zur Tätigkeit für Regeierungsstellen in militärischen Rängen, ergibt sich das Bild, dass das Engagement Hollywoods ebenso unmittelbar eingeleitet wurde, wie die Ursache des Kriegseintritts der USA, der Überfall japanischer Streitkräfte auf den Flottenstützpunkt auf Pearl Harbor am 7. Dezember 1941:

- Nach der ersten Testvorführung von ARSENIC AND OLD LACE (USA 1942/44) reist der Regisseur des Films Frank Capra von Hollywood nach Washington DC um Dienst im US Army Pictorial Service zu leisten. Von 1942 bis 1945 entstehen unter anderem sieben *information films* der Reihe WHY WE FIGHT, produziert von Major Capra.
- In SEX HYGIENE, ein sogenannter *training film*, den John Ford bereits im Januar 1941 auf dem 20th Century Fox Studiogelände inszeniert, spielt George Reeves (GONE WITH THE WIND, USA 1939) einen GI, der mit den üblen Folgen einer Syphilis Erkrankung konfrontiert wird. Nach dem Kriegseintritt der USA ist der knapp 30 Minuten lange Ausbildungsfilm einer von unzähligen Lehrfilmen, die das Militär in Zusammenarbeit mit Hollywood für die explosionsartig angestiegene Zahl der Rekruten produziert. Mit THE BATTLE OF MIDWAY (USA 1942) schafft Ford zudem einen exemplarischen Vertreter einer anderen Sparte von Regierungsfilmen, den sogenannten *combat reports*.
- Direkt nach der Beendigung seiner Arbeit an MRS. MINIVER (USA 1942) benachrichtigt der Regisseur William Wyler Colonel Schlossberg (*chief of the Army Pictorial Section*), dass er bereit sei,

¹ s. Capra S. 340

für das Signal Corps zu arbeiten². Bevor der Regisseur im März 1943 den Regie-Oscar für *Mrs. Miniver* entgegennimmt fliegt Wyler duzende Einsätze in einer B-17 in 8.000 Metern Höhe über Deutschland. Aus dem Material das Wyler und sein Kamerateam drehen, entsteht der Film *THE MEMPHIS BELLE – A STORY OF A FLYING FORTRESS* (1944).

- 1941 dreht der Regisseur George Stevens noch die erfolgreiche Komödie *WOMAN OF THE YEAR* mit Spencer Tracy und Katharine Hepburn. Stevens soll nach seiner Verteidigung beim US Army Signal Corps darum gebeten haben eine Einheit von *combat photographers* anzuführen, Kamerateams, die Aufnahmen der Kriegsschauplätze anfertigten, die in *combat reports* und in diversen *newsreel*-Formaten Einsatz finden. Stevens' Bitte wird mit der Landung Allierter Truppen in der Normandie am 6.6.1944 stattgeben³. Mit seinem Kamerateam wird Stevens nach Dachau beordert. Aus dem dort entstandenen Material stellt Stevens den Film *NAZI CONCENTRATION CAMPS* (USA 1945) zusammen, der erstmals während der Nürnberger Kriegsverbrecherprozesse gezeigt wird.

Nicht erst mit dem Überfall auf Pearl Habor, sondern bereits 1940 wurde Darryl Zanuck, Vizepräsident der 20th Century Fox, Leiter einer Kameraeinheit des US Army Signal Corps und »rekrutierte« dazu eine ganze Riege an Hollywood-Personal.⁴ Sucht man die Gründe für diese frühe Zusammenarbeit der zivilen Filmindustrie mit staatlichen Stellen, sind diese zu aller erst in der Politik des Präsident Franklin D. Roosevelt gegen Ende dessen zweiter Amtszeit zu finden. Roosevelt sah in der Filmindustrie einen bedeutenden Faktor der Öffentlichkeitsarbeit, die seit 1939 mit verschiedenen Regierungsprogrammen vorangetrieben wurde. Das »Motion Picture Committee Cooperating for the National Defense« legte dazu anfangs den Umfang der Zusammenarbeit und den Ablauf der Kooperation zwischen der Filmindustrie und staatlichen Stellen fest. Diese Instanz galt auch dem Schutz der Industrie vor einschneidenden Übergriffen seitens der staatlichen Behörden.⁵ Das am 5. Juni 1940 ins Leben gerufene Komitee setzte sich aus Repräsentanten der Filmindustrie zusammen. Vorerst war die Produktion von 25 Kurzfilmen über die

² s. Axel Madsen. *William Wyler – The Authorized Biography*. New York 1973 S. 224

³ »He asked to head a group of combat photographers. He did. In Europe until after the surrender.« s. Capra S. 340

⁴ S. Culbert 1990. Bereits in den frühen 1930er Jahren entsandte das Signal Corps Angehörige nach Hollywood, damit diese Inszenierungstechniken von der Filmindustrie lernten.

⁵ s. Claudia Schreiner-Seip. *Film- und Informationspolitik als Mittel der Nationalen Verteidigung in den USA, 1939 – 1941*. Frankfurt am Main, Bern, New York 1985 S. 418

»Nationale Verteidigung« und zwölf Rekrutierungstrailer⁶ vorgesehen, die noch 1941 in regulären Kinos anlaufen sollten. Das Komitee wurde kurz darauf in »War Activities Committee of the Motion Picture Industry« (WAC) umbenannt und bildete die Grundlage für die umfangreiche Verzahnung von Regierungsstellen mit der Filmindustrie. Diese Verquickung spiegelt sich vor allem in »dokumentarischen« Formaten wieder, die von verschiedenen Stellen ausgingen und ab Juni 1942 zentral im Auftrag des Office of War Information (OWI) von Hollywood Filmemachern hergestellt wurden.⁷ Filme von John Ford, William Wyler und Frank Capra wurden von militärischen Stellen als wesentlicher Beitrag für die nationale Verteidigung bewertet. An den oben genannten Beispielen der vier Regisseure tut sich die Bandbreite der unterschiedlichen Formate auf, die vorrangig für das Militär hergestellt wurden, diese waren vor allem:

- *information* bzw. *education films*, politische Lehrfilme, die die wesentlichen Ziele und Gründe des Kriegseintritts vermitteln sollten
- *training films* sollten Rekruten über Aufgaben, wie das Laden eines Gewehrs, Nahkampftechniken oder Intimpflege instruieren
- *combat reports*, die für Armeepersonal, wie auch für das zivile Publikum hergestellt wurden und Campagnen aufbereiteten
- militäreigene *newsreel*-Formate, wie *united news* und *Army-Navy Screen Magazine*.

Die Tätigkeit der Spielfilmregisseure auf diesem Terrain ist in der filmhistoriografischen Forschung bereits ausführlich untersucht. Der Stand der Forschung lässt keinen Zweifel daran, dass es sich nicht um das überschaubare Unternehmen einiger großer Namen des Filmgeschäfts handelt, sondern, dass buchstäblich eine ganze Industrie in den Krieg zog. Der Historiker David Culbert beziffert die ungefähre Zahl der Lehrfilme, die das Militär zusammen mit Hollywood, sowohl in personeller als auch institutioneller Zusammenarbeit, produzierte auf 2.500.⁸ Diese verblüffend große Zahl beinhaltet nicht einmal die vielen *newsreels*, die unter der Leitung von Hollywoodkameramännern hergestellt wurden. Spricht diese Zahl von der weitreichenden institutionellen Verschmelzung der zivilen Filmindustrie mit staatlichen Stellen, gibt sie doch keinerlei Auskunft darüber, wie diese Kollaboration in Hinblick auf den eigentlichen Output, den inhaltlich-/ ästhetischen Eigenschaften dieser Filme zu qualifizieren wäre. In Hinblick der vorliegenden historiografischen Studien und systematisierten Dokumentensammlungen bleibt die Frage bestehen, in wie weit jene Verquickung allein nach »Aktenlage«

⁶ s. Doherty S. 39

⁷ s. Culbert 1990 S. XV

⁸ Diese Filme hatten oft eine Dauer von nicht mehr als 30 Minuten. Vgl. Culbert.

offengelegt werden kann. Spricht man von Hollywood, dann ist es nicht nur auf Grundlage der Konzeptualisierung jener Filmindustrie als System von institutionellen, produktionsökonomischen und ästhetischen Prozessen, wie es in der Filmwissenschaft David Bordwell, Janet Staiger und Kristen Thompson vorgestellt haben, naheliegend davon auszugehen, dass in den militärisch produzierten Filmen auch Inszenierungsstrategien zur Anwendung kamen, die in einem engen Zusammenhang mit damals gängigen Erzählkonventionen des fiktionalen Kinos, respektive dem Genrekino Hollywoods stehen. In Anschlag kämen hier Genre-theoretische Ansätze wie von Janine Basinger und – für die folgenden Ausführungen wesentlich gewichtiger – jener von Hermann Kappelhoff.⁹ Ist es bei Basinger im Grunde die Frage einer narrativ konstituierten Genre-Ikonografie des Kriegsfilms, der interessanter Weise ziemlich genau zeitgleich mit den nichtfiktionalen Formaten der Militärfilme entsteht, lässt das Genre bei Kappelhoff als ein »differenziertes Kommunikationssystem, durch das eine Gesellschaft ihre Identität und ihr Wertesystem hervorbringt«¹⁰ – auf dessen Grund die Annahme einer Idee gemeinschaftlichen Lebens, getragen von einem Gemein Sinn produzierenden sinnliche Teilhabe, liegt – die Frage danach zu, wie sich »abstrakte Prinzipien von Gemeinschaft Identität und Werten«¹¹ als konkrete Figurationen einer Zuschauererfahrung fassen lassen können. Im Kontext der Regierungsfilme zu Zeiten des Krieges wären unter diesen Voraussetzungen naheliegender Weise Instrumente der Mobilisierung zu befragen, schließlich sind diese Filme vor allem eines: Propagandafilme. Man könnte argumentieren, dass der propagandistische Gehalt der Filme, getragen von der Verzahnung von Hollywood und Regierungsstellen, sich anhand von Dokumenten rekonstruieren ließe.¹² Dennoch ist gerade, die Frage, wie diese filmischen Formen (*information films, training films, combat reports, newsreels*) aussehen, wie ihre ästhetischen Gestaltungsstrategien zu beschreiben wären, was deren gemeinschaftsbildende Potential ist, eng verbunden damit, wie zum einen der Konnex von Hollywood und den Regierungsstellen auf Ebene eines institutionellen Geflechts beschaffen war, und wie zum anderen der Rahmen des von der Filmindustrie hervorgebrachten Genrepoetischen Systems im Verhältnis zu staatlich hervorgebrachten Propagandazielen der nicht fiktionalen Regierungsfilme steht. Es soll in diesem Aufsatz nicht allein darum gehen, anhand einer filmanalytischen Methodik ästhetische Gestaltungsstrategien zu beschreiben. Angestrebt wird ein kombinatorische Untersuchung »aktenkundiger« propagandistischer Ziele

⁹ s. Kappelhoff 2009

¹⁰ s. Kappelhoff in diesem Band

¹¹ Ebd.

¹² Schreiner-Seip, Culbert

und Inszenierungsweisen, exemplarisch am Beispiel der Information-Film-Reihe WHY WE FIGHT von Frank Capra. Eine solche kombinatorische Betrachtung, kann Aufschluss darüber geben, wie diese Filme das herstellen, was als eine Form eines Gemeinsinns verstanden werden kann. Weder soll dabei jedoch der Aussagegehalt von »Dokumenten« über den des Films stehen, noch lassen sich die Filme in ihren ästhetischen Strategien völlig außerhalb eines historisch/politischen Kontextes beschreiben. Dennoch geht im Rahmen dieser Untersuchung nicht darum, einen bloßen Abgleich der formulierten Propagandaziele, die nun in filmischen Formen »übertragen« auszumachen wären, zu betreiben.

Zuerst wäre unter dieser Voraussetzung eine Darstellung des institutionellen Kontextes zu leisten in Hinblick auf dessen Ausprägung in ästhetischen Erzählökonomien der Filmindustrie, dann die Skizzierung von Propagandazielen, wie sie sich auf Grundlage historiografischer Studien fassen lassen und schließlich die Analyse der Vergemeinschaftungsformen einer medial bedingten Teilhabe Form einer semantisch/sinnlichen Empfindungsbewegung des Zuschauers.

Newsreels und combat reports: Krieg als geteiltes mediales Ereignis

Dokumentarprojekte und Wochenschauberichte (*newsreels*) von den Kriegsschauplätzen wurden vom Kriegsministerium mit jährlich 50 Millionen Dollar unterstützt.¹³ Am Beispiel der *newsreels* und *combat reports* – beide Formate rekurrieren auf den Bilderfundus der Aufnahmen den Hollywoodgeprägten Kameraeinheiten – zeigt sich nachvollziehbar, dass die filmische Dokumentation des Großereignisses des Zweiten Weltkriegs nach den ästhetischen Regeln Hollywoods verlaufen ist. Etwa bedienten sich Kameramänner der US-Streitkräfte, unterstützt durch zivile Ausbilder der Filmindustrie, klassischer Erzählstrukturen des Hollywoodkinos. So wurden für die Aufnahmen der Kampffahndlungen auf der Pazifikinsel Iwo Jima die Militärkameramänner instruiert amerikanische Angriffe von rechts nach links zu filmen und das Schussfeuer des Feindes von links nach rechts.¹⁴ (Abb. 1 - 6)

Auch in Kampfgebieten im Ausland behielt das Kriegsministerium die Kontrolle über gedrehtes Material und entschied welches Material in der Heimat gezeigt werden konnte. Die Redaktionen der verschiedenen *newsreel*-Formate erhielten Filmmaterial vom »Bureau of Public Relations« des Kriegsministeriums, das von Kameramännern des Army Signal Corps und von der Navy Photographic Unit aufgenommen wurde. Auch zivile

¹³ S. Paul S. 35

¹⁴ Ebd. S. 262

Kameramänner der kommerziellen *newsreels* waren vor Ort, diese waren jedoch fest in die Streitkräfte eingebunden, trugen ebenfalls Uniformen und mussten sich an die Bestimmungen des Militärs halten.¹⁵ Irving Smith, Kameramann für UNIVERSAL NEWSREEL, erlebte Einschränkungen durch das Militär weniger vor Ort, als viel mehr bei der Auswertung des gefilmten Materials:

There were no restrictions on our work. We went everywhere and photographed anything we wanted to...[then] all the negative goes to the pool and the War and the Navy department releases what it likes.¹⁶

Fast alle Ausbilder für die Kameramänner des Army Signal Corps und der Navy Photographic Unit kamen ab 1940 aus der Filmindustrie. Der »Motion Picture Research Council« ließ Unterrichtsmöglichkeiten für Militärkameramänner in Hollywoodfilmstudios einrichten. Dort wurde nicht nur technisches Know-how vermittelt, auch Kontinuität, Szenenaufbau und die Wahl von Einstellungsgrößen wurden vermittelt.¹⁷ Zum Beispiel unterrichtete der Kameramann Alvin Wyckoff¹⁸ eine Klasse von Kameramännern des Signal Corps auf dem MGM Studiogelände. Die Armeekameramänner lernten im Voraus zu planen. Einstellungen und Ablauf für Aufnahmen im Kriegsgebiet wurden in Drehbuchform festgehalten, dann, so weit es möglich war, filmisch umgesetzt. Selbst, wenn eine Vorausplanung nicht möglich war, bedienten sich die Kameramänner klassischer Hollywood- Erzählmuster. Der *combat photographer* Herb Lightman, vom 187th Signal Photo Corps skizzierte die übliche Herangehensweise der Filmcrew im Einsatz:

We learned to select angles and image sizes as to put emphasis into our stories (...) the principles of continuity had become so deeply ingrained that we instinctively shot pictures that »made sense« on screen.¹⁹

Die Kooperation der Filmstudios zeigte sich im Bereich der *newsreels* nicht ganz uneigennützig. *Newsreels* waren eine kontinuierliche Einnahmequelle für die Filmindustrie, da fast jedes Filmstudio ein eigenes

¹⁵ s. Doherty S. 233f

¹⁶ Cameramen Here After Three Years at the Front, in: Box Office, 7. August 1943 S. 10, zit. nach Doherty S. 234; Anders sah die US-Amerikanische Berichterstattung noch während des 1. Weltkriegs aus. Nur Soldaten des Signal Corps war es gestattet den Krieg fotografisch (filmisch) festzuhalten, zivilen Kriegskorrespondenten blieb dies untersagt. Ebd. S. 88f

¹⁷ Ebd. S. 250 f.

¹⁸ 1928 Gründer der Gewerkschaft der Kameramänner. Er fotografierte u.a. *Zorro – der tollkühne Caballero* (*The Blood Caballero*, 1936).

¹⁹ Sgt. Herb A. Lightman. The Men Behind the Combat Camera. in *American Cinematographer*, Oktober 1945, S. 332. zit. nach Doherty S. 251

Nachrichtenformat besaß²⁰ und auch selbst den Vertrieb übernahm. Viele Filmtheater waren zudem im Besitz der Studios.²¹ *Newsreels* wurden nach dem Kriegseintritt zu einem signifikanten Wirtschaftsfaktor,²² da das öffentliche Interesse an Nachrichtenberichten aus Kampfregionen immens Anstieg.²³ Sogar eigens eingerichtete Lichtspielhäuser, die ausschließlich *newsreels* zeigten waren gut besucht.²⁴ Zudem stießen Nachrichtenmagazine, die sich im 4-Wochen-Rhythmus, bei einer Dauer von ca. 20 Minuten einem speziellen Thema widmeten, auf breites Publikumsinteresse.²⁵

Dokumentarisches Filmmaterial des Kriegsgeschehens, von Hollywoodregisseuren gedreht und einer Postproduktion unterzogen, erforderte von einer Industrie, die sich auf die Herstellung von Illusionen verstand, eine neue Herangehensweise an das Medium. Nicht nur das Engagement von Regisseuren, Kameramännern, Autoren und Komponisten der Filmindustrie und die Arbeit, der von Hollywood ausgebildeten, Kameramänner waren ein wichtiger Faktor der Übertragung Hollywoodeigener Erzählmuster auf dokumentarische Genres. Auch die Postproduktion von *newsreels*, Nachrichtenmagazinen und von den Propagandafilmen gestaltete gleichermaßen das Aussehen der Aufnahmen der gefilmten Realität. Das im Kampfgebiet gedrehte Material wurde nicht nur in Einrichtungen der Armee geschnitten und nachvertont, auch Produktionsstätten der Filmindustrie waren maßgeblich an der Postproduktion beteiligt. Das Filmmaterial, das die Kampfhandlungen auf der Mariana-Inselgruppe im Pazifik dokumentiert wurde bei Warner Bros. geschnitten. Wie bei den »combat reports« *THE BATTLE FOR THE MARIANAS* (USA 1944) oder *WITH THE MARINES AT TARAWA* (USA 1944) fasst auch *TO THE SHORES OF IWO JIMA* (USA 1945) die

²⁰ *Paramount News, 20th Century-Fox's Movietone News, RKO-Pathe News, MGM News of the Day und Universal Newsreel.*

²¹ 1945 kontrollierten Paramount, 20th Century Fox, Warner Bros., RKO und Loews, Inc. (Haupteigner von MGM) annähernd 20 Prozent aller Lichtspielhäuser. s. Doherty S. 299

²² Ebd. S. 239

²³ Doherty nennt einige Zahlen der prosperierenden Filmindustrie in den Kriegsjahren. 1945 gingen wöchentlich 95 Millionen Amerikaner ins Kino. Die Einnahmen lagen 1939 bei 1 Milliarde Dollar, 1945 bei 1.5 Milliarden Dollar. Doherty S. 199. Doherty stellt in diesem Zusammenhang fest, dass besonders Spielfilme, die Kampfhandlungen/Gebiete zeigen, die nicht von newsreel-Kameramännern festgehalten wurden, kassenträchtig waren. Demgegenüber stellt er das nachlassende Interesse von amerikanischen Kinogängern gegenüber Spielfilmen mit Kriegsbezug ab 1943. Er begründet dies mit der Schilderung eines gewöhnlichen Abendprogramms: »After a war newsreel, a war briefie, a Victory short, and a combat report, audiences were understandably unwilling to face a feature-length war film.« Ebd. S. 181

²⁴ Ebd. S. 240, 229

²⁵ *March of Time* und RKOs *This Is America*.

Kampfhandlungen der Kampagne, mit einem bombastisch produzierten Soundtrack, zusammen.²⁶ (Abb. 7-9)

Nicht zuletzt das Beispiel von Daryl Zanuck, Frank Capra und William Wyler zeigt, dass das Filmhandwerk nicht nur durch Ausbilder in die Armee getragen wurde. Capra verpflichtete eine Vielzahl von »Hollywood professionals« für Filmprojekte, die das »834th Photo Signal Detachment« produzierte. Wyler nahm sein eigenes Team von Hollywoodkameramännern nach Großbritannien mit. John Ford drehte in Co-Regie mit dem Kameramann Gregg Toland den Pearl-Harbor-Film *December 7th*. Auch Kameraeinheiten der Marines²⁷ und der Infanterie blieb nicht ohne hochrangiges Hollywoodpersonal.

Trainingfilms – Das US Army Signal Corps, das Kriegsministerium und Darryl F. Zanuck

»The use of drama, pathos, humor, etc., in accomplishing that teaching is a very desirable thing properly used.«²⁸

Die personelle Aufstockung der Armee führte zu einem immer größer werdenden Bedarf an Trainingfilmen. Die pädagogischen Filme enthielten u.a. Anleitungen zum Bedienen von militärischen Geräten, Verhalten gegenüber Zivilpersonen und Vorbereitung auf Kampfsituationen.²⁹ Verantwortlich für die Herstellung der Trainingfilme war die Abteilung US Army Pictorial Service, des U.S. Army Signal Corps, sowie die Filmproduktionsstelle des Kriegsministeriums unter der Leitung von Major Gillette. Bis in die frühen 40er Jahre ließen die Trainingsfilme des Signal Corps aufgrund ihrer trockenen und einfallslosen Gestaltung die notwendige Spannung für eine andauernde Aufrechterhaltung der Aufmerksamkeit von Soldaten vermissen. Auch die Lehrfilme des Kriegsministeriums, die eine Spielzeit von 20 Min. in der Regel nicht überschritten, ließen Professionalität vermissen.³⁰

Die Verquickung mit der Filmindustrie wurde schon im Juni 1940 konkret, als Nathan Levinson, damaliger Tondirektor von Warner

²⁶ s. Doherty S. 260 und S. 245

²⁷ So im Falle von Milton Sperling.

²⁸ Charles S. Stodter über Traininfilms im Rahmen einer Anhörung am 17. Dezember 1942, s. Culbert 1990 Vol. II S. 372 Document 44

²⁹ Culbert dazu: »The military used instructional films extensively during the war, training soldiers in the art of fighting, the importance of morale, and such practical matters as how to load a particular weapon or how to oil a particular piece of equipment. With more than twelve million men in uniform, the army had to rely on audiovisual instruction.« Culbert 1990 S. XX

³⁰ Ebd. S. 138 und Doherty S. 64, 67

Brothers, im Auftrag des Signal Corps das neue Filmlabor »Signal Corps Photographic Laboratory« errichtete. In dem Filmlabor sollten in Hollywood arbeitende Reservisten Dienst leisten. Das Labor war als »M-Day organization« angelegt, das im Falle eines Kriegseintritts sofort »mobilisiert« werden konnte. Der »Research Council« der Academy of Motion Picture Arts and Sciences, dem auch Nathan Levinson angehörte, unterstützte darüber hinaus das Signal Corps bei der Produktion von Trainingfilmen. Der Vorsitzende des »Research Council«³¹ und Vize-Präsident von 20th Century Fox war Darryl F. Zanuck. Er bildete zusammen mit dem Tondirektor von RKO John Aalburg und Nathan Levinson den »Photographic Advisory Council« zur Unterstützung des Signal Corps.³²

Resultierend aus der Zusammenarbeit ließ Zanuck zahlreiche Trainingfilme auf dem 20th Century Fox Studiogelände drehen. Die vom Studio selbst finanzierten Filme wurden an das Militär verkauft. Auf dem Fox-Studiogelände drehte John Ford dann auch zwei Aufklärungsfilme für das Signal Corps: SEX HYGIENE und PERSONAL HYGIENE. Zanuck wies die bei Fox unter Vertrag stehenden Scriptautoren an, Drehbücher für die Trainingsfilme zu verfassen, nachdem die Exposés vom »Chief Signal Officer« (Colonel Schlossberg) und vom Kriegsministerium abgesegnet wurden.³³

Major Gillette vom Kriegsministerium kritisierte jedoch die Zusammenarbeit mit Hollywoodautoren, da diese nicht in der Lage sein sich vom oberflächlichen Unterhaltungswert lösen zu können und nicht fähig waren sich dem militärischen Kontext anzupassen.³⁴

Die Filmabteilung unter Major Gillette, unabhängig vom Signal Corps, erhöhte im Laufe des Krieges den Ausstoß von Trainingfilmen enorm. Ein ehemaliges Studiogelände von Paramount auf Long Island wurde vom Kriegsministerium für die Produktion gekauft.

Zanuck füllte eine brisante Doppelfunktion aus. Als Vorsitzender des Research Councils und Lieutenant Colonel im aktiven Dienst des Signal Corps war er für die Auftragsvergabe der Trainingfilme maßgeblich

³¹ Verweis auf Bordwell/Staiger/Thompson

³² s. Schreiner-Seip S. 140 f.

³³ Frank Capra gibt in seinen Memoiren diese Möglichkeit der Befehlskette wieder, indem er Colonel Schlossberg, der Capra den Ablauf schildert zitiert: »...you prepare the scripts, get them approved (von Capras Vorgesetzten, den »Head of the Information Services«), then bring them over here to me. If I think they're feasible I'll give them a project number and forward them to Colonel (!) Gillette in Astoria, Long Island.« s. Frank Capra. The Name Above the Title – An Autobiography. New York 1971 S. 329. Aussagen aus Capras Memoiren sollen in dieser Arbeit nicht uneingeschränkt glauben geschenkt werden. Oft bietet das Buch jedoch nützliche Anhaltspunkte, die bei der schwierigen Dokumentlage zu diesem Thema (s. Einleitung von Schreiner-Seip S. 5–7) der Rekonstruktion von Abläufen dienlich sein können.

³⁴ s. Schreiner-Seip S. 147

verantwortlich, als Studio-Vize von 20th Century Fox nahm er Aufträge des Army Pictorial Service an. Im Verlauf einer Untersuchung des Senats unter dem Vorsitz von Harry S. Truman im Februar 1943 zur teils undurchsichtigen Auftragsvergabe des Signal Corps an die Filmindustrie rechtfertigte Colonel Kirke B. Lawton der Colonel Schlossberg ablöste³⁵ das Vorgehen: »These films were coming in between four and five thousand Dollars a reel. We knew if they put in all the charges which they are allowed by the law, we would be paying around \$7000.«³⁶ Schon vor der Aufnahme der Arbeit des Untersuchungsausschusses hat sich das Verfahren der Auftragsvergabe für Trainingfilme geändert, seit dem 15. Dezember 1942 wurden nach strengen Vorgaben die Filme direkt vom Kriegsministerium bei den jeweiligen Produzenten in Auftrag gegeben.³⁷ Die Distribution der Filme, die vom Signal Corps bzw. Kriegsministerium in Auftrag gegeben wurden, erfolgte in der Regel durch die Major Studios.³⁸

Die Gestaltung der Trainingfilme änderte sich unter der Leitung Hollywoods deutlich. Die Filme wurden länger (30-50 Min.) und wurden teils mit professionellen und bekannten Schauspielern besetzt. Einige Filme bekamen einen Handlungsverlauf. Trainingfilme wurden teilweise auch einem zivilen Publikum zugänglich gemacht. SAFEGUARDING MILITARY SECRETS (USA 1942) wurde als erster Trainingsfilm von von RKO kommerziell vermarktet. WINGS UP (USA 1943) vom War Department für Air Force Kadetten produziert, kam ebenfalls in die Kinos, vermutlich aufgrund des Off-Kommentarsprechers Clark Gable³⁹. Nach dem Angriff auf Pearl Harbor produzierte das Signal Corps nicht mehr nur Trainingfilme, sondern war auch für die Aufnahmen des Kampfgeschehens zuständig.

³⁵ s. Capra S. 348

³⁶ s. Doherty S. 64 Diese Äußerung entlastete Darryl F. Zanuck vom Vorwurf der Vorteilnahme. Letztendlich wurde Zanucks Doppelfunktion lediglich als »unwise« bezeichnet. Dies stellte der Kriegsminister Robert Patterson im April 1943 fest. s. Doherty S. 64 f. Es gab keine rechtlichen Schritte gegen das Signal Corps oder Zanuck. Jedoch war die Ablösung von Colonel Schlossberg vermutlich eine armeeinterne, personelle Konsequenz, die sich aus der Einberufung des Ermittlungsausschusses ergab. Obwohl das Kriegsministerium vertraglich nicht dazu verpflichtet war jeden der Hollywood-Lehrfilme abzunehmen, stellte der Untersuchungsausschuss fest, dass kein einziger Trainingfilm abgelehnt wurde. Ebd. S. 65

³⁷ Ebd. S. 65 Zanuck war zu diesem Zeitpunkt nicht mehr in den USA. Im November und Dezember 1942 überwachte Colonel Darryl F. Zanuck 42 Kameramänner der Armee, Marine und des OSS während der Kampagne in Nord Afrika, s. Doherty S. 237.

Richard Zanuck, der Sohn von Darryl F., wird 1969 einen Spielfilm über diesen Kriegsschauplatz für 20th Century Fox produzieren, PATTON (USA 1969).

³⁸ Ebd. S. 198. Neben 20th Century Fox waren noch Columbia, Universal, MGM und RKO an der Distribution beteiligt.

³⁹ Ebd. S. 61

Propaganda: Staatliche Einflussnahme und Zensur. Hollywood, eine nicht mehr nur »zivile« Industrie

»In all internal propaganda, effectiveness lies through clear understanding of purpose. In propaganda films, virtuosity of technique, or 'artistic' credit are not sufficient, if the primary objective is not attained, to implant in the subject mind the desired mental attitude.«⁴⁰

Im Zuge der, durch den Kriegseintritt vorangetriebenen, Regierungsprogramme für eine effizientere Öffentlichkeitsarbeit ernannte Präsident Roosevelt am 18. Dezember 1941 Lowell Mellett zum Leiter des »Office of Government Reports«. Mellett nahm darin die Aufgabe des »Coordinator of Government Films« war. 1942 wurde Melletts Office zum »Bureau of Motion Pictures« (BMP) umbenannt, dass neben dem im Juni 1942 ins Leben gerufene Office of War Information (OWI) unter der Leitung von Elmer Davis einen direkten Kontakt zur Filmindustrie herstellte⁴¹ und später auch in vielen Fällen nicht den Umweg über das WAC ging.⁴² Somit gab es eine direkte Kooperation von Seiten einer zivilen Regierungsstelle und von Seiten des Militärs mit der Filmindustrie. Dass sich die Zusammenarbeit nicht nur auf von der Regierung in Auftrag gegebene Filme beschränkte, wurde spätestens im Sommer 1942 mit den vom BMP verfassten Richtlinien, die als »Government Information Manual for the Motion Picture Industry« festgehalten wurden, deutlich. Diese Richtlinien wurden wie Zensurrichtlinien angewendet. Eine Zensur der Spielfilme fand auch durch die Einflussnahme des »Office of War Information«, sowie durch die bereits etablierte Selbstzensur der Filmschaffenden, der »Production Code Administration« statt.⁴³ Das »Office of Censorship« setzte, im Gegensatz zu den anderen Zensurstellen, nicht im Einvernehmen mit der Filmindustrie Zensuränderungen durch, was für die Studios oft ein Problem darstellte, da erst nach Fertigstellung Änderungen diktiert wurden. Auch konnte diese staatliche Zensurstelle, wie auch das OWI, den Export von Filmen für ausländische Märkte verbieten.⁴⁴

⁴⁰ Drehbuchautor Eric Knight. In: Cubert 1990 Doc. 25 S. 114, original S. 8

⁴¹ Ebd. S. 42f

⁴² Ebd. S. 48

⁴³ Ebd. S. 45f s. auch Gerhard Paul. Der Zweite Weltkrieg im Film der Alliierten: Zwischen Kriegsverherrlichung und neuem Realismus. in: Bernhard Chiari (Hg.), Matthias Rogg (Hg.), Wolfgang Schmidt (Hg.). Krieg und Militär im Film des 20. Jahrhunderts. München 2003 S. 35

⁴⁴ s. Doherty S. 50 ff.

Lowell Mellett sah im Februar 1942 besonders zwei Aufgaben, die die Filmindustrie in Kriegszeiten zu erfüllen habe. Er begründet damit auch die Notwendigkeit der staatliche Einflussnahme auf die nun nicht mehr nur »zivile« Filmindustrie:

As a *civilian* activity, I believe the (film-)industry is essential to the national health, safety, and interest, through the maintenance of the national morale. As a *war* activity I believe the industry is essential to the production of training and instructional films for the armed forces as well as educational and information films for the civilian population.⁴⁵

Neben den bereits erwähnten Trainingfilmen wurden nun auch Filme für die amerikanische Öffentlichkeit in Auftrag gegeben. Zu jenen Filmen gehören unter anderem VICTORY FILMS und INCENTIVE FILMS, diese richteten sich beispielsweise an die Tätigen in den Produktionsstätten der Rüstungsindustrie⁴⁶.

Die US-Regierung hatte keine rechtliche Grundlage die Zusammenarbeit mit der Filmindustrie für die Öffentlichkeitsarbeit zu erwirken. Die Kooperation und Unterstützung der staatlichen Film- und Verteidigungspolitik ist auf Seiten der Filmindustrie freiwillig erfolgt.⁴⁷

Propaganda als Öffentlichkeitsarbeit – Aufgaben des »Office of War Information« und des Kriegsministeriums

Eine wesentliche Aufgabe des OWI war die Zentralisierung der verschiedenen Aufgabenbereiche für Kriegspropaganda.⁴⁸

⁴⁵ in: Washington Paradox, Variety 11. Februar 1942, S.4; Zit. nach Doherty S. 192

⁴⁶ zu Victory Films s. Doherty S. 80 f., und 142; Incentive Films s. Doherty S. 62 f.

⁴⁷ s. Schreiner-Seip S. 196; Claudia Schreiner-Seip stellt in ihrer Studie »Film- und Informationspolitik als Mittel der Nationalen Verteidigung in den USA, 1939 – 1941« die Vermutung auf, dass es zwischen der Kooperationsbereitschaft und dem Verzicht auf wirtschaftliche Maßnahmen seitens der Regierung einen Zusammenhang gibt. Sie führt dies auf den »Consent Decree« zurück. Ab November 1940 in Kraft getreten, war der »Consent Decree«, eine außergerichtliche Einigung zwischen fünf der großen acht Filmgesellschaften und der Regierung. Die Studios mussten, nach diesem Beschluss, u.a. das Blind-Selling von Filmpaketen an die Kinos aufgeben. Im Gegenzug verpflichtete sich die Regierung im Geltungszeitraum des Beschlusses von weiteren Forderungen nach Trennung der Filmpakete abzusehen Ebd. S. 155. Ein weiterer Grund für die Zusammenarbeit kann in den wirtschaftlichen und politischen Auswirkungen des 2. Weltkriegs gesehen werden. Der Absatzmarkt für US-Kinoproduktionen war erheblich eingeschränkt. Durch Unterstützung der Regierung konnte zumindest der britische und lateinamerikanische Markt ausgebaut und der einheimische Markt besser genutzt werden. s. Schreiner-Seip S. 417 f.

⁴⁸ Vier der acht Regierungsstellen der Informations- und Propagandapolitik, die in den Jahren 1939 – 1941 entstanden wurden vom OWI übernommen oder aufgelöst. Darunter fielen das »Office of Government Reports«, »Devision of Information«, das »Office of Facts and Figures« und der »Coordinator of Information«. Ebd. S. 92

Umfragen zu Folge gab es zwischen September 1939 und Dezember 1941 nie mehr als 26 % der US-Amerikanischen Bevölkerung, die einen sofortigen Einsatz der USA in den zweiten Weltkrieg befürwortete.⁴⁹ Der Angriff japanischer Streitkräfte auf Pearl Harbor nahm dem isolationistischen Ansatz den Boden, dennoch galt es nicht zuletzt über die Medien Überzeugungsarbeit in der Bevölkerung für einen Kriegseintritt zu leisten und die Opferbereitschaft und Ausdauer zu forcieren. Die Mobilisierung der US-Amerikanischen Bevölkerung nach Kriegseintritt hatte in der Öffentlichkeitsarbeit vieler Regierungsstellen höchste Priorität. Die eingezogenen US-Zivilisten überwogen die Berufssoldaten 50 zu 1⁵⁰. So war neben der Aufgabe die Öffentlichkeit von der Notwendigkeit des Kriegseintritts zu überzeugen auch die Rekrutierung ein wichtiges Ziel, welches durch verschiedene Medien unterstützt werden sollte. Die gezielte Zusammenarbeit staatlicher Stellen mit der Filmindustrie ermöglichte nun einen Großteil der amerikanischen Öffentlichkeit zu erreichen.

Aufgaben des OWI waren unter anderem die Koordination der Informationspolitik und der Informationsbehörden, sowie die Propagandaanalyse, Meinungsumfragen und die Kontrolle über Propagandafilme. Es ergaben sich vier zentrale Aufgabenbereiche der Öffentlichkeitsarbeit, für die staatliche Stellen auf die Unterstützung der Medien, insbesondere der Filmindustrie zurückgriffen⁵¹:

1. **Die Moral** – Die Schaffung einer nationalen Einheit (militärische und Zivile Moral) war das grundsätzliche Ziel aller Informationsstellen.

Anzumerken ist, dass die Schaffung einer nationalen Einheit in vielen Filmen des OWI mit der Solidarisierung mit Verbündeten einhergeht.

2. **Die Aufrüstung** – Neben Informationen über den militärischen Aufbau war das eigentliche Ziel die Erzeugung einer positiven Reaktion in der Öffentlichkeit auf die ständig steigenden Rüstungsausgaben.

3. **Die Rekrutierung** – Diese Öffentlichkeitsarbeit wurde vom Kriegs- und Marineministerium übernommen.

4. **Die Sicherung der westlichen Hemisphäre** – Bedeutet: Politische Einflussnahme auf Länder Lateinamerikas; die Vermittlung kultureller Werte und die ideologische Bindung dieser Staaten an die USA. Dies fiel in den Zuständigkeitsbereich des Außenministeriums und des »Office of the Coordinator of Inter-American Affairs.

⁴⁹ Ebd. S. 32

⁵⁰ s. Madsen S. 223

⁵¹ Diese Aufgabenbereiche arbeitet Claudia Schreiner-Seip in ihrer gründlich recherchierten Studie heraus. Schreiner-Seip S. 94

Ein Beispiel für die Miteinbeziehung von Filmschaffenden Hollywoods in diesen Aufgabenbereich ist Orson Welles, der 1942 für die Aufrechterhaltung der guten Beziehungen einen Film in Brasilien drehen sollte.⁵²

Neben der Einheit »Press and Information Branch« des Kriegsministeriums waren für die Medienarbeit zur öffentlichen Meinungsbildung die Einheiten »Pictorial Branch« (US Army Pictorial Service) und »Radio Branch« zuständig. Diese übten Einfluss auf Rundfunkanstalten, Bildagenturen, Wochenschauberichten und auch auf die Filmindustrie aus.⁵³

»How could I mount a counterattack against Triumph of the Will?« Frank Capras Filmreihe WHY WE FIGHT

Nicht nur um die Öffentlichkeit zu erreichen bediente sich die Regierung-Roosevelt der Verbreitungsmöglichkeiten des Mediums Film, auch in der Form der Adressierung setzte, unter der Kontrolle des Militärs, die Regierung auf Hollywoodpersonal das mit den Formen des fiktionalen erzählenden Kinos vertraut war.

Neben den Trainingfilmen war ein weiteres Projekt des Signal Corps die Serie WHY WE FIGHT, produziert von Frank Capra. Der Signal Corps-Captain Sy Bartlett⁵⁴ soll Colonel Schlossberg, vom Army Pictorial Service des Signal Corps Frank Capra, John Huston, Anatole Litvak und später auch William Wyler für die Arbeit in der Einheit des Signal Corps vorgeschlagen haben.⁵⁵ Capra ließ sich als Mitglied des US Army Signal Corps vereidigen. Wie William Wyler wurde Capra ohne Absolvierung einer Ausbildung zum Major ernannt⁵⁶. Als Capra 1942 in Washington DC. eintraf überwachte Darryl F. Zanuck noch die Produktion der Trainingfilme⁵⁷. Auf Geheiß von George C. Marshall (Army Chief of Staff)

⁵² Der Cutter von Orson Welles' *Citizen Kane* (1941) und *The Magnificent Ambersons* Robert Wise erinnert sich in einem Interview: »While he (Welles) was shooting *The Magnificent Ambersons*, ... Orson was invited by the State Department to go to Brazil and make a film with the Brazilian people as part of Good Neighbor Policy. (...) He had to report to Washington sometime in the latter part of February/early March to get a briefing about the trip and then go on to South America.« Sergio Leemann. Robert Wise on his films. Los Angeles 1995 S. 57 f. Ausschnitte aus dem nie fertiggestellten Dokumentarfilm den Welles in Brasilien drehte finden sich in der Dokumentation *It's all true – Orson Welles auf einer Reise durch Brasilien (It's All True, 1993)*.

⁵³ s. Schreiner-Seip S.66 f.

⁵⁴ Vor Kriegseintritt der USA Drehbuchautor in Hollywood (*Road to Zanzibar*, 1941), später auch Produzent (*Ein Köder für die Bestie (Cape Fear, 1962)*.

⁵⁵ s. Madsen S. 223

⁵⁶ s. Capra S. 311, 314 und Madsen S. 227 f.

⁵⁷ In seinen Memoiren verschweigt Capra Zanucks Doppelrolle indem er kurzerhand feststellt, dass Zanucks Studioaufgaben ruhen würden, ein Umstand, der im Verlauf des Untersuchungsausschusses

stellte Frank Capra das »834th Photo Signal Detachment« zusammen⁵⁸, der zuvor vom Signal Corps zur »Orientation Film Section« versetzt wurde⁵⁹. Capras Team unterstand der direkten Kontrolle des »Chief of Special Services«, ehemals »Morale Branch«, der verantwortlich war für Nachrichten, Radio, Printmedien und Film⁶⁰. Somit war Capras Detachment außerhalb des Kompetenzbereichs von Colonel Schlossberg. Ab dem 1. September 1943 unterstand das »834th Photo Signal Detachment« wieder dem »Army Pictorial Service«⁶¹.

WHY WE FIGHT wurde überwiegend aus vorhandenen dokumentarischen Material zusammengestellt.⁶² In seinen Memoiren beschreibt Capra seine vorbereitende Arbeit für die Reihe WHY WE FIGHT. Er und sein Team sichteten etliche Rollen beschlagnahmtes deutsches und japanisches Wochenschaumaterial, um die »psychologische« Kriegsführung zu studieren. Nachdem Capra eine Kopie des beschlagnahmten Propagandafilms TRIUMPH DES WILLENS sichtete, der in besetzten Gebieten Europas und in einigen Fällen auch in den USA gezeigt wurde⁶³, setzte er sich nach eigener Aussage das Ziel, der feindlichen Propaganda mit filmischen Mitteln entgegenzuwirken⁶⁴. Wobei er für WHY WE FIGHT letztlich auch Material aus Leni Riefenstahls TRIUMPH DES WILLENS und anderen Nazi-Propaganda-Filmen verwendete. Capra schildert in seinen Memoiren, wie er auf das Konzept der Serie WHY WE FIGHT gekommen ist, bei einem Gespräch, in privater Umgebung, mit zwei Offizieren der »Special Services« und mit dem Autor Eric Knight:⁶⁵

nicht zur Sprache kam. Zanucks Vorsitz im Research Council erwähnt Capra erst gar nicht: »I passed a door sign which read ›Lieutenant Colonel Darryl Zanuck‹. I felt right home. Zanuck had been comissioned to supervise the production of trainingfilms, and now he had been granted leave of absence from his job as vice president and production head of 20th Century Fox to devote fulltime to the Signal Corps Army Pictorial Service. He was Hollywood's head man in the Signal Corps.« Capra S. 318

⁵⁸ Ebd. S. 361–362, Doherty S. 24

⁵⁹ s. Capra S. 328

⁶⁰ Ebd. S. 319

⁶¹ Ebd. S. 335 und Doherty S. 70f.

Weitere realisierte Projekte des »834th Photo Signal Detachment« waren u.a. *Know Your Ally: Britain* (1943), *The Negro Soldier* (1944), *Tunisian Victory* (1944), *Know Your Enemy: Germany* (1945) und *Know Your Enemy: Japan* (1945).

⁶² Capra erhielt deutsches und japanisches Wochenschaumaterial vom »Alien Property Custodian« des »Treasury Departments«. s. Capra. S. 333. Außerdem berichtet Capra, er habe historisches »newsreel«-Material für 4000 Dollar von *Pathe News* in New York erworben (bezahlt aus eigener Tasche). Capra S. 331

⁶³ s. Doherty S. 17–27 und Capra S. 329

⁶⁴ Nach dem Capra *Triumph des Willens* gesehen hat, erinnert er sich in seinen Memoiren, dass er sich gefragt habe: »How could I mount a counterattack against *Triumph of the Will*?« Capra S. 329. Vgl. auch Loiperdinger 1993

⁶⁵ Knight schrieb die Romanvorlage für den Film *Heimweh* (*Lassie Come Home*, 1943)

After dinner, while the wives washed the dishes, the four of us – two West Point men, a noted British author, and a Hollywood film director, all American Army officers – talked about what we could never stop talking about: psychological warfare against paranoids who had, psychologically and on the field of battle, just about convinced many nations in the world, and a good many people in our own country, that it was useless, and perhaps senseless, to struggle against the power structure of the master race trinity: Hitler-Tojo-Mussolini.

I told them of my hunch: use the enemy's own films to expose their enslaving ends. Let our boys hear the Nazis and the Japs shout out their own claims of master-race crud – and our fighting men will know *why* they are in uniform.⁶⁶

Capra konzipierte die Filme als eine Serie von sieben *information films*, die sich ursprünglich an die US-Soldaten richten sollten⁶⁷. Als *orientation films* vom OWI in Auftrag gegeben, sollten die Filme weltpolitische Zusammenhänge vermitteln, die durch das wiedergeben historischer Ereignisse der Menschheitsgeschichte bis hin zur jüngsten Geschichte erklärt wurden. Ein weiteres Ziel war die Veranschaulichung von Militärstrategien und die Beleuchtung von (faschistischer) Ideologie. Wie ein roter Faden zieht sich der Aufruf zur Solidarisierung mit Alliierten Kräften und mit den Opfern der Achsenmächte durch die Film-Reihe. So widmen sich drei Folgen ausschließlich Nationen, die im Bündnis alliierter Streitkräfte vertreten sind. Was William Wyler mit seinem Spielfilm, dem Homefront-Melodram MRS. MINIVER⁶⁸ gelang, die US-Amerikanische Nation um das Schicksal einer Britischen Familie, vom Krieg gegen Nazi-Deutschland gezeichnet, teilhaben zu lassen und uneingeschränkte Sympathien zu erwecken, musste Capras Reihe auch mit den übrigen Verbündeten bewerkstelligen. Nelson Poynter (»assistant coordinator for government film«) brachte es 1942 in einer Rede vor Hollywoodautoren auf den Punkt: »Give us a MRS. MINIVER of China or Russia, making clear our common interest with the Russians or Chinese in this struggle.«⁶⁹ Die Zusammenfassung der Konzeption der einzelnen Episoden in Capras Memoiren (von 1971) lassen Rückschlüsse auf die Ausrichtung der Propaganda zu:

1. PRELUDE TO WAR (1942) – presenting a general picture of two worlds; the slave and the free, and the rise of totalitarian

⁶⁶ s. Capra S. 331 f.

⁶⁷ General George C. Marshall soll Capra persönlich um ein filmisches Konzept gebeten haben, welches den eigenen Streitkräften die Umstände und Notwendigkeit des Krieges näher bringen soll. Capra S. 326 f.

⁶⁸ Die Arbeiten an dem Film begannen schon vor Kriegseintritt der USA.

⁶⁹ zit. nach Doherty S. 46

militarism from Japan's conquest of the Manchuria to Mussolini's conquest of Ethiopia.

2. THE NAZIS STRIKE (1942) – Hitler rises. Imposes Nazi dictatorship on Germany. Goose-steps into Rhineland and Austria. Threatens war unless given Czechoslovakia. Appeases oblige. Hitler invades Poland. Curtain rises on the tragedy of the century – World War II.
3. DIVIDE AND CONQUER (1943) – Hitler occupies Denmark and Norway, outflanks Maginot Line, drives British Army into North Sea, forces surrender of France.
4. THE BATTLE OF BRITAIN (1943) – showing the gallant and victorious defense of Britain by Royal Air Force, at a time when shattered but unbeaten British were only people fighting Nazis.
5. THE BATTLE OF RUSSIA (1943) – History of Russia; people, size, resources, wars. Deathstruggle against Nazi armies at the gates of Moscow and Leningrad. At Stalingrad, Nazis put through meat grinder.
6. THE BATTLE OF CHINA (1944) – Japan's warlords commit total effort to conquest of China. Once conquered, Japan would use China's manpower for the conquest of all Asia.
7. WAR COMES TO AMERICA (1945) – Dealt with who, what, where, why and how we came to be the U.S.A. (...) the heart of the film dealt with the depth and variety of emotions with which Americans reacted to the traumatic events in Europe and Asia. How our convictions slowly changed from total non-involvement to total commitment as we realized that loss of freedom anywhere increased the danger to our own freedom.⁷⁰

Zu seinen fünf wichtigsten Kollaborateuren zählt Capra⁷¹ den Regisseur Anatole Litvak, die beiden Autoren Tony Veiller⁷² und Eric Knight, sowie Edgar Peterson⁷³ und den Cutter William Hornbeck⁷⁴. Des weiteren nennt

⁷⁰ s. Capra S. 335 f.

⁷¹ Ebd. S. 350

⁷² Anthony Veiller, schrieb später das Drehbuch für *Rächer der Unterwelt* (*The Killers*, 1946) und für den Anti-Kommunismus-Film *Endstation Mars* (*Red Planet Mars*, 1952).

⁷³ Peterson soll Capra besonders beim Aufstöbern von Filmmaterial und beim Errichten von Produktionseinrichtungen in Washington und später in Hollywood geholfen haben.

er Personal, dass im »834th Photo Signal Detachment« Dienst leistete⁷⁵: Die Autoren James Hilton⁷⁶, Alan Rivkin⁷⁷ und Leonard Spiegelglass⁷⁸. Mit dabei waren die »newsman« William Shirer⁷⁹ und Bill Henry. Nach eigenen Angaben soll Capra zusammen mit Tony Veiller die meiste »Schreibarbeit« an den Scripts übernommen haben.⁸⁰ Nebulös bleibt die Identität der sieben zivilen Autoren, die Capra nach einer ersten Drehbuchfassungen für die einzelnen Episoden verpflichtete und danach nicht mehr weiter engagiert haben soll. Capra meint dazu: »The outlines were larded with Communist propaganda.« und fährt fort: »We all realized the project was so sensitive, it could only be carried out with controllable men in uniform.«⁸¹

Das Ziel einer Gegenpropaganda konnte nur aufgehen, wenn die WHY WE FIGHT *information films* auch das gewünschte Publikum erreichten, Capra berichtet nicht ohne Stolz:

Primarily made by the Army for the Army, they were used as training films by the Navy, Marine Corps, and Coast Guard. (...) Translated into French, Spanish, Portuguese, and Chinese they were shown to the armed forces of our allies in China, South America, and in various parts of Europe and Africa.

One film was shown to the American people in theatres. By an order from Winston Churchill all were shown to the British public in theatres. The Russians showed BATTLE OF RUSSIA throughout all their theatres. And in the chaotic month of occupation after the war, American Embassies played the WHY WE FIGHT series in enemy countries (...) ⁸²

Im Ausland spielte die Serie WHY WE FIGHT, mit großer Wahrscheinlichkeit, eine wichtige Rolle in der Verbreitung US-amerikanischer Propaganda.⁸³ Anders sah es in den USA aus. Laut Capra

⁷⁴ *Das Dschungelbuch (Jungle Book, 1942; R: Zoltan Korda), Ein Platz an der Sonne (A Place in the Sun, 1951).*

⁷⁵ s. Capra S. 338

⁷⁶ Roman: *Goodby, Mr. Chips*; Drehbuchkoautor: *Mrs. Miniver* (1942)

⁷⁷ Vermutlich ist Allen Rivkin gemeint, Drehbuch für *Tanzende Venus (Dancing Lady, 1933).*

⁷⁸ Gemeint ist Leonard Spiegelglass, später verfasste er das Drehbuch zu *Ich war eine männliche Kriegersbraut (I Was a Male War Bride, 1948).*

⁷⁹ Vermutlich handelt es sich um William L. Shirer, der in den 30er Jahren Korrespondent für CBS in Deutschland war und u.a. aus Frankreich während der Besetzung berichtete. Er verfasste das Buch *The Rise and Fall of the Third Reich*. New York, London 1960.

⁸⁰ s. Capra S. 338

⁸¹ Ebd. S. 335 Trotz dieser deutlichen Aussage, die Capra 1971 traf, zeigen sich Formen kommunistischer Propaganda in der Reihe, insbesondere in *The Battle of Russia*.

⁸² Ebd. S. 336

⁸³ Mit dem Begriff Propaganda soll keine Wertung erfolgen. Die Definition von Propaganda im Fremdwörter-Duden lässt sich uneingeschränkt auf Capras Vorgehen in seiner Reihe übertragen: »Propaganda – systematische Verbreitung politischer weltanschaulicher o.ä. Ideen u. Meinungen

soll nach einer privaten Vorführung von *PRELUDE TO WAR* Präsident Roosevelt verlangt haben, dass der Film der amerikanischen Öffentlichkeit gezeigt werden müsse⁸⁴. Was Capra nur nebenbei erwähnt, dass vorerst der erste Teil der Reihe in den heimischen Kinos lief, lag wohl am mangelndem Interesse der US-amerikanischer Kinogänger. Geplant war noch ein Kinostart von *THE NAZIS STRIKE* und *DIVIDE AND CONQUER*. Lediglich in einer überarbeiteten Fassung wurde *THE BATTLE OF RUSSIA* in den Filmtheatern gezeigt. Erst nach dem Krieg lief *WAR COMES TO AMERICA* in den Kinos⁸⁵.

Ein weiterer Grund für die mangelhafte Vermarktung der Serie an der Heimatfront lag vermutlich am internen Widerstand gegen Capras Reihe, der besonders von Lowell Mellett, Leiter des BMP und Berater des Präsidenten, ausging. Nach einer Privatvorführung von *Prelude to War* für General Marshall versicherte Capra, dass »(...) all policy questions had been checked with State, OWI, and Presidential advisers such as Lowell Mellett.«⁸⁶ In seinen Memoiren räumt Capra jedoch ein, dass bei mangelnder Rückmeldung seine eigene Abteilung Entscheidungen fällte:

To most questions we got clear-cut answers; some elliptical answers or none at all. On these matters my staff and I stood back and did what the General himself (Marshall) had advised: made the best objective guess as to what our policies had been.«⁸⁷

Dass sich Mellett bei einigen Fragen der Kriegspropaganda übergangen gefühlt haben muss und nicht mit Capras Version einer Gegenpropaganda übereinstimmte, lässt sich Anhand eines Artikels nachvollziehen, der im *Hollywood Reporter* veröffentlicht wurde. Dort heißt es: »Mellett thinks Capra has pulled the stops and played too many notes of hate for general audiences.«⁸⁸

[mit massiven (publizistischen) Mitteln] mit dem Ziel, das allgemeine Bewusstsein in bestimmter Weise zu beeinflussen.« Duden Band 5 – Fremdwörterbuch. 6. Auflage. Mannheim, Leipzig, Wien, Zürich 1997

⁸⁴ »Then he (Roosevelt) ordered Harry Hopkins (enger Berater und Redenschreiber von Roosevelt) to see Elmer Davis, head of the Office of War Information, and Lowell Mellett, Federal Coordinator of Films, about persuading theatre owners to show the film.« Capra S. 346.

⁸⁵ Doherty dazu: »*Though Prelude to War* was offered free charge to exhibitors, at nearly an hour in length it took up a major chunk of coveted screen time. It was so tardy and redundant that Capra's landmark documentary garnered a quick and unequivocal commercial demise. The planned release of the next two films in the *Why We Fight* series, *The Nazis Strike* (1942) and *Divide and Conquer* (1943), was scuttled. Only an edited version of *The Battle of Russia* (1943) and the last in the series, *War Comes to America* (1945), were released to civilian theatres, the one as a sop to Allied solidarity and Russophile pressure, the other as a final admonition to homefront vigilance.« Doherty S. 79

⁸⁶ s. Capra S. 341

⁸⁷ Ebd. S. 341

⁸⁸ *Hollywood Reporter*, 11.2.1943, zitiert nach Capra S. 349

Mellett bezieht sich vermutlich auf Parolen mit rassistischen Untertönen, so werden Deutsche in Capras Reihe als »ruthless automations« bezeichnet und Japaner seien »bloodthirsty simians bred to treachery«⁸⁹.

Analyse der WHY WE FIGHT-Reihe

Im folgenden Abschnitt werden Filmarbeiten einiger Hollywoodregisseure, die für das OWI tätig waren einer inhaltlichen und formalen Analyse unterzogen. Die Formen der Propaganda, besonders in Capras Filmreihe WHY WE FIGHT, werden herausgearbeitet. Hilfreich in diesem Zusammenhang ist es, sich die ersten drei Aufgabenbereiche der Öffentlichkeitsarbeit ins Gedächtnis zu rufen, die in fast allen Filmen des OWI wiederzufinden sind: 1. **Die Moral**, 2. **Die Aufrüstung**, 3. **Die Rekrutierung**.⁹⁰ So wie Genre-Pathoszenen wären Pathoskomplexe der Propaganda-Filme zu bestimmen. Fragt man nicht nach Handlungs- und Figurenkonstellationen, kommt man schnell auf die Argumentationsstruktur der Filme zu sprechen. Die Frage wäre dann nicht, wieso es diese oder jene »Argumente« gibt, dies ließe sich in mittels historiografischer Forschung »erklären« (im Sinne der Beweisführung anhand der historiographischen Forschung an Dokumentbeständen), sondern wie formen diese »Argumente« die Filme, deren Verlaufsstruktur, die für sich nicht nur eine spezifische Zuschauerempfindung, sondern auch einen »Gemeinsinn« herstellen.

»Give me liberty, or give me death!« – WHY WE FIGHT

Thomas Doherty hebt die Virtuosität in der WHY WE FIGHT Reihe hervor, mit der Capra die verschiedenen Formen des filmischen Erzählens auf innovative Weise in ein narratives Konzept unterbringt⁹¹ hervor. PRELUDE TO WAR – INFORMATION FILM #1 beginnt mit der Texteinblendung »The United States Government Presents«. Wie in allen Filmen, die im Auftrag

⁸⁹ Doherty geht (kurz) auf den Rassismusbewertung ein. Doherty S. 73.

Gerhard Paul nennt ebenfalls den Vorwurf der Verwendung von rassistischen Feindbildern in Capras Reihe. Der Autor zieht den Vergleich von Capras Vorgehensweise mit Arbeiten des sowjetischen Dokumentarfilmers Roman Karmen und Leni Riefenstahls *Triumph des Willens*. Dabei bezieht er sich auf den Vortrag »The Rethoric of Race and Nation in Frank Capra's *Why We Fight Series*« von Michael Renov auf der Stuttgarter Tagung »Schuss/Gegenschuss. Wochenschau und Propagandafilm im Zweiten Weltkrieg« am 8.12.2001. Paul S. 35

⁹⁰ s. die Aufgabenbereiche, herausgearbeitet von Claudia Schreiner-Seip, im 3. Abschnitt dieser Arbeit.

⁹¹ »(...) the orchestration of visual variation and celluloid legerdemain – maps, diagrams, optical printing and double exposures, archival footage both documentary and dramatic, and specially filmed reenactments – was unprecedented.« Doherty S. 74

des OWI zwischen 1942 und 1945 entstanden, sind auch in Capras Filmen keine Credits für die an der Produktion beteiligten Personen vorhanden⁹². Rahmend setzt Capra im ersten und im letzten Film der Reihe das Zitat »Give me liberty, or give me death!« von Patrick Henry⁹³ und assoziiert mit dem Unabhängigkeitskampf der Vereinigten Staaten die Legitimation und Notwendigkeit für den Eintritt der USA in den zweiten Weltkrieg (**Moral**: Mobilisierung). Zitate in gesprochener, oder als Texteinblendung sind häufig wiederkehrende Formen der Vermittlung von Propagandainhalten in Capras Filmen. Auch faschistische Propaganda soll so »entlarvt« werden⁹⁴. Am Ende einer jeden Episode wird ein Zitat von George C. Marshall, mit der Unterschrift des militärischen Befehlshabers versehen, eingeblendet: »...victory of the democracies can only be complete with the utter defeat of the war machines of Germany and Japan«.

Im ersten »Information Film« wird das Modell einer freien und einer versklavten Welt entworfen. Einprägsame Animationen der Weltkugel aus den Disney-Studios stellen die Gefahr einer faschistischen Weltherrschaft dar, die, sofern dies nicht verhindert würde, auch die Versklavung der USA zur Folge hätte⁹⁵. Die Verwendung von Grafiken, Übersichtskarten und erklärenden Off-Kommentaren ist nicht ungewöhnlich, bereits newsreels, und die Kino-Magazine MARCH OF TIME und RKO's THIS IS AMERICA vermittelten Inhalte auf ähnliche Weise⁹⁶. Etwas schlichter fallen Grafiken zum Missionsverlauf in *The Memphis Belle* aus. Auffallend bei Capra ist, dass die Grafiken und Animationen nicht mehr nur Informationscharakter haben, sondern auch die Inhalte dramatisieren. Ein weiteres Beispiel für den Einsatz von Animationen ist, der ebenfalls von Capra produzierte Film, TUNISIAN VICTORY (1944), in dem der Kampf Alliierten Streitkräfte in Nord-Afrika revuepassiert wird. Der Film zeigt in einer Animationsszene eine lebendig gewordene Horde von schwarzer Hakenkreuze, die über Europa und Teilen Afrikas herfällt. Kampagnen der westlichen Alliierten werden durch eine Pressluftkammer

⁹² Aufgrund dieses Umstandes ist es nicht in allen Fällen möglich gesicherte Angaben zum Produktionsstab der Auftragsfilme des OWI zu erhalten.

⁹³ Aus der berühmten Rede des Revolutionsführers von 1775.

⁹⁴ s. das Capra-Zitat auf S. 13 dieser Arbeit

⁹⁵ Capra über den »wichtigen« Beitrag des Animationsstudios: »...of utmost importance the personal talents of Walt Disney and his best animators in making our animated maps artistic as well as informative.« s. Capra S. 340

Doherty über die Verwendung von Animationen in newsreels, die (nicht unähnlich mit denen des *Why We Fight* Reihe) Ereignisse narrativ aufbereiten: »With maps, and arrows, intertitles, capsule backgrounds, illustrative graphics, and sure narrative thrust, the newsreels explained bewildering events on remote on remote atolls and taught geography, military strategy, and international politics to a public conscious of the importance but confused by the complexity.« Doherty S. 231

⁹⁶ über die formale Gestaltung der newsreels und screen magazines s. Doherty S. 229 und 244f

veranschaulicht, in der die vielen kleinen Hakenkreuze zerquetscht werden.

Den Krieg mit einer gigantischen Materialschlacht gewinnen zu können, wird in *TUNISIAN VICTORY* visualisiert. In einer Montagesequenz in schnell abfolgenden Schnitten werden verladene Kriegsgüter, Flugzeuge, Panzer etc. direkt in Verbindung mit der in Rüstungsfabriken arbeitenden Zivilbevölkerung gebracht (Überlegenheit durch **Aufrüstung; Moral**).

In *WAR COMES TO AMERICA* wird die mit dem Kriegseintritt einhergehende Aufrüstung einer Stärkung des US-amerikanischen Selbstbewusstseins gleichgesetzt. Die vor Kriegseintritt stark reduzierten Streitkräfte werden durch Grafiken und Tabellen als Schwachpunkt der Nation dargestellt (**Aufrüstung**).

WHY WE FIGHT setzt sich größtenteils aus bereits vorhandenem Filmmaterial zusammen, das auf unterschiedliche Weise verwendet wird. *PRELUDE TO WAR* zeigt und benennt Wochenschaumaterial von *RKO-Pathé News*, das vor dem Kriegseintritt in Filmtheatern gezeigt wurde. Wie auch später in *WAR COMES TO AMERICA* soll aus dem »historischen« Wochenschaumaterial ein »Stimmungsbild« der amerikanischen Gesellschaft gezeichnet werden. In der Regel mit dem Ziel der selbstaffirmativen Folgerung, dass schon vor Kriegseintritt die Mehrheit der US-amerikanischen Bevölkerung für die Unterstützung der, von Achsenmächten angegriffenen, Nationen gewesen ist, insbesondere Großbritannien. *PRELUDE TO WAR* stellt die Haltungen der Isolationisten und Interventionisten gegenüber. Wie bereits erwähnt wurde, nutze Capra feindliches Propagandamaterial zur »Demaskierung« der Achsenmächte. In den Episoden wird die Herkunft dieses Materials oft nicht erwähnt. Diese Aufnahme werden in der Regel mit einem Off-Kommentar unterlegt. Es befindet sich an verschiedenen Stellen auch Spielfilmmaterial. Zur Illustrierung der russischen Geschichte verwendet *THE BATTLE OF RUSSIA* Ausschnitte aus Sergej M. Eisensteins *ALEXANDER NEWSKY* (1938), welche nicht als solche kenntlich gemacht werden. Auch »Film im Film«-Situationen bringt Capra unter. *WAR COMES TO AMERICA* zeigt, retrospektiv, ein amerikanisches Publikum, das vor Nazi-Kolonnen in dem Film *Ich war ein Spion der Nazis* (*CONFESSIONS OF A NAZI SPY*, 1939)⁹⁷ gewarnt wird. In der selben Folge wird wiederum Material aus John Fords und Gregg Tolands *DECEMBER 7TH* verwendet, welches als Erinnerungsbild der erlittenen Tragödie fungiert. Nicht nur die realen Aufnahmen des Angriffs auf Pearl Harbor finden Verwendung, auch die von Ford im Studio von 20th Century Fox nachgedrehten Modellschlachten dienen als Erinnerungsvorlage.

⁹⁷ Anatole Litvak führte bei diesem Film Regie.

Vermutlich aus der Not geboren, da nicht immer ausreichendes Material für die Erzählstruktur der Filme vorhanden war, setzt Capra, des öfteren Freeze Frames, Blow-Ups und Loops ein. Für ein Publikum, dass seine (meist unbewusste) Erwartungen an einer formalen Ästhetik dem klassischen Hollywoodkino schuldet, muss der Einsatz dieser Techniken, die erst später Teil von Erzählkonventionen werden, ungewohnt gewesen sein. *DIVIDE AND CONQUER* zeigt Archivaufnahmen von Captain Robert Losey, der in diesem Film als der erste Amerikaner genannt wird, der im 2. Weltkrieg getötet wird. Da es sich um einen sehr kurzen Ausschnitt handelt, wird an einer Stelle der Film eingefroren und mit einer schnellen Zoombewegung (*blow-up* des angehaltenen Bildes) wird der Captain in den Bildmittelpunkt gebracht. Ein weiteres Beispiel. In *PRELUDE TO WAR* wird eine Aufnahme des Reden schwingenden Hitlers angehalten, sein Konterfei wird ausgeschnitten und mit einem Zoomout in einer »Büsten«-Reihe mit Mussolini und Tojo platziert.

Auch der Einsatz von non-diegetischer Musik unterstreicht, in der Verbindung mit dokumentarischen Material, den »narrativen« Fluss der dargestellten Ereignisse. Neben Alfred Newmans spielfilmreifen Score⁹⁸ ist die Verwendung von Ludwig van Beethovens Symphonie No. 7 in A, Op. 92, 2er Satz in *THE NAZIS STRIKE* besonders auffallend. Begleitend zu Aufnahmen, die Gräueltaten dokumentieren, die an der polnischen Zivilbevölkerung begangen wurden, ertönt Beethovens Symphonie. Die gleiche Musik ist in *DIVIDE AND CONQUER*, begleitend zu Aufnahmen von Flüchtlingstrecken, zu hören. Auch Filmaufnahmen von Opfern des Spanischen Bürgerkriegs werden in *WAR COMES TO AMERICA* mit Beethovens 7. Symphonie unterlegt. Im selben Film wird auf bekannte Musik jüngeren Datums zurückgegriffen. In einer Montagesequenz untermalt ein Auszug aus George Gershwins »Rhapsody in Blue« die Industrialisierung Amerikas.

Die Form der Zurschaustellung von Leichen durchläuft in den Filmen des OWI verschiedene Stadien. In jeder Episode von *WHY WE FIGHT* sind tote Zivilisten zu sehen. Ein deutlicher Bruch mit bestehenden Zensurbestimmungen⁹⁹. *THE BATTLE OF BRITAIN* zeigt Opfer von Bombenangriffen. *THE BATTLE OF CHINA* zeigt explizit die Leichen von Frauen und Kindern aus Shanghai, die Opfer japanischer Luftangriffe wurden. Schon in *PRELUDE TO WAR* wurden einige dieser Ausschnitte verwendet. Oft unterstreicht der Off-Kommentar die Grausamkeit der Bilder. In *THE BATTLE OF RUSSIA* sind Leichen eines Massakers an Zivilisten zu sehen, darunter auch Kinder, der Kommentar dazu: »They weren't

⁹⁸ Alfred Newman komponierte die Filmmusik für *Prelude to War* und für weitere Filme der Reihe. Er nahm den Score im 20th Century Fox Studio auf, ohne dafür eine Gage zu verlangen. s. Capra S. 345

⁹⁹ Newsreels hielten sich vor Beginn des 2. Weltkrieges mit der Zurschaustellung von Leichen zurück. s. Doherty S. 57

soldiers, they weren't killed in battle". Bei den Opfern der Streitkräfte zeigt sich eine andere Darstellungsweise. Vorerst durften nur Deutsche getötete Soldaten gezeigt werden. So sind verstümmelte Leichen einer Deutschen Einheit nach einem Fliegerangriff in THE BATTLE OF RUSSIA zu sehen. Filmaufnahmen getöteter US-Soldaten, sowie von schwer verwundeten Armeeingehörigen blieben im neu errichteten Pentagon unter Verschluss¹⁰⁰.

¹⁰⁰ s. Paul S. 37

Torsten Gareis

Put your helmet on!

Der Helm im amerikanischen Kriegsfilm

1. Einleitung

»Put your helmet on!« – der Titel dieser Arbeit ist ein Zitat aus dem Film *THE THIN RED LINE* (USA 1998, Terrence Malick). Kurz vor der Landung auf der Insel Guadalcanal weist der Captain einen nervösen Soldaten darauf hin, seinen Helm aufzusetzen. In diesem in vieler Hinsicht bemerkenswerten Film spielt der Helm kaum eine Rolle, oder genauer: Der Helm wird so inszeniert, wie man das von einem realistischen Kriegsfilm erwartet. In Kampfszenen oder Momenten der Gefahr tragen die Soldaten den Helm, in Augenblicken der Ruhe oder Freizeit setzen sie ihn sich nicht auf. Der Helm wird hier nicht besonders thematisiert. Ganz anders dagegen die Kriegsfilme, in denen der Helm schon in der ersten (*THE LONGEST DAY*, USA 1961, Ken Annakin, Bernhard Wicki, Andrew Marton, Gerd Oswald) oder zweiten Einstellung (*THE STEEL HELMET*, USA 1951, Samuel Fuller) bzw. in der Anfangssequenz (*ATTACK*, USA 1956, Robert Aldrich) in Großaufnahme gezeigt wird oder das Filmplakat schmückt (*FULL METAL JACKET*, USA/GB 1987, Stanley Kubrick) und ihm also eine zentrale Rolle zukommt.

Der vorliegende Essay beschäftigt sich mit dem amerikanischen Kriegsfilm. Die Auswahl der Filme beschränkt sich auf amerikanische Kriegsfilme nach 1945, die Kriege ab dem Zweiten Weltkrieg thematisieren und die sogenannten *grunts* – also die Bodentruppen, Infanterie, Marines, Airbourne usw. ins Zentrum ihrer Aufmerksamkeit stellen. Die meisten dieser Filme haben einen konkreten Realismusanspruch. Nun ist kein Kriegsfilm realistischer als ein anderer. Alle diese Spielfilme sind lediglich unterschiedliche Inszenierungen einer ähnlichen Thematik. Was aber über die Inszenierung hinausgeht, kann durchaus mehr oder weniger realistisch sein. Hierbei ist dann nicht die Frage des *Wie*, sondern des *Was* entscheidend¹. Gerade von einem Film, der wirkliche Kriegshandlungen zum Thema hat, erwarten die Zuschauer (zumindest heutzutage), dass das *Was*, also die dargestellte Gesamtheit der Fakten, der Wirklichkeit entspricht.² Der Helm des Soldaten ist ein

¹ Besonders in der Bewerbung von Filmen wird immer wieder auf »realistische« Bilder, »authentische« Darstellung, »Originalschauplätze« usw. hingewiesen. Exemplarisch mag der Satz sein, der den Trailer von *PLATOON* beendet: »The first real movie about the war in Vietnam is *PLATOON*.«

² Ein Blick in die Internetforen und -rezensionen zu Kriegsfilmen wird diesen Eindruck schnell bestätigen.

Gegenstand, der in einem ›realistischen‹ Kriegsfilm unverzichtbar erscheint (von zwei Ausnahmen wird zu berichten sein). THE THIN RED LINE ist ungewöhnlich; die meisten Filme lassen sich die Chance nicht entgehen, diesen typischen Gegenstand des Krieges auf verschiedenste Weise zu inszenieren. Um diese unterschiedlichen Inszenierungen dreht sich die Fragestellung dieses Essays. Wie wird der Helm dargestellt und was sagt das über die entsprechenden Filme aus?³

Der Film THE THIN RED LINE wird nicht gesondert thematisiert werden. Er sollte dem Leser allerdings als ein poetischer Film im Hintergrund präsent sein, wenn die Dimension des Ethisch-Ästhetischen zum Gegenstand eines Exkurses gemacht wird, dessen Bezug zum Kriegsfilm aufgezeigt werden soll.

Der Exkurs wird sich mit der Philosophie Ludwig Wittgensteins befassen. Den Anstoß dazu gab ein Zeitungsartikel, den ich vor vielen Jahren las.⁴ Dort wurde Wittgensteins *Tractatus logico-philosophicus*, das als eines der wichtigsten philosophischen Werke des 20. Jahrhunderts gilt, in Bezug zum Krieg gesetzt. Dieses Buch wurde während des Ersten Weltkrieges, zu Teilen sogar an der Front geschrieben. In meiner Erinnerung war dieser Artikel mit einem Foto eines von Kugeln durchsiebten Soldaten versehen, dessen Helm durchlöchert war. Erinnerung trügt. Ein solches Foto hat es neben dem Artikel nicht gegeben. Aber es hätte dorthin gepasst und die Aussage des Textes unterstrichen. Wo liegt der Zusammenhang zwischen dieser Vorstellung vom Krieg, den Kriegserfahrungen Wittgensteins und dem im *Tractatus logico-philosophus* entwickelten Ethik/Ästhetik-Begriff? Auffällig ist die Veränderung, die dieses Buch während des Niederschreibens erfahren hat. Von dem Zeitpunkt, als Wittgenstein an die Front kommt, wandelt sich der Charakter des Werkes entscheidend. In meinem Exkurs werde ich der Frage nachgehen, wie die Ethik und Ästhetik des Krieges Wittgensteins Denken beeinflusst haben.⁵

³ Die Themenwahl mag zufällig erscheinen. Man hätte auch Stiefel, Gewehre oder *Dog Tags* wählen können. Der Vorteil meiner Themenwahl liegt darin, dass der Helm den Teil des Körpers schützt, der als der wichtigste erscheint. Nicht zuletzt ist es dem Zuschauer größtenteils nur möglich, Figuren über ihren Kopf bzw. ihr Gesicht zu identifizieren. Dies gilt für Kriegsfilme noch stärker, weil die Figuren in der Regel uniformiert, also einheitlich, gleich, ununterscheidbar auftreten.

⁴ Uwe Ruprecht: Wittgenstein und die Sängerknaben. Sieben Sätze im Dreivierteltakt – zum 100. Geburtstag des Denkmusikers Ludwig Wittgenstein, in: die tageszeitung, Nr. 2791, Berlin 24.04.1989, S. 13-14.

⁵ Denkbar wäre auch der Bezug zu Franz Kafka gewesen, der ebenfalls seine wichtigsten Werke während des Ersten Weltkrieges verfasst hat und sich sogar als Erfinder des zivilen Helms – 1912, im Rahmen seiner versicherungstechnischen Arbeit – hervorgetan hat. Kafka war allerdings kein Frontsoldat und seine Invention war kein Produkt des Krieges.

2. Der Helm im Film

2.1 *Der Helm – ein Gegenstand*

Als der Erste Weltkrieg begann, waren die Soldaten der verschiedenen Armeen noch nicht mit Helmen, sondern mit Mützen ausgestattet. Erst ein halbes Jahr später, Anfang 1915, begann die französische Armee, ihre Soldaten mit Stahlhelmen kämpfen zu lassen. Die britische und deutsche Armee folgte dieser Anpassung an die Bedingungen des modernen Krieges innerhalb des folgenden Jahres.⁶ Im Zweiten Weltkrieg, sowie in den späteren Auseinandersetzungen, von denen die hier zu untersuchenden Filme handeln (Korea, Vietnam, Kuwait, Somalia), war der Stahlhelm bereits etabliert und ein nicht mehr wegzudenkendes Utensil eines Soldaten. Er hat verschiedene Aufgaben:

Each helmet has a historical tale to tell. Helmets also distinguish members of a certain armed service from civilians, as well as superiors from subordinates and friends from foes. They foster a pride of service. They provide a means by which the various units might be readily identified in action or on the march. Above all is the most valuable aspect of helmets: They save lives.⁷

Anfangs sollte der Helm auch Gewehrkugeln abhalten, durch die gesteigerte Durchschlagkraft der Projektile im Verlaufe der letzten neunzig Jahre ist dies jedoch kaum noch möglich. Er schützt aber weiterhin gegen Querschläger, Splitter und umherfliegende Gegenstände. Die genannten unterscheidenden Merkmale innerhalb einer Armee und gegenüber den Soldaten der feindlichen Armee sind zumindest in Filmen nur sehr schwer auszumachen. Vielmehr hat der Helm die Tendenz, alle Soldaten zu vereinheitlichen.

Der Helm kann als Schmuck und Statussymbol, als Allzweckgegenstand und als Objekt ritueller Handlungen inszeniert werden. Er ist Zeichen (Symbol, Index, Ikon), sowohl innerhalb der Narration als auch in seiner Funktion filmischer Inszenierung. Er dient nicht nur dem Schutz *vor*, sondern auch der Entfernung und Alienation *von* der Außenwelt. Er ist die Verlängerung des Kopfes und seine Grenze. Mit ihm kann ein Film Dinge zeigen, ohne sie zu sagen. Oder kann er das nicht? Ist genau das nicht möglich? Darüber soll der abschließende Teil dieses Essays Aufschluss geben.

⁶ vgl. Floyd R. Tubbs: *Der Stahlhelm. Evolution of the German Steel Helmet*, Kent (Ohio), London 2000, S. 9f.

⁷ Ebd., S. vii.

Zunächst soll die grundsätzliche Inszenierung des Helms untersucht werden, bevor später weitgehend chronologisch einzelne Filme anhand ihrer Inszenierung des Helms interpretiert werden.

2.2 *Der inszenierte Helm*

Der Helm gehört zum Kriegsfilm wie der Cowboyhut zum Western. Seine Hauptfunktion, dem Schutz des Soldaten zu dienen, wird meist implizit thematisiert. Die Figuren tragen ihren Helm während des Kampfes und bleiben unverletzt. Falls dieser Aspekt explizit ins Bild gerückt oder angesprochen wird, so meist ad negativum. Soldaten werden immer wieder darauf hingewiesen, ihren Helm aufzusetzen, damit dessen implizierte Schutzfunktion wieder ausgeübt werden kann. Dadurch wird dem Helm etwas Äußeres, Unnatürliches zugewiesen, dessen man immer wieder vergewissert werden muss. Andererseits wird häufig die mangelnde Schutzfunktion thematisiert, zum Ausdruck gebracht vom Sanitäter in *THE STEEL HELMET*: »Too bad they can't make a bulletproof helmet!«

Die Situation des Soldaten, der mit wenig Gepäck zu Recht kommen muss und sich in einer Ausnahmesituation befindet, wird oft fokussiert, in dem der Helm zweckentfremdet wird. Er kann als harter Gegenstand Unterlage für das übliche Aufklopfen des MG-Magazins sein, als Sonnenschutz während der Ruhepause (*THE BIG RED ONE*, USA 1978, Samuel Fuller) oder nachts (*SANDS OF IWO JIMA*, USA 1949, Allan Dwan) fungieren, als Kopfunterlage während des Schlafens (*MERRILL'S MARAUDERS*, USA 1961, Samuel Fuller), Wasserbehälter zum Rasieren (*SANDS OF IWO JIMA*) oder Trinkgefäß (*APOCALYPSE NOW*, USA 1976-79, Francis Ford Coppola) dienen oder Behälter zum Transport von Granaten (*SAVING PRIVATE RYAN*, USA 1998, Steven Spielberg) sein. Er ist Versteck (*THE THIN RED LINE*, USA 1963, Andrew Marton), Zigarettenhalter (*PLATOON*, USA 1986, Oliver Stone, Abb. 4), Fotoalbum (*WINDTALKERS*, USA 201, John Woo), Kotztüte (*THE LONGEST DAY*), Blumenvase (*MEN IN WAR*, USA 1956, Antony Mann, Abb. 5), Spielzeug zum Fangen von Tauben (*TO HELL AND BACK*, USA 1955, Jesse Hibbs) oder Pinnbrett bzw. Wandtafel zur Mitteilung von Botschaften (*HAMBURGER HILL*, USA 1987, John Irvin, *PLATOON*, *FULL METAL JACKET*). Nicht zuletzt wird er auch im Nahkampf zur Waffe umfunktioniert. In *THE THIN RED LINE* (1998) wird einem Gegner mit dem Helm eine Kopfnuss gegeben, bevor er ausgeschaltet wird, in *HAMBURGER HILL* wird mit dem Helm zugeschlagen. Besonders auffällig ist eine solche Szene in *SAVING PRIVATE RYAN* inszeniert: Im Nahkampf um Leben und Tod beschmeißen sich die Kontrahenten gegenseitig mit ihren Helmen, bevor es einem der beiden gelingt, den anderen zu töten. Hier wird aus dem anonymen, entfremdeten Töten aus der Distanz (genau so ist die lange

Invasionssequenz zum Beginn des Films inszeniert: Schüsse ohne Schützen), ein handgreifliches Agieren, wo es vor allem auf Reaktionsschnelligkeit, Einfallsreichtum und schließlich Kraft und Brutalität ankommt.

Manchmal wird der Helm auch zu einem Gegenstand, der dem Kriegsgeschehen zuwiderzulaufen scheint. In *JARHEAD* (USA 2005, Sam Mendes) begehen die Soldaten in Erwartung ihres Einsatzes eine Weihnachtsfeier, bei der ein Soldat mit einem mit Goldhütchen und Weihnachtsengel geschmückten Helm mitwirkt. In *THE BIG RED ONE* wird der Helm des Sergeants von einem Kind mit Blumen geschmückt. Derartige Inszenierungen machen aus dem Gegenstand ein Symbol. Innerhalb der Narration taucht die symbolische Behandlung des Helms vor allem in rituellen Handlungsweisen auf: Gemäß der herrschenden Etiketten wird der Helm aufgesetzt oder abgenommen, Paraden finden voll uniformiert statt und das Kind in *THE STEEL HELMET* legt die gesamten militärischen Utensilien ab, bevor es im Tempel betet. Als Statussymbol, aber auch Faible und Ausdruck innerer Stärke, wird der Helm in *PATTON* (USA 1969, Franklin J. Schaffner) behandelt.

Die zwei häufigsten Thematisierungen des Helms in amerikanischen Kriegsfilmern sind symbolischer Art: einerseits der Helm auf dem im Boden steckenden Gewehr eines Soldatengrabs als Symbol des Todes innerhalb der Narration, andererseits der häufig in Nahaufnahme gezeigte abfallende oder einen Hang herunterrollende Helm als indexikalischer Verweis auf einen soeben getöteten Soldaten und somit überwiegend filmisches Zeichen für den Tod.

Wenn in *PATTON* ein im Schlamm liegender Helm von einem deutschen Panzer überrollt wird, so ist das in diesem Film eine Metapher für die beginnende Ardennen-Offensive. Aus demselben Film stammt eine Szene, in der General Bradley (Karl Malden) beim Beschuss helmlos aus seinem Jeep flüchtet, was ein Zeichen für das Überraschende und Unerwartete dieses Angriffs ist. In *THE BATTLE OF THE BULGE* (USA 1965, Ken Annakin) werden die neben den schlafenden Soldaten liegenden Helme inszeniert, um das Gleiche zu verdeutlichen – diesmal wieder als Bild für die Ardennen-Offensive.

Der Helm kann als Kopfverlängerung die Grenze des Körpers nach außen verschieben, aber auch schon Teil der gefährlichen Außenwelt sein. In verschiedenen Filmen wird Soldaten auf den Kopf geschlagen, um sie zur Aufmerksamkeit zu zwingen oder ihnen das Signal zu geben, dass sie schießen sollen. In *WINDTALKERS* dagegen sind es spielende Kinder, die mit einem Stöckchen auf den Helm eines ruhenden Soldaten trommeln. Das sind Szenen, in denen der Helm eine Kopfverlängerung ist. Im Verletzungsfall jedoch wird dem Soldaten der Helm abgenommen, da er nun nicht mehr Schutz bietet, sondern zur Gefährdung, zum Teil der

gefährvollen Außenwelt wird. In TO HELL AND BACK muss sich Audie Murphy den Helm abnehmen, um besser hören zu können. Der Helm kann schützen, aber auch behindern.

4. Exkurs: Wittgenstein im Höllenlärm des Krieges

Mit dem *Tractatus logico-philosophicus* ist eines der wichtigsten philosophischen Werke des 20. Jahrhunderts nicht nur während des Krieges, sondern praktisch im Schützengraben selbst entstanden. Es ist erstaunlich, wie wenig Beachtung diesem Sachverhalt entgegengebracht wurde. Das mag auch daran liegen, dass Wittgenstein selbst kein Freund der Vorstellung gewesen ist, der Krieg könne seine *unantastbaren* und *definitiven* Gedanken, von denen er behauptete, »die Probleme im Wesentlichen endgültig gelöst zu haben«⁸, beeinflusst haben. Als er vom Verleger 1922 gebeten wird, zur Erstveröffentlichung des *Tractatus* in England einige biografische Angaben zu übermitteln, reagiert er mit einer klaren Ablehnung:

[...] nur, was meine Biographie angeht, verstehe ich nicht den Sinn. Wozu sollte ein Kritiker wissen, wie alt ich bin? Soll es etwa heißen: Von einem jungen Burschen, der sein Buch bei solchem Höllenlärm geschrieben hat wie an der österreichischen Front, kann man eben nicht mehr erwarten?⁹

Diese Äußerung hat sämtliche Kritiker und Wissenschaftler offenbar so verschreckt, dass sich wirklich kaum jemand die Mühe gemacht hat, zu erforschen, welchen Eindruck der »Höllennlärm« des Krieges im *Tractatus* hinterlassen hat. Selten genug wird dieser Tatsache mehr als nur ein flüchtiger Hinweis gewidmet. »Die Kriegsjahre waren für Wittgenstein eine Krisenzeit. Inwieweit die Unruhe der Epoche sowie seine Kriegs- und Gefangenschaftserlebnisse zu der Krise beigetragen haben, kann ich nicht angeben.«¹⁰, so Georg Henrik von Wright. Er erwähnt die Bedeutung, die Tolstois Schrift *Kurze Erläuterung des Evangeliums* für ihn hatte, trifft aber keinerlei Aussagen zu den täglichen Erfahrungen von Leben und Sterben, Todesangst und Überlebenswillen, die Wittgenstein teilweise im Zentrum kriegerischer Aktivität an der Ostfront gemacht hat.

Nur sehr wenige Texte der sehr umfangreichen Sekundärliteratur beschäftigen sich mit der deutlich wahrnehmbaren Veränderung, die das

⁸ Ludwig Wittgenstein, Schriften: *Tractatus logico-philosophicus*. Tagebücher 1914-1916. Philosophische Untersuchungen, [Bd. 1], Frankfurt a.M. 1969, S. 10.

⁹ Wittgenstein in einem Brief an Ogden vom 04.08.1922, zitiert in: Ray Monk: Wittgenstein. Das Handwerk des Genies, Stuttgart 1994, S. 227.

¹⁰ Georg Henrik von Wright: Wittgenstein, Frankfurt a.M. 1990, S. 31.

Manuskript von dem Tage an erfahren hat, als Wittgenstein an die Front versetzt wurde. Einer von ihnen stammt von Ray Monk:

Hätte Wittgenstein den ganzen Krieg hinter der Front erlebt, wäre der *Tractatus* geblieben, was er gewiß in seinem ersten Entwurf von 1915 war: Eine Abhandlung über das Wesen der Logik. Seine Aussagen über Ethik, Ästhetik, die Seele und den Sinn des Lebens wurzeln in jenem »Anstoß zum philosophischen Besinnen«, den Schopenhauer auf »das Wissen um den Tod, die Betrachtung des Leidens und der Not des Lebens« zurückführt.¹¹

Allan Janik und Stephen Toulmin sehen in Wittgensteins Denken eine Entwicklungslinie, die von Kant über Schopenhauer und Kierkegaard bis Tolstoi führt:

Was als Versuch begann, die Grenzen der Vernunft in ihren verschiedenen Wirkungsbereichen zu bestimmen, endete mit der strikten Verneinung einer Geltung der Vernunft in der Sphäre der Werte, die jenseits des rationalen Denkens einer Explikation nur durch indirekte Mittel aus dem Bereich der Emotionen zugänglich seien.¹²

Laut Janik und Toulmin ist es dem Kreis Wiener Intellektueller zu verdanken, in deren Mitte Wittgenstein aufwuchs, dass er sich den Problemen widmete, die sprachlich bislang nicht zu lösen oder gar nicht erst berührt worden waren – Fragen nach dem Sinn des Lebens und der Bedeutung der Existenz, nach ästhetischen und moralischen Qualitäten. »Wie Kierkegaard jedoch schon gesehen hatte, sind gerade diese Fragen prinzipiell nicht beantwortbar.«¹³ Von dieser Auffassung wird auch Wittgenstein nicht abrücken. Zunächst beschäftigt er sich allerdings mit den beantwortbaren Fragen und stößt erst zur Mitte des Krieges zu den unaussprechbaren Wahrheiten vor. Um »diese rätselhaften 75 Seiten« verstehen zu können müsse man im Wien des *Fin de siècle* gelebt haben, so Janik und Toulmin.

Oder wichtiger noch: man müßte die Erfahrungen, die Wittgenstein als Soldat im Ersten Weltkrieg machte, geteilt haben. Jedenfalls war es während des Krieges, daß diese Gedanken – von Kraus und Loos, Hertz, Frege und Russell, Schopenhauer, Kierkegaard und Tolstoi inspiriert – zu jener komplexen Einheit wurden, die den ganzen Menschen Ludwig Wittgenstein ausmacht.¹⁴

¹¹ Ray Monk: Wittgenstein, a.a.O., S. 155; mit einem Zitat aus Arthur Schopenhauer: Die Welt als Wille und Vorstellung.

¹² Allan Janik / Stephen Toulmin: Wittgensteins Wien, München 1987, S. 223.

¹³ Ebd., S. 241.

¹⁴ Ebd., S. 270.

Ende März 1916 wird Wittgenstein an die Front versetzt, wo er im Beobachtungsstand dient und am 29. April erstmalig davon berichtet, unter Beschuss geraten zu sein, sich aber einen noch gefährlicheren Posten wünscht und diesen eine Woche später erhält: »Komme morgen vielleicht auf mein Ansuchen zu den Aufklärern. Dann wird für mich erst der Krieg anfangen. Und kann sein – auch das Leben! Vielleicht bringt mir die Nähe des Todes das Licht des Lebens.«¹⁵ Die zweite Aufzeichnung in seinen nichtverklausalisierten Tagebüchern nach dieser neuen Erfahrung der Todesnähe lautet:

Gott und den Zweck des Lebens? Ich weiß, daß diese Welt ist. Daß ich in ihr stehe, wie mein Auge in seinem Gesichtsfeld. Daß etwas problematisch ist, was wir ihren Sinn nennen. Daß dieser Sinn nicht in ihr liegt, sondern außer ihr. Daß das Leben die Welt ist. Daß mein Wille die Welt durchdringt. Daß mein Wille gut oder böse ist. Daß also Gut und Böse mit dem Sinn der Welt irgendwie zusammenhängt. Den Sinn des Lebens, d.i. den Sinn der Welt, können wir Gott nennen. Und das Gleichnis von Gott als einem Vater daran knüpfen. Das Gebet ist der Gedanke an den Sinn des Lebens. Ich kann die Geschehnisse der Welt nicht nach meinem Willen lenken, sondern bin vollkommen machtlos. Nur so kann ich mich unabhängig von der Welt machen – und sie also doch in gewissem Sinne beherrschen – indem ich auf einen Einfluß auf die Geschehnisse verzichte.¹⁶

Dies ist in den Tagebüchern seit 1914, die er der Ausbreitung seiner gedanklichen Arbeit und somit zunächst der Beschäftigung mit Fragen der Logik vorbehalten hat, das erste Mal, dass er Worte wie Gott, Sinn, Gut, Böse, Leben und Tod benutzt.

Ein Gefühl für die Unvollkommenheit seiner Gedanken hatte er bereits 1915: »Wir *fühlen*, daß selbst wenn alle *möglichen* wissenschaftlichen Fragen beantwortet sind, *unser Problem noch gar nicht berührt ist*. Freilich bleibt dann eben keine Frage mehr; und eben dies ist die Antwort.«¹⁷ Ein Jahr später belässt er es nicht mehr mit dieser Abstinenz von Fragen als Antwort, sondern stellt die für ihn wesentliche Frage an den Beginn: »Gott und den Zweck des Lebens?«. Im Juli 1916 setzt er seine Aufzeichnungen fort:

Die Welt ist unabhängig von meinem Willen. [...] Wenn das Gute oder Böse Wollen eine Wirkung auf die Welt hat, so kann es sie nur auf die Grenzen

¹⁵ Ludwig Wittgenstein: Geheime Tagebücher 1914-1916, Wien 1992, Eintragung vom 04.05.1916, S. 70.

¹⁶ Ludwig Wittgenstein: Tractatus logico-philosophicus, a.a.O., Eintragung vom 11.06.1916, S. 165.

¹⁷ Ebd., Eintragung vom 25.05.1915, S. 142, Kursivierung wie im Original.

der Welt haben, nicht auf die Tatsachen, auf das, was durch Sprache nicht abgebildet, sondern nur in der Sprache gezeigt werden kann. Kurz, die Welt muß dann dadurch überhaupt eine andere werden. Sie muß sozusagen als Ganzes zunehmen oder abnehmen. Wie auch Dazukommen oder Wegfallen eines Sinnes. Wie auch beim Tod die Welt sich nicht ändert, sondern aufhört zu sein.¹⁸

Ziemlich schlagartig beginnt Wittgenstein also, solcherlei Gedanken in die Arbeit am *Tractatus* einzufügen. Welche Erfahrungen hat er an der Front gemacht, die eine so plötzliche Ausweitung des Themas zur Folge hatten? Aus Wittgensteins Tagebüchern lässt sich darüber nicht viel entnehmen. Nachdem er zu den Aufklärern geraten ist, schreibt er: »Jetzt bei Tag ist alles ruhig, aber in der Nacht da muß es *fürchterlich* zugehen! Ob ich es aushalten werde??? Die heutige Nacht wird es zeigen.«¹⁹ Und nach dieser Nacht: »In steter Lebensgefahr. Die Nacht verlief durch die Gnade Gottes gut.«²⁰ Nach zehn weiteren, eher ruhigen Nächten:

Schlafe heute im Infanteriefeuer, werde wahrscheinlich zugrundegehen. Gott sei mit mir! In Ewigkeit, Amen. Ich bin ein schwacher Mensch, aber er hat mich bis nun erhalten.²¹

Während der ersten Brussilow-Offensive der russischen Armee Anfang Juni 1916 gerieten 300.000 Österreicher in Kriegsgefangenschaft, von den insgesamt 1,2 Millionen österreichisch-ungarischen Gefallenen waren die meisten während dieser Monate zu beklagen. Wittgenstein zeichnete sich als besonders tapferer Soldat aus und wurde wegen seines vorbildlichen Verhaltens mit einer Tapferkeitsmedaille belohnt. Wenig später nahm er bei der Schlacht bei Kolomea teil, wo die österreichische Armee knapp 80% ihrer Soldaten verlor. Wittgenstein befand sich also nicht nur an der Front, sondern auch im Zentrum des Geschehens. »Werden beschossen. Und bei jedem Schuß zuckt meine Seele zusammen. Ich möchte so gerne noch weiter leben!«²² Am selben Tag schreibt er auf der gegenüberliegenden Seite seines Tagebuchs, also auf der Seite, die seine gedankliche Arbeit aufzeichnet:

Die Welt und das Leben sind Eins. Das physiologische Leben ist natürlich nicht »das Leben«. Und auch nicht das psychologische. Das Leben ist die

¹⁸ Ebd., Eintragung vom 05.07.1916, S. 165f.

¹⁹ Ludwig Wittgenstein, *Geheime Tagebücher 1914-1916*, a.a.O., Eintragung vom 05.05.1916, S. 70, Kursivierung wie im Original.

²⁰ Ebd., Eintragung vom 06.05.1916, S. 70.

²¹ Ebd., Eintragung vom 16.05.1916, S. 71.

²² Ebd., Eintragung vom 24.07.1916, S. 73.

Welt. Die Ethik handelt nicht von der Welt. Die Ethik muß eine Bedingung der Welt sein, wie die Logik. Ethik und Ästhetik sind Eins.²³

Auf diesen letzten Satz bezog sich der eingangs erwähnte Zeitungsartikel von Uwe Ruprecht. Er wurde von ihm kommentiert mit der Bemerkung, »Der von Granatsplittern zerfetzte Körper ist weder schön noch gut.«²⁴ Dies ist eine erstaunliche Simplifizierung, die den Gedanken Wittgensteins nicht gerecht wird. Griffiths verdeutlicht: »In the *Tractatus* Wittgenstein says that ethics and aesthetics are one and the same [...] and I think he really does mean identical, not merely the same in respect of being transcendental.«²⁵

Wittgenstein verknüpft seine Gedanken zum Wollen – der Schopenhauersche Gegensatz zur Vorstellung – mit der Kierkegaardschen Frage des Entweder Oder, behauptet aber, eine solche Unterscheidung sei nicht zulässig. Kierkegaard war auch über die Frage der entweder ästhetischen oder ethischen zu einer dritten Lebensauffassung vorgedrungen, die er die religiöse nannte. Wittgenstein geht nun soweit zu sagen, das Ethische sei wie die Logik eine Bedingung der Welt, alle anderen Lebensauffassungen seien also unzulässig.

Dies schreibt er, während er vom Tod umgeben ist, während er überall tote Soldaten erblickt und selber aufopferungsvoll bemüht ist, anderen Soldaten den Tod zu bringen. Fünf Tage später schreibt er in sein geheimes Tagebuch:

Wurden gestern beschossen. War verzagt. Ich hatte Angst vor dem Tode. Solch einen Wunsch habe ich jetzt, zu leben! Und es ist schwer, auf das Leben zu verzichten, wenn man es einmal gern hat. Das ist eben »Sünde«, unvernünftiges Leben, falsche Lebensauffassung.²⁶

Seine »Arbeit« (wie er es stets bezeichnet) erweitert er mit folgenden Sätzen:

Denn daß der Wunsch mit seiner Erfüllung in keinem logischen Zusammenhang steht, ist eine logische Tatsache. Und daß die Welt des Glücklichen eine andere ist als die Welt des Unglücklichen, ist auch klar.

²³ Ludwig Wittgenstein: *Tractatus logico-philosophicus*, a.a.O., Eintragung vom 24.07.1916, S. 170. Hiermit bezieht er sich auf eine Eintragung vom 08.07.1916, wo es heißt: »Die Furcht vor dem Tode ist das beste Zeichen eines falschen, d.h. schlechten Lebens.«, ebd., Eintragung vom 08.07.1916, S. 167.

²⁴ Uwe Ruprecht: Wittgenstein und die Sängerknaben, a.a.O., S. 13.

²⁵ A.P. Griffiths: Wittgenstein, Schopenhauer and ethics, in: G. Vesey (Hrsg.): *Understanding Wittgenstein*, London 1974, S. 97; zitiert in: Arto Siitonen: *Tractatus*, schön und gut, in: *Grazer Philosophische Studien*, Bd. 21/1984, S. 80, Fußnote.

²⁶ Ludwig Wittgenstein, GT, Eintragung vom 29.07.1916, S. 74.

[...] Kann man gut wollen, böse wollen und nicht wollen? Oder ist nur der glücklich, der nicht will? »Seinen Nächsten lieben«, das hieße wollen! [...] Ist es, nach den allgemeinen Begriffen, gut, seinem Nächsten nichts zu wünschen, weder Gutes noch Schlechtes? Und doch scheint in einem gewissen Sinne das Nichtwünschen das einzig Gute zu sein. Hier mache ich noch grobe Fehler! Kein Zweifel! Allgemein wird angenommen, daß es böse ist, dem Anderen Unglück zu wünschen. Kann das richtig sein? Kann es schlechter sein, als dem Anderen Glück zu wünschen?²⁷

Weiter schreibt er:

Gut und Böse tritt erst durch das *Subjekt* ein. Und das Subjekt gehört nicht zur Welt, sondern ist eine Grenze der Welt. Man könnte (Schopenhauerisch) sagen: Die Welt der Vorstellung ist weder gut noch böse, sondern das wollende Subjekt. Die völlige Unklarheit all dieser Sätze ist mir bewußt.²⁸

Dann versucht er sich in einer Zusammenfassung:

Glück und Unglück können nicht zur Welt gehören. Wie das Subjekt kein Teil der Welt ist, sondern eine Voraussetzung ihrer Existenz, so sind gut und böse Prädikate des Subjekts, nicht Eigenschaften in der Welt. [...] Ja, meine Arbeit hat sich ausgedehnt von den Grundlagen der Logik zum Wesen der Welt.²⁹

Der Wille, das Subjekt, ist laut Ernst Maria Lange bei Wittgenstein nicht der Träger des Ethischen, sondern ein Spiegel, der das Ethische in die Welt diesseits ihrer Grenzen reflektiert.

Damit wird erst explizit, wie Wittgenstein den Willen versteht – nicht als letzte »innere« Ursache unserer Handlungen, sondern als »eine Stellungnahme des Subjekts zur Welt.« [Eintragung vom 04.11.1916] Das gute Wollen ist ein die Welt bejahendes, als sinnvoll annehmendes Wollen, und die Übereinstimmung mit der Welt, in die sich das Subjekt im guten Wollen setzt, ist die Möglichkeit des Glücks.³⁰

Erst gegen Ende des *Tractatus*

[...] bekommen die Begriffe »Sinn« und »Wert« ganz andere Bedeutungen, sie werden nicht mehr logisch bzw. sprachlogisch, sondern absolut, ethisch benutzt. Nun handelt der *Tractatus* nicht mehr vom Sinn und Unsinn von

²⁷ Ludwig Wittgenstein: *Tractatus logico-philosophicus*, a.a.O., Eintragung vom 29.07.1916, S. 170.

²⁸ Ebd., Eintragung vom 02.08.1916, S. 171f.

²⁹ Ebd., Eintragung vom 02.08.1916, S. 172.

³⁰ Ernst Maria Lange: *Ludwig Wittgenstein – Logisch-philosophische Abhandlung. Ein einführender Kommentar in den »Tractatus«*, Paderborn 1996, S. 136.

Sätzen, sondern vom Sinn der Welt. Die Begründung der Behauptung, daß der Sinn der Welt außerhalb ihrer liegen müsse, enthält nämlich folgendes: In der Welt gibt es keinen Wert, die Welt besteht aus zufälligerweise aufeinander folgenden Tatsachen.³¹

Der zerfetzte Körper, auch das Foto eines zerfetzten Körpers, sind nämlich nicht ästhetischer Art, sondern Tatsachen. Diese Tatsachen können weder gut noch schlecht sein.

Nichts lässt darauf schließen, dass Wittgenstein den Krieg, zu dem er sich freiwillig gemeldet hatte, grundsätzlich verdammt. 1936 äußert er sich in einem Gespräch mit seinem Freund Maurice O'Connor Drury über den Krieg:

Nowadays it is the fashion to emphasize the horrors of the last war. I didn't find it so horrible. There are just as horrible things happening all round us today, if only we had eyes to see them. I couldn't understand the humour in *Journey's End*. But I wouldn't want to joke about a situation like that.³²

Darauf antwortet Drury: »It may have been that they had no language in which to express their real feelings.« Wittgenstein ist von diesem Gedanken überrascht, unterstützt er doch seine These der Unaussprechlichkeit vor allem ethischer Dinge.³³ Diese Unaussprechlichkeit bleibt die Konsequenz aus den Kriegserfahrungen. »Dieses Anrennen gegen die Grenzen der Sprache ist die Ethik.«³⁴ Ethische Dinge könnten nicht ausgesprochen, sondern nur gezeigt werden.

Wittgenstein dachte hier vor allem an die Poesie. Das Kino hatte er mit Sicherheit nicht im Blick. Er ging zwar gerne ins Kino und beauftragte Freunde schon im Vorfeld seines Besuches in der Zeitung

[...] nachzusehen, ob es einen »guten« Film gab. Für Wittgenstein bedeutete das, einen amerikanischen, am liebsten Western, doch später liebte er auch Musik- oder Lustfilme – wichtig war vor allem, daß der Regisseur keine künstlerischen oder intellektuellen Ambitionen hatte.³⁵

Hier soll nun der Versuch unternommen werden, danach zu fragen, ob es im Kriegsfilm Möglichkeiten gibt, Dinge zu zeigen, ohne sie darzustellen

³¹ Arto Siitonen: Tractatus, schön und gut, a.a.O., S. 68.

³² Maurice O'Connor Drury: The Danger of Words and writings on Wittgenstein, Bristol 2003, S. 129f.

³³ vgl. ebd.

³⁴ Allan Janik / Stephen Toulmin: Wittgensteins Wien, a.a.O., S. 264.

³⁵ Ray Monk: Wittgenstein, a.a.O., S. 286.

(was das dem Sagen adäquate Mittel des Kinos wäre) und ob ein alltäglicher Gegenstand wie der Helm dazu herhalten kann.

5. Der Helm in einzelnen Filmen nach 1945

5.1 Helm und »Nach«kriegsgesellschaft

Schon 1942 wurde der Western-Star John Wayne erstmalig in einem Kriegsfilm eingesetzt (FLYING TIGERS, USA 1942, David Miller). Als SANDS OF IWO JIMA entstand, war Wayne als soldatischer Held schon etabliert. Er spielt den toughen Sergeant Stryker, der es in seiner Truppe vor allem mit jungen, verspielten Männern zu tun hat. Strykers verkorkste Ehe wird mit den Idealbeziehungen der jungen Männer kontrastiert. Auch die Inszenierung des Helms dient der Generationenthematik. Vor der Landung auf Iwo Jima steckt sich ein Soldat das Foto einer Frau, die er zuvor auf Hawaii kennengelernt hat, in den Helm. Er gehört zu jener jungen Generation von Soldaten, die die Zukunft Amerikas repräsentieren. Wenn die jungen Soldaten Fotos ihrer Frauen im Helm tragen, so hat Stryker einen Abschiedsbrief an seinen Sohn in seiner Jackentasche. Die jungen Männer müssen erst diszipliniert und gedrillt werden, um Soldaten zu werden, aber sie sind die Stützen der Gesellschaft nach dem Krieg, während Stryker im Krieg bleiben (und sterben) muss, weil sein Platz in der Gesellschaft bereits verlorengegangen ist. Er kann der Gesellschaft nicht dienen. Auch der italienischstämmige Regazzi »gefährdet« durch seine homo-erotischen Aussagen den Bestand der Gesellschaft, weshalb er »folgerichtig« bestraft wird. Hierzu wird ihm ein Helm mit darin befindlichem Rasierwasser über dem Kopf ausgegossen. So dient bereits in SANDS OF IWO JIMA der Helm als Metapher für Aussagen des Films.

Der Film THE STEEL HELMET lässt dem Helm eine ganz herausragenden Bedeutung zukommen. Zack (Gene Evans) ist der einzige Überlebende seiner Einheit. Er nimmt sich einen koreanischen Knirps mit, stößt auf einen schwarzen Sanitärer und erreicht dann eine neue Truppe. In vielen Szenen dominiert die Kopfbedeckung über das Gesicht des Helmträgers. Wenn die Figuren beschossen werden, werden eher die Helme als die Gesichter oder gar Körper ins Bild gesetzt. Sehr deutlich wird das bei dem koreanischen Jungen, der von Zack »Short Round« genannt wird und durch den übergroßen Helm geradezu grotesk aussieht. Kinder, die sich Helme aufsetzen, tauchen in verschiedenen Filmen auf und können Ausdruck eines spielerischen Umgangs mit den Gegebenheiten des Krieges (THE BIG RED ONE) oder einer sehr pragmatischen Plünderung sein (PATTON), aber kein Film findet diesbezüglich ähnlich ausdrucksstarke

Bilder wie THE STEEL HELMET. Der gesamte Film ist über eine metaphorische Bezugnahme auf die Gegenstände der Soldaten bestimmt. Schon die Titelsequenz zeigt einen durchschossenen Helm. Erst nach einer Weile bemerkt man, dass dieser Helm auf einem Kopf sitzt und dass dieser Kopf sich noch bewegt: Der durchschossene Helm als Metapher für einen Soldaten, der immer weiterkämpft. Entsprechend endet der Film mit der gleichen Kameraeinstellung, mit der er begonnen hat: amerikanische Soldaten marschieren durch ein koreanisches Tor. Darüber wird der Text »There is no end to this story« eingeblendet. Diese EndEinstellung könnte also auch wieder am Anfang eines weiteren Films stehen, so wie Zack trotz des Lochs im Helm weiterkämpft. Die Frage seines kleinen Kameraden Short Round, ob er eine Kugel im Kopf habe, verneint er mit einer absurden Antwort (»The bullet went in' the front, spun around inside and came out here.«)³⁶. Er fordert das Kind immer wieder auf, einen *steel pot* aufzusetzen. Doch für Short Round ist der Helm etwas Unnatürliches, weshalb er ihn auch vor dem Gebet wieder ablegt. Selbst der Name des Kindes bezieht sich auf einen militärischen Gegenstand, nämlich eine Kugel, die es nicht bis zum Ziel schafft. Auch Short Round schafft es nicht bis zum Ziel, er stirbt im Kugelhagel. Nicht nur sein Name bewahrheitet sich, sondern auch die von den Soldaten beklagte Tatsache, dass es keine schusssicheren Helme gibt.

Der Kopf des unbehaarten Baldy wirkt glatt wie ein Helm (Abb. 20). Wenn ihm gegen Ende des Films wieder Haare wachsen, so ist dies eine Metapher für den helmartigen Schädel, aus dem wieder ein ziviler Kopf wird. Das wird auch deutlich durch die Bemerkung des japanischstämmigen Tanaka, der den Blindgang einer Granate kommentiert: »Lucky the pin didn't fall out. If it had, you wouldn't have to worry about your bald head.« Baldy muss ein Tuch in seinen Helm legen, um seinen Kopf vor dem Helm zu schützen. Dieser Film inszeniert den Helm als einen Fremdkörper, der sehr viel eher die Grenze zwischen Mensch und bedrohlicher Umwelt bedeutet als eine Verschmelzung des Soldaten mit seinem schützenden Helm.

Eine weitere metaphorische Bezugnahme bilden die Hunger und Durst stillenden Wassermelonen, die von den Soldaten während einer Pause gegessen werden: sie ähneln Helmen. Wenig später wird ein aufgefundener, beinahe kopfloser Körper zur tödlichen Falle, weil er vermint ist. Der Bezug Melone/Helm wird durch den Bezug kopflose Leiche/Mine konterkariert. Auf den Verweis auf das Leben folgt der Tod. Der schwache Lieutenant Driscoll, vor dem Zack keinerlei Respekt hat, wünscht sich einen Helmtausch mit ihm. Zack lehnt ab. Erst der Kampf

³⁶ Eine Szene, die in PATTON zitiert wird, dort allerdings der Verdeutlichung der anfänglichen Unterlegenheit der Amerikaner in Nordafrika dient.

um den Tempel, bei dem Driscoll heldenhaft agiert und Zack das Leben rettet, vermag ihn umzustimmen. Zack tauscht seinen Helm mit dem des toten Lieutenants. Vorher hatte der durchgeschossene Helm als Glücksbringer gegolten; nun war es aber Driscoll, der sich schützend über Zack warf und damit selbst zum Glücksbringer wurde. Dieser Glücksbringer ist jetzt tot, also verabschiedet sich Zack von beiden Lebensrettern (Abb. 7).

Die einzigen Soldaten, die den Kampf um den Tempel überleben, sind die Außenseiter: der schwarze Sanitäter, der japanische Amerikaner Tanaka, der scharlachgeschädigte Baldy und der alte Kauz Zack, der einigermaßen ›shellshocked‹ in die nächste Schlacht zieht. Das ist die Inszenierung des Gegenteils von SANDS OF IWO JIMA. Nicht die jungen Amerikaner als Stützen der Nachkriegsgesellschaft überleben, sondern die Randgruppen, die im Krieg bleiben, weil es kein Ende dieser Geschichte gibt und der nächste Krieg schon auf sie wartet.

5.2 *Der fallende Helm*

Das dominierende Moment der Inszenierung des Helms in TO HELL AND BACK ist der abfallende Helm. Seine mangelhafte Schutzwirkung wird dem jungen Soldaten Audie Murphy schon vor seinem ersten Einsatz erläutert:

Soldier 1: »I'd unfasten that chin strap if I were you.«

Audie: »Why?«

Brandon: »The first time a shell goes off anywhere near you the concussion will blow your helmet off, and your head with it.«

Audie: »How do you keep it on?«

Brandon: »Half the time you don't.«

Ständig sieht man Soldaten, die sich zur Deckung auf den Boden schmeißen und dabei den Helm verlieren. Der nicht ausreichende Schutz durch die Uniform wird ein weiteres Mal verbal angeschnitten: Ein Panzerfahrer wird wegen seines Gefährts beneidet. Er antwortet, der Panzer habe nur »about four inches of armor«. Sergeant Kerrigan antwortet darauf: »Say, how thick do you think this G.I.-shirt is?«

Dieser Film ist aber nicht die Darstellung des ungeschützt sterbenden Soldaten, sondern die Heldengeschichte des kindlich wirkenden, meistausgezeichneten Soldaten, den die USA je hervorgebracht hat. Am Anfang stehen die einführenden Erklärungen eines General Smith über Soldaten: »In times of war they find themselves living under conditions of violence requiring new rules of conduct that are in direct contrast to the conditions they lived under as civilians.« Dies wird seltsamerweise im Anschluss sofort widerlegt: In der nächsten Szene sieht man den

zwölfjährigen Audie Murphy als Kaninchenjäger («At the age of twelve Murphy was already a fair rifleman.»). Er wird einerseits als verantwortungsvoll, andererseits als klein und schwächlich in jeder Hinsicht gekennzeichnet. Schon in der ersten Kampfszene beweist er aber seinen Mut und seinen Einsatzwillen. Nicht der Schutz des Helms gewinnt einen Krieg, sondern zurückhaltendes Heldentum. Er ist alles andere als ein Rambo, aber die Mischung aus Verantwortungsbewusstsein und Mut lässt ihn zu einem Kriegshelden werden. Der ständig abfallende Helm verhält sich zu seinem militärischen Handeln wie seine körperliche Statur zu seinen Erfolgen und der militärischen Karriere, die er erreicht.

Auch ATTACK beschäftigt sich mit internen Problemen der militärischen Gesellschaft. Hier rücken die Feinde allerdings vollends aus dem Visier. Der deutsche Widerstand wird zwar als sehr hartnäckig dargestellt, das eigentliche Problem für Lt. Costa (Jack Palace) ist aber sein schwacher und feiger Vorgesetzter Cpt. Cooney (Eddie Albert). Die Eingangssequenz charakterisiert die beiden Kontrahenten. Costa versucht unter schwerem Beschuss einen Unterstand einzunehmen und fordert dafür per Funk Unterstützung von Cooney an. Dieser verweigert die Hilfe, wobei er nur von hinten gezeigt wird. Statt seines Gesichts bekommt man seinen Helm von hinten, seine nervös zuckenden Hände und das Funkgerät zu sehen. Weil die Unterstützung ausbleibt, kommen Costas Soldaten ums Leben. Als der letzte von ihnen stirbt, wird dieser Moment durch Untersichten und eine schiefe Horizontlinie sehr deutlich markiert. Der stürzende Soldat verliert im Fallen seinen Helm, welcher den Hang herunter rollt und schließlich in einer Nahaufnahme gezeigt wird. Erst jetzt werden die Filmtitel über eine Parallelmontage des liegengebliebenen Helms und des verzweifelt schauenden und resigniert wirkenden Costa eingeblendet. Die nächste Einstellung ist eine noch nähere Aufnahme des Helms neben einer im Gras wachsenden Blume, über die noch einmal eine MG-Salve hinweggeht (Abb. 1). Der Name *Jack Palace* erscheint während einer Einstellung auf Costa, der Name *Eddie Albert* dagegen während der MG-Salve und der Name *Lee Marvin* zur Detailaufnahme des Helms mit Blume. So zeigt schon diese erste Sequenz, wer sein Gesicht wahrt und wer, völlig gesichtslos, für den Tod von Soldaten verantwortlich sein wird. Außerdem wird nahe gelegt, dass Cooney eben nur ein Helm ist, aber kein Gesicht, d.h. kein richtiger Soldat, sondern gesichts- und charakterloser Uniformträger. Auch die erste Einstellung auf sein Gesicht zeigt ihn, begleitet von ausgesprochen dissonanten Klavier- und Streicherakkorden, in völligen Schatten gehüllt.

Das Thema des reinen Uniformträgers wird später explizit aufgegriffen: Als Costa und seine Leute bei starker Gegenwehr ein Haus eingenommen

haben, wird ein Dummy aus einem Kleiderständer, einer Uniform und einem Helm gebastelt und vor das Haus geschoben. Er wird sofort beschossen und bleibt mit durchschossenem Helm liegen (Abb. 10). Der Dummy ist sowohl Sinnbild für den anonymen Soldaten als auch eine Bezugnahme auf Cooney, der alleine aufgrund der Tatsache, dass er Sohn eines Richters ist, eine Uniform trägt, die er nicht auszufüllen vermag. Während der Dummy zusammengebaut wird, soll ein Soldat Ausschau halten und die Deutschen beobachten. Er wird aber durch die Montage des Dummys so abgelenkt, dass er seine eigentliche Aufgabe vernachlässigt. Die Beschäftigung mit dieser leeren Uniform verhindert die Durchführung des eigentlichen Jobs.

In einer Unterhaltung zwischen Costa und Woodruff (William Smithers) formuliert letzterer das Ziel, Cooney auf einen Schreibtischposten abzuschieben, entsprechend als einen Weg, die eigentlichen Probleme wieder in Angriff nehmen zu können: »The worst thing he can do is his thumb get caught in a filing cabinet. Our worries are over [...], then all we gotta do is fight the war.« Lt. Col. Bartlett (Lee Marvin), dem Woodruff dieses Anliegen vorbringt, tröstet ihn, ohne aktiv zu werden. Er ist im Gegensatz zu Cooney eine harte und autoritäre Figur, aber er will an den Ursachen der Probleme nichts ändern. Wenn Woodruff zum Schluss des Films dem General von den Ereignissen, die zum Tod Costas und Cooneys geführt haben, Bericht erstatten will, schüchtert Bartlett ihn ein. Während dieser Unterhaltung mimt der Colonel den arroganten und smarten Vorgesetzten, der zu wissen meint, dass Woodruff nichts sagen wird. Er wird mit einer Zigarre und dem Helm tief im Gesicht inszeniert, nichts anderes als Floskeln schwadronierend, um die tödliche Militär-Maschine am laufen zu halten. Woodruff dagegen hat keinen Helm auf. Er zeigt Charakterstärke und zeigt sich selber an. Er behält sein Gesicht, während Bartlett der opportunistische Helm bleibt.

5.3 Der Helm und das Gesicht

In *ATTACK* gibt es auch eine in Filmen häufig auftauchende Inszenierung des Helms: Der als schwach oder feige gezeichnete Soldat – in diesem Fall Cooney – setzt sich ängstlich seinen Helm auf, sobald er drohende Gefahr wahrnimmt. Sechs Jahre später darf sich Eddie Albert wieder einen Helm aufsetzen: Er spielt Col. Thompson, eine von vielen historischen Figuren des Films *THE LONGEST DAY*, der mit einem Riesenaufgebot an Stars die Invasion in der Normandie in Szene setzt. Auch dieser Film blendet seine Titel über der Nahaufnahme eines Helms ein. Anders aber als in *THE STEEL HELMET* und *ATTACK* wird der Helm ansonsten überhaupt nicht ins Zentrum der Inszenierung gerückt. Die erste Einstellung zeigt einen umgedreht am Strand im Sand liegenden Helm vor dem brandenden Meer im Hintergrund (Abb. 2). Dazu hört man Paukenschläge, was eher

eine Spannung und abwartende Ruhe vor dem Sturm vermittelt als den Sturm selber. Diese leisen Paukenschläge können kurz darauf als Erkennungsmerkmal des britischen Rundfunks konnotiert werden. Ähnlich verhält es sich mit der Einstellung auf den Helm. Diese Einstellung wird am Ende des Films wiederholt, hat nun aber durch die Narration eine Bedeutung erhalten und steht für den tausendfachen Tod des gemeinen Soldaten. Geht man aber davon aus, dass die Zuschauer wussten, welchen Film sie sich anschauen und dass er vom D-Day handelt, so erschließt sich diese Bedeutung bereits am Anfang. Man kann wohl ohne weiteres davon ausgehen, dass der auf dem Boden liegende Helm als ursprünglich indexikalisches Zeichen den Weg in ein kollektives Gedächtnis gefunden hat und als Bild für den allgemeinen Soldatentod dient. Der Helm ist somit auch als ein symbolisches Zeichen lesbar.

Der Tod wird als ein ständiges, aber nebensächliches Ereignis nicht fokussiert, sondern in Halbtotale und Totalen an den Rand des Bildes gedrängt. Sämtliche Generäle, Offiziere, Lieutenants usw. werden selbst in gefährlichen Situationen nicht durch ihre Helme, sondern kraft ihrer Gesichter geschützt. Und das sind die Gesichter von Stars wie John Wayne, Robert Mitchum, Richard Burton, Henry Fonda und Rod Steiger. Mit ihrer Starpersona durchschreiten sie die Reinszenierung der Invasion. Bezeichnend ist hier die Tatsache, dass Eddie Albert, der bereits den unsympathischen Feigling Cooney gespielt hatte, eben nicht durch sein Gesicht geschützt wird, sondern fällt.

THE LONGEST DAY konzentriert sich auf die erfolgreiche militärische Operation, einzelne Tode dagegen geschehen beiläufig. Insofern steht die Eingangs- und EndEinstellung für das, was der Film nicht zeigt. Es wird vorausgesetzt, dass der Helm getragen wird, aber nur zu einem geringen Teil schützen kann – sofern man in diesem Film nicht mit dem Gesicht eines Filmstars ausgestattet wurde. Der Helm am Anfang und Ende des Films steht insofern für den Tod des Soldaten, der kein solches Gesicht aufzuweisen hat und somit für das, was der Film kaum zeigt. Tote Soldaten sind gleichbedeutend mit dem hohen Preis, den die Alliierten zahlen mussten.

5.4 Krieg ohne Helme

In MERRILL'S MARAUDERS gibt es erstmalig Soldaten, die *keinen* Helm tragen. Solche Figuren sind häufig in Kriegsfilmen vertreten. Der Scharfschütze Bullseye (Peter Brown) trägt während des gesamten Films eine Kappe, Sgt. Kolowicz (Claude Akins) hat in allen Szenen einen Hut auf, auch der für den Funkapparat verantwortliche Soldat kämpft ohne Helm und der Mauleseltreiber Muley (Charlie Briggs) trägt wie sein Esel einen Strohhut. Durch diese Vorgehensweise stellt der Film sicher, dass die sich ansonsten wegen ihrer Uniformierung stark ähnelnden Figuren

individualisiert werden und somit leichter auseinanderzuhalten sind. Filme, die die Uniformierung und Vereinheitlichung von Menschen im Krieg zum Thema haben, verzichten auf solche Individualisierungen.

In *THE BRIDGE AT REMAGEN* (USA 1969, John Gullermin) trägt Sgt. Angelo (Ben Gazzara) während aller Kämpfe nur eine Kappe. Dies dient nicht nur der Unterscheidbarkeit, sondern auch der Unterstreichung seines draufgängerischen Charakters. Ein Soldat, der sich dem Helm verweigert, wird als verwegener und mutiger wahrgenommen (Abb. 12). Einen vergleichbaren Kommentar gab es von Lt. Col. Frost zu Anthony Hopkins, der seine Figur im Film *A BRIDGE TOO FAR* (USA/GB 1977, Richard Attenborough) darstellt: »Hören Sie mal, Sie sollten nicht so schnell durchs Kreuzfeuer rennen. Man zeigt dem Feind, dass man die Gefahr missachtet, wenn man die Straße langsam überquert.«³⁷ Auf ähnliche Weise zeigen gewisse Attitüden auch dem Zuschauer, mit welcher Art von Figur man es zu tun hat.

In *THE GREEN BERETS* (USA 1968, Ray Kellogg) kommt eine ganze Kompanie und ein ganzer Film ohne Helm aus. Der Vietnamkrieg wird hier im Gegensatz zu allen anderen fiktiven Kriegsfilmen mit einer Von-oben-Perspektive dargestellt. Das ist ansonsten einzig den Filmen über den Zweiten Weltkrieg vorbehalten, die historisch verbürgte Schlüsselfiguren ins Zentrum ihres Interesses stellen (*THE LONGEST DAY*, *THE BATTLE OF THE BULGE*, *PATTON*, *A BRIDGE TOO FAR*). In *THE GREEN BERETS* sieht man daher ständig Begrüßungen von Vorgesetzten als Bestätigung militärischer Hierarchien. Der Film ist hinsichtlich der Narration und ihrer Inszenierung eine nahezu genaue Adaption älterer Westernfilme. Die Mützen und Hüte, die selbst bei Angriffen getragen werden, lassen die Soldaten wie Cowboys aussehen (Abb. 11). Einzig beim Absprung mit dem Fallschirm über dem Dschungel tragen die Green Berets Helme, die sie aber schon in der nächsten Szene zusammen mit den Fallschirmen vergraben und gegen ihre Hütchen tauschen. Das Ziel, einen Pro-Vietnamkriegsfilm herzustellen, wird mit der Formensprache der wesentlich durch das Kino vermittelten kollektiven Vorstellung über die Eroberung und Zivilisierung Amerikas recht unverblümt umgesetzt. Als Zuschauer muss man sich stellenweise selbst daran erinnern, dass die Handlung in Vietnam spielen soll und die Vietcongs keine Indianer sind.

5.5 Helm als Schmuck

Ebenfalls während der intensivsten Phase des Vietnamkrieges kommt der Film über den amerikanischen General *PATTON* in die Kinos. In der ersten Einstellung sieht man die amerikanische Flagge, vor der eine winzige Person ins Bild tritt. Schon hier erscheint der General als eine Mischung

³⁷ DVD-Booklet, MGM Gold Edition 2004.

aus innerer Stärke und äußerer Akribie: Einige Einstellungsfolgen holen den General näher heran, bis der salutierende Patton (George C. Scott) in mehreren Detailaufnahmen, darunter auch der militärische Gruß am Helm und der mit vier Sternen versehene Kopfschutz selbst, als formvollendet gezeigt wird³⁸. Die von ihm gehaltene, von derber Sprache durchzogene Rede stellt ihn als eine durch und durch militärische Autorität dar. Diese erste Szene verdeutlicht eine Diskrepanz zwischen dem im Vergleich zum Staat winzigen General und seiner in Wort und Bild zum Ausdruck gebrachten Stärke, die ihn als dominant erscheinen lässt (Abb. 15).

Die ersten Bilder amerikanischer Soldaten konterkarieren die Worte Pattons vom kampfwilligen, immer siegreichen Soldaten: Sie sind entweder tot oder schlapp, gelangweilt, schwach und charakterlos. Als er bei seiner Truppe in Nordafrika auftaucht, führt er zunächst einen Verhaltenskodex ein, der die Disziplin seiner Soldaten stärken soll. Dazu gehört auch eine rigide Kleiderordnung wie das grundsätzliche Tragen des Helms. Patton wird als sehr eigenwilliger General charakterisiert. Hierzu dient auch seine Erzählung über eine Uniform, die er gestaltet hat und zu der ein goldener Footballhelm gehörte. Der Helm als Teil der Uniform ist Schmuck, und Schmuck dient der äußeren Gestalt des Soldaten, die auch immer etwas über den Charakter aussagt. Wenn der Bedienstete bei der Pflege von Pattons Helm gezeigt wird, so spiegelt diese Szene die Charakterpflege wieder.

Andererseits diszipliniert Patton einen seiner Ansicht nach feigen Soldaten, indem er ihm den Helm vom Kopf schlägt, was fast zu seiner Suspendierung führt. Nachdem Patton siegreich und voller Ehrenbekundungen den Krieg zu Ende geführt hat, schließt der Film mit einer Erzählung vom römischen Feldherren. Aus dem Helm ist eine Krone geworden, die zur Siegesfeier über seinem Kopf gehalten wird, während der Sklave ihm ins Ohr flüstert, »that all glory is fleeting«, wie die Off-Stimme von Patton erklärt. Mit diesen letzten Worten wird eine Konfrontation mit der amerikanischen Öffentlichkeit nach Kriegsende nur angedeutet: Die Karriere des wirklichen Patton nahm ein plötzliches Ende, weil sein Antisemitismus und sein Respekt vor deutschen Tugenden mit den Gegebenheiten nach dem Krieg nicht vereinbar waren. So trat der echte Patton wie in der ersten Sequenz wieder als kleine Figur ab, über die die riesige amerikanische Flagge dominieren konnte. Diesen negativen Seiten wird im Film nur wenig Platz eingeräumt, eher schon

³⁸ General Patton bekam den vierten Stern kurz vor Kriegsende. Die erste Szene birgt also eine historische Ungenauigkeit. Patton wird in den letzten Kriegstagen kaum irgendwo eine derartige Rede gehalten haben. Man kann hier aber den explizit genannten deutschen Feind gegen einen anderen austauschen, sei es der sowjetische oder der vietnamesische. Insofern untersteicht der vierte Stern die Zeitlosigkeit bzw. Übertragbarkeit dieser Szene.

werden sie als ambivalent dargestellt. So drückt der General seine Angst vor einem Kopfschuss aus (»I can remember when nothin's frighten me as much as the idea of a bullet comin' straight for my nose.«), um wenig später beim Beschuss des Hauptquartiers mitten im Kugelhagel zu stehen und auf die Angreifer zu zielen. Patton legt in verschiedenen Szenen eine Mentalität an den Tag, die derjenigen von Lawrence of Arabia im gleichnamigen Film (GB 1962, David Lean) entspricht: »Didn't you know? They can only kill me with a golden bullet.«.³⁹

Das Drehbuch zu PATTON stammt von Francis Ford Coppola, der einige Jahre später einen Film drehte, der nennenswerte Parallelen zu PATTON aufweist. Als PATTON erschien, hatten die Proteste gegen den Vietnamkrieg bereits ihren Höhepunkt überschritten und vieles deutete darauf hin, dass die USA diesen Krieg verlieren würden. APOCALYPSE NOW (USA 1979, Francis Ford Coppola) wirkt wie die Vertiefung vieler Themen, die in PATTON aufgezeigt werden, jetzt aber eine Umkodierung erfahren und weit über die Grenze des Negativen hinaus verfolgt werden. Die Lawrence-Attitüde taucht jetzt bei Col. Kilgore (Robert Duvall) auf, der als einziger unter Beschuss keine Deckung sucht. Sein schwarzer Hut zitiert den amerikanischen Westernhelden. Seine Einheit wurde bereits zuvor als »an old cavalry division that cashed in its horses for choppers« bezeichnet. Auch seine Begeisterung für den Geruch des Napalms (»smells like victory«) ist eine Weiterentwicklung der von Patton geäußerten Faszination für das Schlachtfeld. Nicht nur Kilgore erinnert an Patton, sondern auch die Figur des abtrünnigen Colonels Kurtz (Marlon Brando). Pattons »image of a bullet comin' straight for my nose« verwandelt sich zu Kurtz' Faszination von brutalen Methoden: »And then I realized like I was shot with a diamond, a diamond bullet right through my forehead, and I thought: ›the genius of that, the genius. The will to do that.«« Was in PATTON als Ambivalenz zwischen Angst und Heldentum inszeniert wurde, ist jetzt die Grenze zwischen Krieg und Massaker. Der Horror, der Patton beim Gedanken an einen Kopfschuss befällt, ist nun die Brutalität, die Kurtz als notwendig erachtet, um den Krieg gewinnen zu können. Die Rasierklinge, in die Patton seine Soldaten verwandeln wollte, ist bei Kurtz Ausdruck seines Traums/Albtraums, diese Grenze zu überschreiten. So sind Kilgore und Kurtz zwei Figuren, die sich in dieser Darstellung des Vietnamkriegs aus der Heldenfigur Patton entwickelt haben.

³⁹ In diesem Zusammenhang ist die Tatsache kurios, dass der tödliche Motorradunfall, mit dem LAWRENCE OF ARABIA beginnt, zur Erfindung und Einführung des Motorradhelms geführt hat; vgl. Nicholas Maartens u.a.: Lawrence of Arabia, Sir Hugh Cairns, and the Origin of Motorcycle Helmets, in: Neurosurgery, 50 (1), New York u.a., January 2002, S. 176-180.

5.6 Helm und Grenze

APOCALYPSE NOW ist ein Stationendrama, in der *Redux*-Version (2001) noch stärker als in dem kürzeren Film, der 1979 in die Kinos kam. Die Reise entlang des Flusses entspricht einer Bewegung zum *Heart of Darkness*, ins dunkle Innere der Seele. Aber diese Reise wird als Gleichnis für den Vietnamkrieg verwendet. Die militärische Uniform samt Helm wird nach und nach abgelegt, bis Willard (Martin Sheen) zum Schluss mit bemaltem Gesicht und martialisch inszeniertem, halbnacktem Körper Kurtz umbringt.

APOCALYPSE NOW ist der erste Kriegsfilm, der die sexuelle Begierde als Thema zentral behandelt. Auch die Darstellung des Helms wird dafür benutzt. Wenn die Soldaten aus Kilgores Truppe sich beim Angriff auf ein vietnamesisches Dorf auf ihre Helme setzen, um ihre Geschlechtsteile gegen Schüsse zu schützen, so funktionieren sie diesen Gegenstand um. Der Schutz des Kopfes wird als weniger wichtig erachtet als der des Geschlechts – geschützt wird aber weiterhin das, was denkt und lenkt. Auf der Reise ins Archaische gelangt Willard auch zu einer Etappe, die für den unerfüllten Geschlechtstrieb steht. Während der Playboy-Show ›denken‹ die Soldaten tatsächlich nur noch mit ihrem Geschlecht, das sie zuvor mit Hilfe des Helms geschützt haben.

Nicht nur Kilgores Hut wird dem Helm entgegengesetzt, sondern auch die Kopfbedeckung der Vietnamesen. Der erste Eindruck des angegriffenen vietnamesischen Dorfes ist völlig widersprüchlich zu den Vorstellungen, die man sich bei der vorangehenden Beschreibung »This is charlie's point« gemacht hat. Ein friedlicher Dorfplatz mit Schulkindern, über die der teutonische, um nicht zu sagen: Naziterror hereinbricht.⁴⁰ Die Vietnamesen erscheinen in dieser Szene wie Menschen, die ihr Land gegen einen völlig unmoralisch motivierten Gegner verteidigen; sie tragen Strohhüte.

Als Willard am Ende seiner Reise bei dem zu tötenden Kurtz angekommen ist, inszeniert die erste Einstellung vom Colonel nur dessen Schädel, einen Glatzkopf, der mit Wasser beträufelt und dessen Haut mit der Hand gestrichen wird. Es dauert lange, bis man sein Gesicht zu sehen bekommt. Vier Minuten benötigt der Film, um Kurtz aus totalem Schatten ins Licht zu holen. Die abwechselnde Beleuchtung betont den gesichtslosen Schädel (Abb. 19). Dieser gleicht der Form und Oberfläche eines Helms. Aber dieser Helm ist nicht mehr der äußere Teil, der zum Schutz des inneren da ist, sondern die Grenze zwischen innen und außen

⁴⁰ Wagners »Walkürenritt« wurde bereits in einer deutschen Wochenschau als musikalische Begleitung des Krieges um Kreta benutzt, vgl. hierzu Ulrich Fröschle / Helmut Mottel: Medientheoretische und mentalitätsgeschichtliche Probleme filmhistorischer Untersuchungen. Fallbeispiel: »Apocalypse Now«, in: Bernhard Chiari u.a. (Hrsg.): Krieg und Militär im Film des 20. Jahrhunderts, München 2003, S. 107-140.

selber. Sie ist gleichzeitig verhärtet, wie auch sehr empfindlich. Kurtz befragt während dieser Zeitspanne den Gefangenen Willard über die Gründe für den geplanten Mord, den Willard an Kurtz verüben will, und macht ihm klar, dass er als Soldat im Auftrag der »grocery clerks« diese Tat nicht begehen wird können, sondern nur als Ausdruck eines freien Willens. Die Grenze, für die der Kopf steht, wird parallelisiert mit der Grenze, die nicht nur Kurtz überschritten hat, sondern die auch Willard überwinden muss, um Kurtz umbringen zu können.

5.7 Helm und Verwicklungen: Vietnam

Bereits ein Jahr vor APOCALYPSE NOW erschien mit THE DEER HUNTER (USA 1978, Michael Cimino) der erste große Post-Vietnamfilm. Eine ganze Batterie anderer Kopfbedeckungen (Caps, Mützen, Hüte, Schutzmasken, Kronen, Pelzmützen) wird in dem dreistündigen Film inszeniert, bevor die Kriegshandlungen beginnen. Diese dauern dann exakt drei Minuten. Die bekannten Bilder eines Luftangriffs mit Hubschraubern auf ein vietnamesisches Dorf werden hier umkodiert und scheinen vom Vietcong durchgeführt zu werden. Mike (Robert De Niro) führt einen Ein-Mann-Krieg *ohne* Helm. Er ist in diesen drei Minuten die Inkarnation des Superhero und benötigt als solcher eben keinen Helm⁴¹.

Mitte der 80er-Jahre erschienen gleich drei Vietnamfilme. PLATOON greift die zentrale Thematik in APOCALYPSE NOW, »a conflict in every human heart between the rational and the irrational, between good and evil« (Gen. Corman zu Willard), auf und ordnet Gut und Böse zwei Figuren zu, zwischen denen der junge Soldat Taylor (Charlie Sheen) hin und hergerissen ist. Während in Coppolas Film die zwei Kontrahenten Kurtz und Willard jeweils beide Seiten in sich tragen und also eine Reise ins Innere der Seele stattfinden kann, befinden sich in PLATOON Gut und Böse auf einer oberflächlichen Ebene. Taylors Entscheidung zwischen den Alternativen, dem guten (Willem Dafoe) und dem bösen Sergeant (Tom Berenger), wird zu keinem Zeitpunkt bezweifelt oder auch nur hinterfragt. Dabei gibt es auffällige Parallelen zwischen der Figur Taylor und Wittgenstein. Beide haben sich freiwillig zum Kriegsdienst gemeldet, um Erfahrungen zu machen, die an anderem Ort nicht möglich sind (die Off-Stimme Taylors beschreibt das mit den Worten »Maybe I can see something I don't yet see, or learn something I don't yet know.«). Sie beschäftigen sich mit ethischen Problemen und stellen sich die Frage nach dem Sinn des Lebens. Man kann die Inszenierung dieser Konflikte als

⁴¹ vgl. hierzu Leonard Quart: The Deer Hunter: The Superman in Vietnam, in: Linda Dittmar / Gene Michaud: From Hanoi to Hollywood. The Vietnam War in American Film, New Brunswick, London 1990, S. 159-168.

mythologisch oder märchenhaft betrachten oder sie schlichtweg als übermäßige Simplifizierung abtun, *PLATOON* ist in jedem Fall eine Bearbeitung Wittgensteinscher Fragestellungen mit den Mitteln, die im *Tractatus* abgelehnt werden. Der Film versucht zu sagen, was man nur zeigen kann. Das Schlusswort Taylors mag dafür symptomatisch sein: »Those of us who did make it have an obligation to build again, to teach to others what we know and to try with what's left of our lives to find a goodness, and meaning, to this life.« Der Helm, wie jeder andere Gegenstand auch, dient hier nicht als Zeichen, um die großangelegte Problematik des Films zu beschreiben. Insofern findet der Film nur pathetische Bilder für sein Thema – der Helm ist nicht Teil dieser Inszenierung.

Ebenfalls während der Reagan-Ära erschien *HAMBURGER HILL*, der den Krieg als Sysiphosarbeit darstellt. Den Grund für das sinn- und ziellose Sterben versucht er mittels einer amerikanischen Dolchstoßlegende zu formulieren. Der Film arbeitet auf zwei Ebenen, die abbröckelnde ›Heimatfront‹ wird in den Pausen zwischen den Einsätzen vor allem in Gesprächen thematisiert, der dadurch verunmöglichte erfolgreiche Krieg als ständiges Anstürmen auf einen Berg vor allem als massenhaftes Sterben veranschaulicht. Nach der Eingangssequenz, bestehend aus einer Parallelmontage aus den Titeln und Aufnahmen von *The Mall* in Washington, wird eine Kamerafahrt entlang der Namen von Gefallenen in eine ebenso schnelle Kamerafahrt in Vietnam übergeblendet, die drei Soldaten bei der Bergung von Verletzten verfolgt. Das erste, was bei der Überblende zu erkennen ist, ist der Helm eines dieser Soldaten. Man ist sofort im Kampfgeschehen, das Thema des Films wird schon in der ersten Sequenz exponiert: Viele verletzte und sterbende Soldaten durchdringen das chaotische Gewimmel der ersten Szene. Der Gegensatz zwischen Heimat und Vietnam wird zunächst auch über den Helm vermittelt. Der junge Soldat Beletsky (Tim Quill) wird vom Haudegen Worcester (Steven Weber) auf seine, der Grundausbildung gemäße Uniform angesprochen, die in Vietnam nicht zweckmäßig sei: »We had a [...] Johnny I forget his name. He wore a flag dag and two helmets, armoured underwear. Ashau valley. If your time is up, your time is up.« Die Erstürmung des Hügels wird dann auch als fatalistisches und vom Schutz der Uniform weitgehend unabhängiges Sterben inszeniert. Das bereits bekannte Bild vom den Hang herunterrollenden Helm ist hier die Entsprechung des Themas. Die beschrifteten Helme sind nicht wie in *PLATOON* einzig Staffage, sondern werden in den Gegensatz zwischen Heimat und Vietnam eingebunden (Sergeant Frantz: »Some of you think you have problems because you're against the war, you demonstrated at school, you wear peace symbols on your steel [i.e. helmet] and you got

attitudes.«). Die Disziplinierung wird in einer Szene über Mundhygiene veranschaulicht. Die gesäuberten Gesichter enden blutig zerschossen und bandagiert, wovon sie der Helm, aber auch die Disziplinierung, nicht bewahren konnten.

Als dritter Vietnamfilm dieser Periode erreichte Stanley Kubricks *FULL METAL JACKET* die Zuschauer. Der Film beginnt mit einem Sinnbild der Entindividualisierung der Akteure. In einer unangenehm langen Sequenz verlieren 17 junge Männer ihre Haare. Dieser militärische Brauch hat wenig praktischen Nutzen, dient aber vor allem der Vereinheitlichung der Soldaten, wodurch die darauf folgende Disziplinierung, die dann über vierzig Minuten zum Thema wird, erst ermöglicht wird. Aus Köpfen werden Schädel. Somit wird am Kopf das praktiziert, was die Uniform und der Helm äußerlich vermögen. Der *Drill Instructor* hat einen Hut auf, während die Soldaten nur ihre nackten Schädel haben. Wenn er Pyle (Vincent D'Onofrio) später die Mütze vom Kopf schlägt, dann versichert er sich in Augenblicken der Disziplinierung der Tatsache, dass er es mit Schädeln zu tun hat. Der Zweck liegt aber nicht in einer eigentlichen Disziplinierung, sondern in der Erniedrigung eines Menschen, weshalb dieser sofort angebrüllt wird, seine Mütze aufzuheben (»Pick up your fucking cover!« – was Pyle später machen wird: He takes cover; er verteidigt sich gegen die Demütigungen des *Drill Instructors*).

Nach den ersten Angriffen während der Tet-Offensive deuten die bei dem Meeting der militäreigenen Journalisten auf dem Tisch liegenden Helme und Munitionsgürtel an, dass es fortan an die Front geht. Joker (Mathew Modine) trägt einen Button mit dem Friedenssymbol, während er auf seinen Helm »Born to Kill« geschrieben hat (Abb. 3). Diese Kombination wird zunächst in einer eingehenden Einstellung gezeigt, als er an einem Massengrab steht. Er wird von einem Sergeant darauf angesprochen: »You write ›born to kill‹ on your helmet and you wear a peace button, what is that supposed to be, some kind of sick joke?«, worauf Joker antwortet: »I think I was trying to suggest something about the duality of man, [...] the Jungian thing, sir.« Der eigentlich kranke Witz dieser Sequenz ist zwischen diese beiden Einstellungen eingebettet: Ein Lieutenant versucht ständig in die Kamera des Fotografen zu lächeln, während er von der Massenexekution berichtet.

Von der Dualität des Menschen hatten *APOCALYPSE NOW* und *PLATOON* auch bereits gehandelt. In *FULL METAL JACKET* dreht es sich vor allem um den Gegensatz zwischen dem individuellen Menschen und dem gleichgeschalteten Soldaten. Mit großem Aufwand wird inszeniert, wie die jungen Männer zu entindividualisierten Kampfmaschinen werden, um dann zu zeigen, wie wenig ihnen das in Vietnam hilft. Sie werden schließlich attackiert und dezimiert von einer Frau, die als

Einzelkämpferin, als reines Individuum, dargestellt wird. Als Joker von dem weiblichen Sniper beschossen wird, schmeißt er in einer Zeitlupeneinstellung sein Gewehr weg und hält mit beiden Händen den Helm fest. Seine Reaktion ist nicht Gegenwehr (wozu er sein Gewehr gebraucht hätte), sondern ein Reflex, der den Kopf schützen will, was natürlich den Beschuss nicht abhalten kann. Wenn er zum Schluss sagt, »I'm in a world of shit but I'm alive. And I'm not afraid.«, so wirkt dies nicht überzeugend, zumal gleichzeitig Mickey Mouse als Führer des Squads besungen wird. Die vorangegangene Szene hat das als Lüge überführt.

5.8 Der Helm des Überlebenden

Nach dem Ende des Vietnamkrieges bildete ein Film eine große Ausnahme, weil er sich ein weiteres Mal mit dem Zweiten Weltkrieg beschäftigt. Samuel Fullers *THE BIG RED ONE* nimmt sich im Gegensatz zu *MERRILL'S MARAUDERS* wieder des Helmes als Objekt an. Fullers Spätwerk behandelt, besonders in der rekonstruierten Version von 2004, vor allem Sexualität als Thema. Als die Einheit rund um den Sergeant in Italien für die Befreiung gefeiert wird, taucht ein junges Mädchen auf, das zunächst als potentielles Sexualobjekt eingeführt wird (im Gegensatz zu den älteren anderen Frauen des Dorfes): Das Mädchen streichelt zärtlich den Helm des Sergeants (Lee Marvin). Erst später, als der seinen Helm sucht (den das Mädchen entwendet hat!), sieht man, dass es noch ein kleines Kind ist, das den blumengeschmückten Helm zurückbringt (Abb. 6). Dieses Mädchen will einen Abschiedskuss (!) vom Sergeant. Diese Ablenkung und der geschmückte Helm führen beinahe zu tödlichen Konsequenzen für ihn.

Mehrmals werden Kinder in Bezug zum Helm gesetzt. In der ersten in Deutschland spielenden Szene sieht man spielende Kinder, die SS-Helme tragen und von einem amerikanischen Kameramann gefilmt werden (Abb. 17). Diese Kinder sind unschuldig, selbst wenn sie den Hitlergruß zeigen. Das aus dem KZ befreite Kind setzt sich ebenso unschuldig den Helm des Sergeants auf und reagiert verständnislos, als dieser ihm den Helm sofort wieder abnimmt (Abb. 18). Erst das fragende Gesicht des Kindes veranlasst den Sergeant zu einem Lächeln. Der Helm auf einem Kinderkopf ist vor allem ein Fremdkörper, der dort nicht hingehört. Kinder werden über eine recht abstruse Szene, die die Geburtshilfe in einem Panzer zeigt, auch in die ständig präsente Reflexionsebene Sexualität eingebunden.

Die Invasion, vor deren Verfilmung Fuller lange zurückgeschreckt hatte⁴², wird als Variation auf das Kinderlied »Ten Little Indians« inszeniert. Die Soldaten versuchen in vorher ausgeloster Reihenfolge, die Bangalores in Stellung zu bringen und kommen der Reihe nach ums Leben. Als die Nummer 8, Griff (Mark Hamill), sich, im Sand liegend, zu weigern scheint, weiter vorwärtszudringen, zielt der Sergeant auf den Helm der toten Nummer 6 und durchlöchert ihn. Erst als der Sergeant auf Griff anlegt, macht dieser weiter. Diese Szene zeigt, wie ein Soldat überhaupt dazu gebracht werden konnte, einen derart selbstmörderischen Befehl auszuführen. Der Soldat befindet sich im Dilemma zwischen der Bedrohung durch den Feind und der Angst vor dem Vorgesetzten. Nachdem Griff schließlich erfolgreich war, wird Zab (Robert Carradine) zum Colonel geschickt, um diesem darüber Bericht zu erstatten. Am Strand verliert er seinen Helm, so dass er sich den eines toten Soldaten nehmen muss (Abb. 8). Eine ähnliche Szene gab es zuvor schon einmal: Der Helm als Objekt, das weitergereicht wird wie die Position des nächsten potentiellen Opfers bei der Sprengung des Stacheldrahtverhaus. Er ist kein persönliches Eigentum, sondern hat einen Zweck, den er nur lebenden Soldaten erfüllen kann. *THE BIG RED ONE* ist allerdings von Anfang an auf die Perspektive der Überlebenden hin angelegt. Die vier Hauptcharaktere werden als »The Sergeant's Four Horseman« tituliert, die alle Kämpfe überstehen. Insofern bezieht sich das »fictional life based on factual death« (Eingangstitel) vor allem auf Nebenfiguren.

Den nächsten großen Film über den Zweiten Weltkrieg nach dem Vietnamkrieg gab es erst 1998. *SAVING PRIVATE RYAN* nimmt sich des D-Days an und zeigt 23 Minuten lang den »meterweit von Eingeweiden bedeckten Strand«⁴³. Im Gegensatz zu *THE BIG RED ONE* und vielen anderen Filmen rekrutieren sich hier die Hauptfiguren erst aus den Überlebenden der Invasion. Dem Sterbenden wird insofern weder eine nebensächliche noch eine fokussierte Rolle zugewiesen – je nachdem ob die entsprechende Figur eine Hauptfigur ist oder nicht –, sondern der zufällige Tod selber ist die Hauptfigur dieser langen Sequenz. Bereits 19 Frames nach dem Öffnen der Landungsfahrzeuge ist der erste durch einen Kopfschuss durch den Helm getötete Soldat zu sehen (Abb. 9). Gerade als drei Sanitäter die Blutung eines Schwerverletzten gestoppt haben, wird dieser ebenfalls durch einen Schuss durch den Helm getötet. Ein Soldat wird am Helm getroffen, von diesem aber geschützt; darauf nimmt er verwundert bzw. geschockt den Helm ab und wird dann durch

⁴² Paul Virilio: *Krieg und Kino. Logistik der Wahrnehmung*, Wien 1986, S. 86, Fußnote; mit einem Verweis auf *Cahiers du Cinéma* (Nr. 311, Mai 1980).

⁴³ Zumindest im übertragenen Sinne; Zitat: ebd.

Kopfschuss getötet. All diese Szenen stellen die Zufälligkeit in den Vordergrund, vor der kein Helm seinen Träger bewahren kann. Eine Einstellung macht dies auf metaphorische Art deutlich: Cpt. Miller (Tom Hanks) greift seinen am Ufer liegenden Helm, der mit blutigem Wasser gefüllt ist, und setzt diesen auf, so dass das Wasser ihm über das Gesicht läuft (Abb. 13). Sein Gesicht wird dadurch ebenso blutverschmiert wie die gesamte lange Sequenz, einschließlich der Kamera selber, die mit Wasser und Blut bespritzt wird. In dem Augenblick, in dem sich der Captain wieder mit dem Helm schützt, wird das Gesicht, das wir sehen, von Blut überströmt, was wiederum dem Blick entspricht, den der Captain zuvor, in einer explizit als seine Subjektive vermittelten Parallelmontage, auf das Geschehen am Strand hatte.

5.9 Der globale Helm

In *BLACK HAWK DOWN* (USA 2001, Ridley Scott), einem Film über den Krieg in Somalia, wird die Sorge um einander als wichtigste Prämisse des Krieges inszeniert (»No one gets left behind.«). Auf die Frage »Why do you do it?« antwortet Hoot (Eric Bana): »It's about the man next to you.« In *SAVING PRIVATE RYAN* war es genau *ein* Soldat, der wichtig war. In *BLACK HAWK DOWN* ist es jeder einzelne. Das wird auch dadurch unterstrichen, dass alle Helme mit den individuellen Namen beschriftet sind. Die Soldaten werden schon zu Beginn in einem Gespräch zwischen dem Captain und dem Sergeant als »teamplayers« bezeichnet. Der Film verfolgt das Zusammenwachsen verschiedener Truppenteile während des Kampfes. Zwei Szenen zeigen, wie einem verletzten Soldaten nach dem Sturz aus einem Hubschrauber und einem erschöpften Soldaten zum Schluss des Films geradezu zärtlich die Helme vom Kopf genommen werden. Überhaupt dominiert bei der Inszenierung des Helms das Abnehmen dessen als wichtigste Geste. Nachdem ein Komiker aus der Truppe den Captain imitiert hat, er deutet auf seinen Helm mit den Worten »You say this is your safety?«, muss er beim Eintritt des Captains den Helm abnehmen und sich von ihm darauf hinweisen lassen, er untergrabe die Autorität innerhalb der Hierarchie. In dieser Hierarchie aber liegt die eigentliche Sicherheit des Soldaten. Als Zeichen des verzweifelten, aber noch nicht aufgegebenen Kampfes, zieht sich der Pilot Durant (Ron Eldard) den Helm ab, als eine Art Ärmel-Hochkrempeln, bevor er gefangen genommen wird. Der Einheit der amerikanischen Truppe werden die zum Ende auftauchenden UN-Hilfstruppen entgegengesetzt, die die kämpfenden Amerikaner im Stich lassen. Ihr geradezu feiges Verhalten wird durch ihre blauen Helme gekennzeichnet.

WINDTALKERS greift die nicht mehr gesellschaftsfähige Figur Strykers aus *SANDS OF IWO JIMA* wieder auf. Dem älteren Haudegen Enders (Nicolas

Cage) werden hier allerdings nicht junge weiße Soldaten gegenübergestellt, sondern der Navajo-Indianer Ben (Adam Beach). Wenn dieser in seinem Helm befestigte Familienfotos betrachtet, reagiert Enders gereizt. Enders ist allerdings nicht resozialisierbar. Sein foto- (und familien-)loser Helm rettet ihn nicht, während Ben den Inbegriff des Sozialen – seine Familie und seine Heimat – im Helm mit in den Krieg nimmt und dank dessen auch wieder heil nach Hause kommt.

FLAGS OF OUR FATHERS (USA 2006, Clint Eastwood) behandelt wie SAVING PRIVATE RYAN das Thema der Erinnerung, jetzt aber ihre negative Kehrseite, ihre Funktionalisierung. Das berühmteste amerikanische Foto aus dem Zweiten Weltkrieg, „Raising the Flag on Iwo Jima“ vom Kriegsphotografen Joe Rosenthal, wird dem brutalen Kampf, aus dem es stammt, gegenübergestellt. Die Schlacht um Iwo Jima wird in diesem Film durch viele durchgeschossene und abgetrennte Köpfe gekennzeichnet, denen der Helm keinen Schutz bieten konnte. Das jugendliche Posieren vor dem Spiegel zu Beginn des Films, bei dem diskutiert wird, wie der Helm am besten aussieht (»Now, you took that to the right. What if the bullet comes from the left?«) wird von dem Grauen des Krieges abgelöst. Dieses Grauen wiederum wird dann durch die Politik vereinnahmt, was in einer Szene zurückgespiegelt wird: Die Helden von Iwo Jima, bzw. eigentlich des Fotos von Iwo Jima, werden in den USA gefeiert. Bei einer derartigen Festveranstaltung wird ihnen eine aus Speiseeis nachgebildete Figur der behelmten Soldaten während des Flaggenaufrichtens serviert. Über die Helme fließt rote Sauce wie Blut (Abb. 14). Das Winken der Helden mit ihren Helmen während der Tournee steht im krassen Gegensatz zum Krieg, wo er nicht dazu ausreicht, das Leben der Soldaten zu schützen. Der Helm als Winkelement – ein Bild für die Funktionalisierung der Erinnerung.

5.10 Der überflüssige Helm

Mit dem Ersten Irakkrieg beschäftigt sich der nach dem Zweiten Irakkrieg erschienene Film JARHEAD (USA 2005, Sam Mendes). Mit diesem Film ist der Kriegsfilm endgültig in der Zitatenhöhle angelangt. Einige Filme tauchen explizit als solche auf: Die Soldaten sehen zur Unterhaltung APOCALYPSE NOW und den Anfang von THE DEER HUNTER. Auch RAMBO wird genannt.⁴⁴ Andere Filme werden als Form der Inszenierung zitiert. So scheinen die Anfangssequenz während der Ausbildung und die Interviews mit den Soldaten offensichtlich FULL METAL JACKET zu zitieren und die Latrinenäuberung stammt aus PLATOON. Die Form der Off-Stimme, die das Geschehen hin und wieder kommentiert, ist aus den

⁴⁴ Der Film TAXI DRIVER wird im Abspann erwähnt, ohne dass ich ihn entdecken konnte.

meisten Vietnamfilmen übernommen. Dies sind allesamt Filme über jenen Krieg, mit dem der Irakkrieg häufig in Verbindung gebracht wurde. JARHEAD selbst zeigt aber vor allem das Warten auf den Kampf und die Beendigung der Kriegshandlungen, noch bevor die Hauptfigur Swofford (Jake Gyllenhaal) einen einzigen Schuss abgeben kann. Man könnte diesen Film als ›the war film to end all war films‹ bezeichnen. Das wäre natürlich Blödsinn; was dieser Film aber macht, ist die Darstellung eines modernen Krieges, in dem der *Marine* seine Bedeutung verloren hat. Der Helm bzw. andere Kopfbedeckungen, die statt dessen ins Spiel gebracht werden, haben eine tragende Rolle. Ganz zu Beginn wird der Kopf des rekrutierten Soldaten vom *Drill Instructor* gegen eine Tafel geschlagen, also jenes Körperteil, das zum Denken benutzt wird und auf den sich der Titel bezieht: »The marine's head by implication [is] therefore also a jar – an empty vessel.« Während der Grundausbildung stirbt ein Rekrut durch einen Kopfschuss durch den Helm, weil er Angst zeigt. Das geschieht vierzig Sekunden, nachdem man die Soldaten erstmalig mit ihrem Helm zu sehen bekommt. Im Krieg selber spielt der Helm keine Rolle. Bei der Ankunft auf dem Flughafen in Saudi Arabien entsteigen die Soldaten zwar noch in voller Montur samt Helmen den Flugzeugen, danach wird aber die Gasmasken als ein alternativer und den Bedingungen der befürchteten Angriffe angemessener Schutz eingeführt. Der Helm verkommt zu einer Kopfbedeckung, die während der Weihnachtsfeier zur Belustigung getragen wird. Am symptomatischsten erscheint das Verschwinden des Helms bei einer Bestrafungsszene. Swofford wird vor der versammelten Truppe angeklagt und ist fast nur mit einer weihnachtlichen Zipfelmütze bekleidet (Abb. 16). Nach wochenlangem Warten kommt es dann zum ersten Beschuss, allerdings versehentlich durch die eigenen Truppen. Dieses ›friendly fire‹ unterstreicht die Inszenierung des Absurden innerhalb dieses Kriegsfilms.

Beim ersten Beschuss durch die feindliche Armee bleibt Swofford inmitten der Detonationen stehen, ohne Helm, und ohne Deckung zu nehmen. Diese Sequenz ist in Zeitlupe gedreht, so dass man weniger den Eindruck einer Mutprobe als eher den eines intensiven Augenblicks der Feuertaufe erhält (»My combat action has commenced.«). Das wird allerdings sofort unterlaufen, da sich Swofford während dessen in die Hosen macht. Die Soldaten laufen fortan dem Kriegsgeschehen hinterher. Als dann tatsächlich einmal ein *Sniper* benötigt wird, schleichen sich die beiden Soldaten mit Hüten statt Helmen an. Das Ziel wird dann jedoch, statt mit einem gezielten Schuss, durch Bombardierung aus der Luft beseitigt. Die Waffen werden erst zur Feier des Waffenstillstands abgefeuert, als Ausdruck des frustrierten Jubels. Die Helme dienen nur noch zwei Soldatengräbern als gewohnte Dekoration. JARHEAD zeigt nicht nur das Ende der Bedeutung des Infanteriesoldaten, sondern verdeutlicht

dies auch mit einer konsequenten Weigerung, dem Helm irgendeine sinnvolle Bedeutung zukommen zu lassen. Der Helm ist der Zipfelmütze des Weihnachtsmannes gewichen.

6. Kann der Helm zeigen, wovon man nicht reden kann?

Man kann viele Kriegsfilme von ihrer Inszenierung des Helms her entschlüsseln und kommt alleine dadurch schon zu einer Deutung.⁴⁵ Aber zeigt diese Behandlung des Helms etwas, was man im Wittgensteinschen Sinne nicht darstellen kann? Einerseits bietet sich diese im Krieg so übliche Kopfbedeckung an, da sie so allgegenwärtig ist, dass eher ihre Abwesenheit als ihr ständiges Auftauchen auffallen würde. Andererseits ist man selbst bei einer unauffälligen Inszenierung noch sehr weit von der Ethik eines Wittgenstein entfernt. Die Inszenierung im Film läuft in sehr fließenden Übergängen entlang der Trennlinie, die Wittgenstein zwischen *sagen* und *zeigen* aufmachte. Bei ihm wurden diese Gegensätze durch Prosa einerseits und Poetik andererseits repräsentiert. Prosa bestehe aus Sätzen, die Tatsachen zu formulieren versuchen. Das sei bei Poetik nicht der Fall. Im Film gibt es eine solche Unterscheidung nicht, zumindest nicht innerhalb des Genres des Kriegsfilms. Stattdessen gibt es einzelne Einstellungen oder Sequenzen, vielleicht auch ganze Filme, die eher prosaisch, andere, die eher poetisch wirken. Auf die Parallelen zwischen *PLATOON* und den Kriegserfahrungen Wittgensteins wurde bereits hingewiesen, ebenfalls auf das totale Scheitern dieses Films, ethische Dinge zu zeigen, ohne sie geradezu plakativ auszusprechen. Einem sehr metaphorisch funktionierenden Streifen wie *APOCALYPSE NOW* dagegen könnte man eher zugestehen, Dinge auszudrücken, die nicht eindeutig dargestellt werden. Schließlich wird hier auch tatsächlich die Poesie bemüht, und das Gedicht, das von Kurtz vorgetragen wird und von T.S. Eliot stammt, trägt zur Inszenierung des Helms bei: »We are the hollow men, we are the stuffed men leaning together headpiece filled with straw [...]«.

Der Helm dient hier der Inszenierung der Grenze zwischen Gut und Böse. Wie man aus den zitierten Tagebuchaufzeichnungen ersehen konnte, interessiert sich auch Wittgenstein für die Frage des Guten und des Bösen. Aber er fühlt sich nur zum Guten hingezogen. Seine ethischen Vorstellungen sind eindeutig, nicht zweideutig. Einzig die Frage, wie man das Gute erreichen kann, ist für ihn von Interesse. Aus diesem Grund hat

⁴⁵ Das durch *World Press Photo* gekürte Pressefoto des Jahres 2007 zeigt einen erschöpften Soldaten in Afghanistan, der seinen Helm in der Hand hält. Dieses Foto enthält an Aussagekraft eine ähnliche Metaphorik wie entsprechende Szenen in Kriegsfilmen.

er wohl auch eine Vorliebe für das Happy-End im Film.⁴⁶ Er schätzt das Erbauliche an der Kunst, also dasjenige, was den Menschen den Weg zum Guten weist. Krieg allerdings ist für ihn nicht gleichbedeutend mit dem Bösen. Wenn sämtliche hier behandelten Filme nicht der heute ohnehin als überholt angesehenen Kategorisierung des Anti-Kriegsfilms gerecht werden, so liegt dies an einer zumeist als ambivalent zu bezeichnenden Darstellung des Krieges. Diese wiederum entspricht recht stark Wittgensteins deterministischer Sicht auf das Leben im Allgemeinen und den Krieg im Speziellen. Wenn Major Cook (Robert Redford) sein verzweifelteres Paddeln in *A BRIDGE TOO FAR* mit immer lauter ausgerufenen, mantraartigen Gebeten rhythmisiert, erinnert das stark an die ständigen Gebetsrufe Wittgensteins in seinen Tagebüchern. Wittgensteins Religiösität liegt jedoch eher in den ruhigen und reflektierten Passagen seiner Tagebücher. Am stärksten kommt der anfangs erwähnte Film *THE THIN RED LINE* von 1998 in die Nähe einer transzendentalen Einstellung, wie sie von Wittgenstein vertreten wurde. Viele der Monologe der verschiedensten Figuren aus dem Off haben einen Gestus, der auch dem recht unkonventionellen Gottesverständnis Wittgensteins nahekommt. Dass dieser Film dabei auf eine gesonderte Inszenierung des Helms fast völlig verzichtet, muss nicht unbedingt die negative Beantwortung meiner Fragestellung zur Folge haben. Vielleicht aber doch.

⁴⁶ vgl. Brian McGuiness: Wittgensteins frühe Jahre, Frankfurt a.M. 1988, S. 390.