

DE GRUYTER

Hermann Kappelhoff

GENRE UND GEMEINSINN

HOLLYWOOD ZWISCHEN KRIEG UND DEMOKRATIE



CINEPOETICS

DE
|
G

Hermann Kappelhoff
Genre und Gemeinsinn

Cinepoetics



Poetologien audiovisueller Bilder

Herausgegeben von
Hermann Kappelhoff und Michael Wedel

Band 1

Hermann Kappelhoff

Genre und Gemeinsinn

Hollywood zwischen Krieg und Demokratie

DE GRUYTER

ISBN 978-3-11-046522-8
e-ISBN (PDF) 978-3-11-046696-6
e-ISBN (EPUB) 978-3-11-046714-7
ISSN 2509-4351



Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 3.0 Lizenz. Weitere Informationen finden Sie unter <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/>.

Library of Congress Cataloging-in-Publication Data

A CIP catalog record for this book has been applied for at the Library of Congress.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

© 2016 Hermann Kappelhoff, publiziert von Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston
Dieses Buch ist als Open-Access-Publikation verfügbar über www.degruyter.com.
Einbandabbildung: „Shell shocked soldier awaiting transportation away from the frontline“.

Don McCullin / Contact Press Images / Agentur Focus

Satz: PTP-Berlin, Protago-TEX-Production GmbH, Berlin
Druck und Bindung: Hubert & Co. GmbH & Co. KG, Göttingen
☺ Gedruckt auf säurefreiem Papier
Printed in Germany

www.degruyter.com

Für Reinald Gußmann, dem ich unendlich viel zu verdanken habe.

Danksagung

Für dieses Buch sei allen Studentinnen und Studenten, Doktorandinnen und Doktoranden gedankt, die mich durch Seminare und Vorlesungen, Methodenworkshops, Doktorandencolloquia und Forschungsprojekte bei der Arbeit an dem unüberschaubaren Feld begleitet, inspiriert, in vielerlei Hinsicht belehrt und unterstützt haben. Ich denke dabei sowohl an die Teilnehmer der ersten Seminare und Vorlesungen an der FU Berlin wie an jene studentischen Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter, Promovendinnen und Forschungsassistenten, deren unermüdliche Arbeit überhaupt erst eine Methodenentwicklung möglich machte, die es erlaubte, ein so weit gefasstes Gegenstandsfeld explorativ zu erschließen. Mein Dank gilt insbesondere Jan-Hendrik Bakels, Hye-Jeung Chung, Sinan Ertugrul, Sarah Greifenstein, Matthias Grotkopp, Michael Lück, Christian Pischel, Thomas Scherer, Franziska Seewald, Anna Steininger und allen, die mit mir die methodischen Grundlagen erarbeitet haben, um auf digitaler Basis vergleichende qualitative Analysen eines weitgefassten filmgeschichtlichen Korpus (d. i. eMAEX) als Forschergruppe ins Werk zu setzen; er gilt weiterhin David Gaertner, Cilli Pogodda und Eileen Rositzka, die auf dieser Basis mit mir gemeinsam das Feld des Hollywood-Kriegsfilms theoretisch neu zu bestimmen suchten. Ihnen bin ich ebenso wie Danny Gronmaier, Hanno Berger und Jasper Stratil, deren kenntnisreiche Kommentare und kritische Lektüren mich bei der Fertigstellung des Textes begleiteten, für zahlreiche Anregungen und sachliche Klärungen zu Dank verpflichtet.

Schließlich möchte ich noch jenen danken, die auf Seiten des Verlages oder in freundschaftlich kollegialer Hilfsbereitschaft den Text über die letzten Hürden des Lesens und Wiederlesens brachten, damit er als reich gebildertes Buch eingerichtet werden konnte. Das sind Stella Diedrich und Wolfgang Konwitschny vom Verlag de Gruyter – sowie Hannes Wesselkämper, Eileen Rositzka, Matthias Grotkopp und Hauke Lehmann.

Mein Dank gilt, last but not least, Daniel Illger für sein geduldiges und verständnisvolles Lektorat.

Inhaltsverzeichnis

Danksagung — VII

***A shell-shocked face*: Ein Prolog — 1**

A shell-shocked face — 1

Die Pathosformel des Kriegsfilmgenres — 5

1 Reparaturarbeiten am Gemeinsinn — 9

1.1 Eine historische Momentaufnahme – Drei Kriegsfilme zur Jahrtausendwende — 9

SAVING PRIVATE RYAN: Die sentimentale Szene des Kriegergedenkens — 11

WINDTALKERS: Der erste Amerikaner – Im Plural gedacht — 16

THE THIN RED LINE: Das singuläre Gesicht — 22

1.2 Richard Rorty und der Pursuit of Happiness — 30

Den Faden wiederaufnehmen — 31

Ein Gefühl für das Gemeinschaftliche: Sense of Commonality — 32

Poetisches Machen, politisches Handeln — 34

Beschreiben und Neubeschreiben: Die Pluralität medialer Erfahrungsmodi — 37

1.3 Poetisches Kalkül und politische Kritik – Ein filmanalytischer Vergleich — 39

APOCALYPSE NOW: Eine neue Architektur kinematografischer Räume — 40

PLATOON: Die Melodie psychischen Gleichklangs — 46

Das Genrekino als kulturelle Praxis — 48

1.4 Propaganda, Avantgarde und Genrekino — 52

Eine vergleichende Fallstudie — 52

TAG DER FREIHEIT: Medientechnik der Verschmelzung — 54

PRELUDE TO WAR: „What put us in the uniform?“ — 60

Genrekino und Demokratie — 68

Der konstitutive Widerstreit — 69

Filmanalyse als Poetologie des Films — 74

2 Poetologie des Genrekinos — 78

2.1 Die Genretheorie Stanley Cavells — 78

Typen und Individualitäten — 78

Genres als Medien geteilter Weltwahrnehmung — 80

Geschichtlichkeit des Genrekinos — 83

- 2.2 Zur Kritik der Genrepoetik — **85**
 - Klassisch und postklassisch — **86**
 - Regelpoetische Taxonomien — **88**
 - Ein Modus industrieller Produktion — **91**
 - Ein Modus der Repräsentation — **93**
 - Ein Modus ästhetischer Erfahrung — **96**
- 2.3 Modi und Modalitäten (Gledhill) — **98**
 - Jenseits regelpoetischer Taxonomien — **100**
 - Genre und Affektdramaturgie — **103**
 - Die historische Dynamik poetischen Machens — **105**
 - Der Hollywood-Kriegsfilm als paradigmatischer Gegenstand — **108**
- 2.4 Was heißt Affektpoetik? — **109**
 - Kognitionspsychologische Ansätze: Appraisal — **111**
 - Mood Cues* — **114**
 - Emotion, Gefühl, Affekt — **116**
 - Ein reflexives Gefühl (Dewey) — **118**
 - Das Zuschauergefühl — **121**
- 2.5 Ausdrucksbewegung: Ein methodologisches Konzept — **123**
 - Die Ausdrucksbewegung als Zeitform — **126**
 - Der Kriegsfilm und die historische Dynamik des Genreskinos — **132**
 - Pathoszenen: Das affektdramaturgische Gerüst der Kriegsfilme Hollywoods — **136**
 - Genregeschichte und Geschichte — **144**
- 3 Die Entstehung des Kriegsfilmgenres – Eine poetologische Ursprungs-konstruktion — 149**
- 3.1 Genre und filmisches Dokument — **149**
 - Found Footage* — **149**
 - Der Erfahrungsraum des Kriegskinos — **157**
- 3.2 Dokument und Propaganda — **164**
 - DECEMBER 7TH — **165**
 - Das affektdramaturgische Konzept — **166**
 - Inszenatorische Reminiszenz statt historisches Dokument — **169**
 - Das Gesicht des unsichtbaren Feindes — **172**
 - Widersprüchliche Wahrnehmungspolitiken — **174**
- 3.3 Medienpraxis militärischer Vergemeinschaftung — **176**
 - Die Affektrhetorik von THE BATTLE OF MIDWAY — **176**
 - Sentimentales versus militärisches Pathos — **180**
 - Fingieren und Fälschen: Historisches Wissen — **182**

- Sentiment versus Dokument — 186
- Was dokumentiert das filmische Dokument? — 188
- 3.4 Affektive Mobilmachung — 191
- Affektdramaturgien in der Spanne von Action und Melodrama — 191
- GUNG HO!: Der Mobilisierungsfilm — 193
- Die Verwandlung bedürftiger Individuen in Soldaten — 196
- Die Peripetie: Der Umschlag von Action in Melodrama — 198
- Kampfgeist und Leidenschaft: Ein dramaturgischer Vergleich — 203
- BATAAN: Das Opferpathos militärischer Vergemeinschaftung — 205
- Audiovisuelle Komposition und affektive Dynamik — 206
- Die Apotheose: Fusion getrennter Bildräume — 213
- Die Entstehung des Genres aus den Wahrnehmungspolitiken des Kriegskinos — 217
- 3.5 Zur Geschichtlichkeit filmischer Bilder — 221
- Automatische Weltprojektionen (noch einmal Cavell) — 223
- Die Spaltung der Wahrnehmung im Akt des Filme-Sehens — 226
- Eine spezifische Zeitlichkeit filmischer Bilder — 230
- WITH THE MARINES AT TARAWA: Ein filmisches Erinnerungsbild — 231
- Der gleichmütig registrierende Blick — 232
- Elegie des Erinnerns — 234
- Physische Präsenz statt Action — 237
- Der Horror: Formen paranoider Wahrnehmung — 240
- Narrative Einhegung — 242
- Das filmische Gedächtnis — 245
- 4 Genre und Geschichte — 250**
- 4.1 John Fords THEY WERE EXPENDABLE: Die Matrix eines neuen Genres — 250
- Zurück zum Genrekino — 250
- Eine affektdramaturgische Analyse — 252
- I. Akt: Auflösung und Initiation — 258
- II. Akt: Phantasmagorien von Liebe und Tod — 263
- III. Akt: Der Kreislauf von Abtrennung und Reformierung — 270
- IV. Akt: Das Erinnerungsbild — 273
- 4.2 Kulturelles Gedächtnis und Erinnerungsdichtung — 278
- Rekonstruktion eines vieldiskutierten Begriffs — 280
- Die Relation von Erinnerung und politischer Identität (Assmann) — 281
- Kollektives Gedächtnis und individuelle Erinnerung — 286
- Erinnerungsdichtung — 288
- Fest und Ritus — 289

4.3	SANDS OF IWO JIMA: Affektive Verflechtungen —	291
	Die Desillusionierung militärischen Gemeinschaftsgefühls —	292
	Die Verzweigung der Affekte —	297
	Geschichte machen —	299
	Genretheorie als Poetologie der Produktion von Geschichte —	304
4.4	Totengedenken und Gemeinschaft —	308
	A WALK IN THE SUN: Ein Requiem —	309
	Die Formensprache politischer Sinnlichkeit (Koselleck) —	312
	Die Rede vom Krieg und der Mythos der Gemeinschaft —	315
	THE STEEL HELMET: Die Perspektive der Toten —	317
	Das Wunder des Überlebens —	321
	THE BIG RED ONE: Ein Bild der Vernichtung —	323
	Die Überlebensgemeinschaft —	326
4.5	Der unlösbare Konflikt —	329
	Der zornige Taxifahrer —	330
	JARHEAD: Die Feier des Krieges —	335
	FULL METAL JACKET: Kriegerische Vergemeinschaftung —	340
	Der unsterbliche Körper: Das Corps —	344
	PATTON: Heldendichtung —	348
	Die Gegenwart militärischer Gemeinschaften —	353
	Genre und Gemeinsinn: Ein Epilog —	357
	The Pixelated Revolution —	357
	THE WAR TAPES —	359
	REDACTED —	362
	Moralische Urteile und genrepoetische Transformationen —	365
	Eine neue Figur des Opfers —	366
	Gemeinsinn und ästhetisches Urteil —	369
	Gemeinsinn als Sense of Commonality (Arendt) —	372
	Das Genrekino als Erfahrungsraum konkurrierender Gemeinsinne —	374
	Literaturverzeichnis —	379
	Personenregister —	393
	Filmregister —	395
	Sachregister —	397
	Farbabbildungen —	403

A shell-shocked face: Ein Prolog

A shell-shocked face

Ein berühmtes Foto: Es zeigt einen Soldaten mit leerem Blick und weit geöffneten Augen; er scheint nicht bei Sinnen, entgeistert, doch nicht wahnsinnig, paralyisiert, doch nicht tot. „Shell-Shocked Marine“ lautet die Bildunterschrift, so als sei der Granatenblitz nur eine Steigerung fotografischer Belichtungs-technik. Kann man doch die Bildlegende nicht nur auf das dargestellte Gesicht, sondern auch auf die mediale Darstellungsform selbst beziehen. Jedenfalls schien mir das Foto seine Intensität daraus zu gewinnen, dass sein Sujet auf eigentümliche Weise mit dem medialen Prinzip der Fotografie übereinkommt: Die Zeit des im Granatenblitz erstarrenden Gesichts wird fassbar als die im Augenblick des Blitzlichts erstarrende Bewegung. Bewegung meint hier nicht irgendeine Bewegung im Raum, sondern eben jenes intensive Zusammenspiel mimischer Mikrobewegungen, das uns die Vorderseite eines Kopfes erst als ein Gesicht wahrnehmen lässt.

Als mir dieses Bild in einem Fotoband der Arbeiten Don McCullins zum ersten Mal in den Blick kam, galt mein Interesse tatsächlich dem Gesicht selbst als Darstellungsform in den verschiedensten Künsten und Medien. Ich war auf der Suche nach Beispielen, an denen sich die Muster des Mienenspiels als eine spezifische Expressivität von Bewegung beschreiben ließen, die grundlegend für die kinematografische Visualität war. Dass diese Expressivität keineswegs an das filmische Bild gebunden ist, davon erzählt die lange Geschichte der Gesichtsdarstellung: von den Fayum-Porträts über die christliche Ikone bis zur neuzeitlichen Malerei. Und noch die fotografische Porträtkunst zielt in ihren Konventionen auf die Illusion des bewegten Mienenspiels, den lebendigen Ausdruck des Empfindens. Die Intensität, mit der das Foto als ein *shell-shocked face* den Betrachter trifft, ist also durchaus ein Effekt des poetischen Verfahrens.

Doch hatte diese Intensität für mich noch einen ganz anderen Bezugspunkt. Denn in dem *shell-shocked face* der Fotografie schien sich eine Affektqualität zu enthüllen, in der ich ein Empfindungsmuster wiedererkannte, das mir kurz zuvor in einem Film begegnet war. Es handelte sich bei diesem Film um Terrence Malicks *THE THIN RED LINE* (*DER SCHMALE GRAT*, USA 1998). Der Anblick des Fotos traf den gleichen Nerv; und das war nicht nur eine Frage verwandter Sujets. In dem einen wie in dem anderen Beispiel begegnete mir eine Art von „Gesicht“, das sich nicht als ein Sujet oder Motiv, ja das sich überhaupt nicht auf der Ebene des Dargestellten fassen ließ.

An der Fotografie wurde greifbar, dass Gesichter keine fixierbaren Objekte darstellen; dass sich in ihnen vielmehr ein spezifischer Typus von Bewegungs-



Abb. 1: Shell-shocked US soldier awaiting transportation away from the frontline, Têt offensive, Huế, Vietnam, February 1968, Don McCullin.

figuration manifestiert, den wir unmittelbar als eine zeitliche Form des Affekts erfassen. Das Foto zeigt ein Gesicht, aus welchem mit dieser zeitlichen Form, dem dynamischen Bewegungsspiel dicht gefügter Mikroimpulse, das Gesichtshafte des Gesichts mit einem Schlag ausgelöscht worden ist.

Der Film *THE THIN RED LINE* wiederum variierte in seiner Montage audiovisueller Bilder genau diese Zeitform in immer neuen Bewegungsfigurationen. Jedenfalls schien mir evident, dass der Film das *shell-shocked face* in eine andere Temporalität, in die Zeitlichkeit des filmischen Bildes transformierte – die Leinwand selbst war zu einem Gesicht geworden, auf dem sich der Augenblick des blendenden Schreckens in einem vielfach abgestuften Empfindungsspiel Moment für Moment unendlich gedehnt in der Zeit der Wahrnehmung der Zuschauer ausbreitete.

In dem Foto McCullins ist das Gesicht als ein Augenblick des Übergangs fixiert zwischen dem lebendigen Empfinden, dem Schrecken und der Regungslosigkeit empfindungsloser Starre. So als sei die Angst des von dem Granatenfeuer Getroffenen eine Art paradoxes Erleben des eigenen Todes, bei lebendigem Leib zwar, aber doch jenseits der eigenen Wahrnehmung: Das ist er, mein Tod. Im Film formiert sich dieser Übergang als eine fließende Metamorphose, in der sich in immer neuen Umläufen die Körper voneinander absondern und vereinzeln, um bald wieder als einzelne Körper mit der kämpfenden Truppe, der Landschaft und dem in der Landschaft sich einnistenden Feind zu verschmelzen.¹ Es ist ein kontinuierlicher Gestaltwandel, in dem sich das Gesicht der Einzelnen zu dem der Truppe wandelt, das sich wiederum in dem Gesicht der Landschaft verliert, um erneut Serien von einzelnen Gesichtern hervorzubringen.

Im *shell-shocked face* der Fotografie ist die Dauer dieser Empfindungsperiode monadisch verkapselt. Denn das Foto hält eben nicht einen einzelnen, isolierten Moment in dieser Dauer fest; vielmehr verdichtet es die vorhergehenden und folgenden Augenblicke des sich ereignenden Affekts in übereinander gelegten Schichten eines Mienenspiels, aus dem jede Bewegung gewichen ist: die lodern aufflammende Angst im Moment des Blitzes, der Schrecken der Detonation, mit dem diese Angst zu dem kristallinen Gefüge des *shell-shocked face* erstarrt. Die Bewegung des Erstarrens selbst ist das Gesicht, welches im Film zur Metamorphose ineinander übergehender kinästhetischer Ausdrucksfigurationen wird.

An den Gesichtsdarstellungen unterschiedlichster Medien – das war die Lehre aus dieser Begegnung mit einem Foto und einem Film – lässt sich eine Form dynamischer Bewegungsfiguration studieren, auf die eine Vielzahl visueller

¹ Man kann hier an Plessners Lachen und Weinen denken, die beide Übergänge zu einem Körpererleben darstellen, in dem das Subjekt sich als verschwimmende Grenze zum bloß organischen Leben erfährt. Vgl. Helmuth Plessner: Zur Hermeneutik nichtsprachlichen Ausdrucks, in: ders.: Gesammelte Schriften VII. Ausdruck und menschliche Natur, Frankfurt/M. 1982, S. 459–478.

Ausdrucksmuster zurückgeführt werden kann, die wir als affektiv und affizierend erleben. In diesem Sinne spricht Gilles Deleuze vom Gesicht als dem Paradigma des Affektbildes.² Für Deleuze bezeichnen Affekte die Kraft von Körpern, sich wechselseitig zu affizieren. Sie bezeichnen die zeitliche Form des Ereignisses, in dem Körper sich zu neuen Körperfigurationen verbinden werden. Als ästhetische Sensation können Affekte in den verschiedensten temporalen Mustern und gestalthaften Dynamiken symbolischer Darstellungen zur Geltung kommen; mögen diese Gesichtsdarstellungen der Malerei, des Films oder der Fotografie oder schlicht Bewegungsfigurationen sein, die wiederum in allen Varianten visueller, skulpturaler und performativer Darstellungsweisen auftreten können. Affektbilder verweisen nicht auf Gefühle oder Emotionen, sondern fungieren als generische Formen, welche Gefühle hervorbringen, transformieren und zwischen verschiedenen Körpern zirkulieren lassen. Affektbilder bringen kein subjektives Gefühlserleben zum Ausdruck, sondern verbinden in ihrer Expressivität voneinander getrennte, kontingente Subjektivierungsakte: Etwa dann, wenn der Affekt einem Kinozuschauer in Gestalt eines Fotos zustößt, das bei diesem ein Gefühl weckt, welches ihm kurz zuvor als Film implantiert wurde und das ihn anschließt an die anonyme Masse all jener, denen das Gesicht des Fotos und das des Films auf ähnliche Weise begegnete.

Das Interesse an diesen ästhetischen Vorgängen, in denen das Gefühl Einzelner sich an ein gemeinschaftliches Fühlen anschließt, ist der erste Grund, warum ich mich in der Folge mit Kriegsfilmern beschäftigte. Denn soweit hielt ich nun doch das Sujet für entscheidend, als sich die medialen Kriegsdarstellungen in besonderer Weise auf ästhetischen Praktiken und Verfahren gründen, die dem Zweck dienen, Gemeinschaftsgefühle zu formen und zu formieren. Mein Interesse also gilt den zirkulierenden Affektbildern dieser Kriegsdarstellungen, welche dazu bestimmt sind, einzelne Zuschauerinnen und Zuschauer in ihrem Empfinden auf ein gemeinschaftlich geteiltes, kollektives Fühlen zu beziehen.

Als ich mich, geleitet von diesem Interesse, dem Kriegsfilmgenre Hollywoods zuwendete, wurde sehr schnell deutlich, dass sich in dem *shell-shocked face* tatsächlich ein spezifischer Typus des Affektbildes darstellt, der offensichtlich von besonderer Bedeutung für das Genre ist. Jedenfalls lässt sich dieser Typus in immer neuen Variationen durch die Filme des Genres verfolgen: Es ist das fassungslose Staunen Montgomery Clifts in *FROM HERE TO ETERNITY* (Fred Zinnemann, VERDAMMT IN ALLE EWIGKEIT, USA 1953) und das Gesicht des amoklaufenden Berserkers in *FULL METAL JACKET* (Stanley Kubrick, GB/USA 1987). Es ist das insistierende Staunen Martin Sheens und die Kälte beherrschter Grausam-

2 Vgl. Gilles Deleuze: Das Bewegungs-Bild. Kino 1, Frankfurt/M. 1989, S. 123 ff.

keit des Colonel Kurtz in *APOCALYPSE NOW* (Francis Ford Coppola, USA 1979). Es ist das paralysierte Gesicht von Tom Hanks in *SAVING PRIVATE RYAN* (Steven Spielberg, *DER SOLDAT JAMES RYAN*, USA 1998) und das aufblitzende Selbstbewusstsein Nicks in *THE DEER HUNTER* (Michael Cimino, *DIE DURCH DIE HÖLLE GEHEN*, GB/USA 1978). Und immer wieder ist es das Leidensbild des Soldaten, emphatisch herausgestellt und mit den mythischen Zeichen des Opfers versehen, wie in *THE STEEL HELMET* (Samuel Fuller, *DIE HÖLLE VON KOREA*, USA 1951), in *PLATOON* (Oliver Stone, GB/USA 1986) und *HAMBURGER HILL* (John Irvin, USA 1987).

Die Pathosformel des Kriegsfilmgenres

Im Mittelpunkt dieser Filme stehen nicht die Kriegshelden und nicht die Heldentaten; im Mittelpunkt steht vielmehr das melodramatische Leidensbild des einzelnen Soldaten. Das *shell-shocked face* bildet die Signatur des Hollywood-Kriegsfilmgenres; es lässt sich durch die Filme hindurch als ein zutiefst doppelstimmiges Emblem lesen. Zum einen ist es die Opferimago, in der die Schrecken, die Agonie des Soldaten zum Sujet einer sinnträchtigen Ikone des Leidens ausgeformt worden sind. Zum anderen stellt es ein filmisches Bild dar, das diese Leiden als nichts anderes zu bezeugen sucht, denn eben als ein nacktes physisches Leiden; es ist ein Zeugnis vernichteten menschlichen Lebens, dem kein Sinn zugeschrieben werden kann. Zum einen also wird dieses Gesicht zu einem Sinnbild, das auf die Mythologie der Gemeinschaft verweist, die im Opfer des Einzelnen in ihrem Wert sich bestätigt sieht. Zum anderen verweist es auf die schier unermessliche Menge an fotografischen und filmischen Bildern, in denen die Gewaltopfer der Kriege und Massenmorde des vergangenen Jahrhunderts dokumentiert sind.

Einerseits mythisches Emblem der Gemeinschaft, andererseits Dokument des Verbrechens, einerseits Sinnbild, andererseits Zeugnis – das zwiespältige Leidensbild des Soldaten artikuliert eine Widersprüchlichkeit, die buchstäblich an die Grundfeste der politischen Kultur Amerikas rührt. Verletzt doch die Vernichtung individuellen Lebens den zentralen Wert, der den Zweck der politischen Gemeinschaft selbst begründet. Dies betrifft heute, 70 Jahre nach dem Zweiten Weltkrieg, die westliche Kultur insgesamt – wenngleich in weniger explizit politischer Markierung.

Changierend zwischen mythischem Opferbild und einem Bild, das die moralische Verletzung der Werte der politischen Gemeinschaft durch diese Gemeinschaft selbst bezeugt, artikuliert das *shell-shocked face* in allen seinen Variationen einen tiefen moralischen Zwiespalt. Es setzt die moralische Empörung in eins mit dem andachtsvollen Erinnern, die Anklage mit dem Pathos des Gedenkens an die Gefallenen, die sich für den Erhalt der politischen Gemeinschaft opferten.

Dieses doppelsinnige Pathos des amerikanischen Kriegsfilmgenres ist mustergültig in der Fotografie McCullins zum Ausdruck gebracht. Man kann deshalb das *shell-shocked face* als die Pathosformel ansprechen, die das Genre als solches, als ein Genre, hervorgebracht und strukturiert hat.

Freilich sind mit Pathosformeln keineswegs ikonografische Sujets oder Motive gemeint, die sich als serielle Einheiten quer durch die Manifestationen visueller Kultur verfolgen lassen.³ Vielmehr geht es auch in diesem Fall um zirkulierende Affekte; um Leidenschaften nämlich – d. i. Pathos –, die mit diesen Formen auf eine Gemeinschaft – sei diese als Publikum, als kultische oder als politische Gemeinschaft gedacht – übertragen werden. Für Aby Warburg, der den Begriff der Pathosformel geprägt hat, fungieren bestimmte Uraffekte als generische Faktoren, die in der Geschichte der visuellen Kultur in zahllosen Serien dynamischer Bewegungsfigurationen ihren Ausdruck finden. Auch wenn man diese kulturanthropologische Begründung nicht teilt, ermöglicht uns der Begriff, Formen ästhetischer Serialitäten, zum Beispiel Genres, auf die Affektökonomie kultureller Gemeinschaftsformen zu beziehen.

In der hier zu entwickelnden Perspektive meint Pathosformel ganz allgemein ein generisches Prinzip, mit dem seriell wiederkehrende Expressivitäten auf spezifische Affektbereiche einer kulturellen Gemeinschaft rückzubeziehen sind. Pathosformeln sind mit spannungsgeladenen Affektkonstellationen und konstitutionellen Konflikten der jeweiligen Gemeinschaft verbunden. Im Sinne Deleuze' lassen sie sich als ein spezifischer Typus von Bildern, eben von Affektbildern fassen,⁴ die sich in seriellen Vervielfältigungen zu Formen eines gemeinschaftlichen Gefühls entwickeln können. Mein Verständnis der Pathosformel zielt also nicht auf archetypische Formen des Affekts (Urängste, Schmerz ...), sondern sucht Affekte per se als generische Formen eines kollektiven Empfindens zu begreifen, das sich in Serien von Expressivitäten manifestiert.

In den wiederkehrenden medialen Reinszenierungen der Pathosformel wird eine immer neu einsetzende Bearbeitung der affektiven Kollision greifbar, die uns in der Doppeldeutigkeit des *shell-shocked face* begegnet. Bindet das Opferbild den Kriegsfilm zurück an archaische Rituale der Gemeinschaftsbildung, das Pathos erinnernder Trauer und des kollektiven Gedächtnisses, so verweist das Bild als Zeugnis des Verbrechens zugleich auf die Verletzung der selbst gesetzten Zwecke der politischen Gemeinschaft; es zielt auf das Pathos moralischer Empörung, den Zorn, der sich gegen die Versuche solcher Sinnstiftung wendet.

³ In diesem Sinne verwendet u. a. Bronfen den Begriff. Vgl. Elisabeth Bronfen: *Specters of War. Hollywood's Engagement with Military Conflict*, New Brunswick, N.J., u. a. 2012.

⁴ Vgl. Gilles Deleuze/Félix Guattari: *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie*, Berlin 2010; vgl. auch Gilles Deleuze/Félix Guattari: *Was ist Philosophie?*, Frankfurt/M. 2000.

Die Ikonografie, die Konfliktdramaturgie, die Narrative des Genres entwickeln sich entlang dieser Affektkollision. In diesem Sinne strukturieren die Variationen der Pathosformel des *shell-shocked face* die Geschichte und die Poetik des Hollywood-Kriegsfilmgenres.

Ohne damit die mediale Praxis des Filme-Sehens vorschnell mit kultischen Handlungen und Ritualen zu vergleichen, möchte ich im Folgenden doch einen rituellen Aspekt dieser Praxis herausarbeiten, mit dessen Hilfe sich die generische Funktion der Pathosformel und deren serielle Verzweigung im Kriegsfilmgenre verstehen lässt. Das Kriegsfilmgenre Hollywoods nämlich ist, so möchte ich hypothetisch formulieren, auf eine Form der Kollektivität bezogen, die man als affektiven Grund des Politischen, als Gemeinsinn im Sinne eines Gefühls für das Gemeinschaftliche (Sense of Commonality) verstehen kann. Dieses Gemeinschaftsgefühl in seinem Verhältnis zur Sphäre der Politik zu verstehen und begrifflich zu bestimmen, bezeichnet das grundlegende Ziel meiner Auseinandersetzung mit dem Hollywood-Kriegsfilmgenre.

Daraus ergibt sich die vordringliche Aufgabe, die generische Funktion der Pathosformel zu definieren, um ein affekttheoretisches Verständnis der Poetiken des Genres zu entwickeln – statt Genres, wie allgemein üblich, als eine Taxonomie von Textarten zu verstehen und historisch deskriptiv herzuleiten. Am Kriegsfilmgenre Hollywoods sollte sich dieses affekttheoretische Verständnis exemplarisch ausarbeiten lassen; kann man hier doch innerhalb eines historisch klar zu begrenzenden Zeitraums (1940 bis 1945) an einem recht homogenen medientechnologischen Dispositiv (das Kino vor den 1950er Jahren) und einem voll entwickelten Genresystem (Hollywood) beobachten, wie sich ein neues Genre aus Propaganda und Informationsfilmen staatlicher Stellen und Unterhaltungsfilmen Hollywoods entwickelt. Am Entstehungsprozess dieses Genres sollte sich deshalb auf exemplarische Weise die Dynamik der Transformationen studieren lassen, in denen das Genresystem Hollywoods auf die Krisenerscheinungen einer Demokratie im Krieg reagierte. Soweit der Hollywood-Kriegsfilm überhaupt durch eine eigensinnige Pathetik zu bestimmen ist, ist diese eng mit den affektökonomischen Krisen des politischen Gemeinschaftsgefüges verbunden.

Die Pathosformel des *shell-shocked face* korrespondiert mit einer Krise politischer Gemeinschaftsformen, deren Manifestationen nach den Exzessen staatlicher Gewalt in den Völkermorden und Kriegen des zwanzigsten Jahrhunderts in der westlichen Kultur offensichtlich sind. Der schroffe Widerspruch zwischen dem sinnreichen Opfertod *für* und dem sinnlosen Sterben Einzelner *durch* die politische Gemeinschaft ist als affektgeladener Konflikt für jede Gesellschaft unlösbar, die sich in ihrem politischen Handeln auf keine höhere Instanz als die des ordinären Lebens vieler Einzelner beruft. Folgerichtig entwickelt sich der Hollywood-Kriegsfilm nicht als heroisches, sondern als melodramatisches Genre.

Damit ist eine Ausformung ästhetischen Genießens angesprochen – die Lust am Sentiment –, der man vorderhand keinerlei politische Dignität zusprechen wird. Doch ist die Frage nach dem Verhältnis zwischen dem Gefühl für das Gemeinschaftliche, dem Gemeinsinn (Sense of Commonality), und der Politik eng mit der Frage nach der Funktion der unterschiedlichen Modalitäten ästhetischen Genießens für dieses Gemeinschaftsgefühl (Sense of Commonality) verknüpft.

Am Kriegsfilmgenre sollte sich sinnfällig zeigen lassen, dass die medialen Praktiken und symbolischen Formen, in denen sich eine Gesellschaft ihres politischen Zusammenhalts versichert, geprägt sind durch eben jene Erfahrungsmodalitäten, die man üblicherweise den Genres der Kunst und der Unterhaltungskultur zuweist. Jedenfalls sind die Inszenierungsstrategien und poetischen Konzepte des Kriegsfilmgenres Hollywoods immer bezogen auf das „affektive Bindegewebe“⁵ einer Kultur, die eine emphatische Idee politischer Gemeinschaft verfolgt – gleichviel ob die einzelnen Filme diese affektiven Kollektivierungen in ihrem Pathos bestätigen, mobilisieren, kritisieren, verwerfen oder erneuern wollen. Weil dies niemals als bloße Reflexion geschieht, sondern immer über ein Genießen des Affiziert-Werdens vermittelt ist, spreche ich von der Affektpoetik des Hollywood-Kriegsfilms. Im Folgenden möchte ich also versuchen, den rituellen Aspekt als eine exemplarische Poetik der medialen Praxis Kino auszuarbeiten, in der sich eine Gesellschaft auf sich selbst als eine politische Gemeinschaft bezieht.⁶

Ich will diese Überlegungen nun zunächst mit Blick auf die jüngste Geschichte des Hollywoodgenres konkretisieren, indem ich einige Kriegsfilme in den Grundzügen ihrer Poetik skizziere. Es sind Filme, die zum Ende des vergangenen Jahrhunderts einem weltweiten Publikum präsentiert wurden und doch eine höchst spezifische gesellschaftliche Perspektive entwickelten, die auf die amerikanische Nation als politische Gemeinschaft bezogen war. Diese Filme möchte ich mit einigen Überlegungen konfrontieren, die Richard Rorty zur selben Zeit entwickelte. In seiner Vorlesung von 1998 entwickelt der amerikanische Philosoph Gedanken zur politischen Gemeinschaft der Nation, die – analog zu den diskutierten Filmen – den kurzen historischen Moment markieren, in dem das politische Ideal der Vereinigten Staaten von Amerika erneut jene kulturelle Bindungskraft zu gewinnen schien, die seit dem Vietnamkrieg verloren war – nur um sehr bald schon erneut in eine schwere Krise zu geraten.⁷

⁵ Vgl. Albrecht Koschorke: Körperströme und Schriftverkehr. Mediologie des 18. Jahrhunderts, München 1999, S. 15.

⁶ Vgl. Joseph Vogl: Einleitung, in: Gemeinschaften. Positionen zu einer Philosophie des Politischen, hrsg. v. Joseph Vogl, Frankfurt/M. 1994, S. 7–27.

⁷ Richard Rorty: Achieving Our Country: Leftist Thought in Twentieth-Century America, Cambridge, MA u. a. 1998.

1 Reparaturarbeiten am Gemeinsinn

1.1 Eine historische Momentaufnahme – Drei Kriegsfilme zur Jahrtausendwende

Seit Mitte der 1970er Jahre war der Kriegsfilm Hollywoods fast identisch mit Filmen über den Vietnamkrieg. Erst um die Wende zum neuen Jahrtausend sind große Hollywoodproduktionen entstanden, die sich erneut auf den Zweiten Weltkrieg beziehen: *SAVING PRIVATE RYAN* von Steven Spielberg aus dem Jahr 1998 erzählt von den ersten Tagen der Invasion in der Normandie; Terrence Malicks *THE THIN RED LINE*, ebenfalls aus dem Jahr 1998, und John Woos *WINDTALKERS* von 2002 rekurren auf unterschiedliche Etappen des Pazifikkriegs. Waren die Vietnamfilme zuvor auf die wahrscheinlich größte moralische Krise der Vereinigten Staaten im vergangenen Jahrhundert bezogen, bezeichnet der Zweite Weltkrieg als historischer Topos der Nation das genaue Gegenteil. In diesem Krieg errangen die USA nicht nur die unangefochtene militärisch-ökonomische, sondern – trotz Hiroshima und Nagasaki – auch die moralisch-politische Führung der westlichen Welt.

Der Gedanke lag deshalb nahe, dass diese Hinwendung zum Zweiten Weltkrieg politisch motiviert war: Am Ende des zwanzigsten Jahrhunderts galt es noch einmal – so die verbreitete Überzeugung –, sich des moralischen Kredits zu versichern, den die Vereinigten Staaten in der größten moralischen und menschlichen Katastrophe dieses an Katastrophen reichen Jahrhunderts errungen hatten. Jedenfalls setzte mit diesen Filmen noch vor den Anschlägen auf das World Trade Center und den bald darauf folgenden Kriegen in Afghanistan und Irak eine neue Diskussion um die mediale Darstellung des Krieges und deren kultureller und politischer Funktion ein. In gewisser Weise reicht diese Diskussion bis in die Gegenwart. Sie wird angetrieben von immer neuen medialen Erscheinungsformen der Kriegsführung, in denen die verschiedenen Kriege Gestalt gewinnen.

Das Interesse an den Bildern des Krieges ist zum einen unmittelbar ein Effekt der medialen Erscheinungsformen gegenwärtiger Kriege. Zum anderen wurde gerade mit Blick auf die Jahrtausendwende deutlich, dass selbst die größten Verbrechen und Katastrophen der Menschheit – der Holocaust, die Weltkriege, die Atombombe – im selben Maße als Erinnerungen verblassen, wie die Zeitzeugen sterben. Die Kriegsfilme und die Kriegsfilmdebatte sind, zumal in Europa, deshalb eng mit der Diskussion um kollektive Erinnerung und kulturelles Gedächtnis verbunden.

Entsprechend drehte sich die Diskussion um den Kriegsfilm – ausgelöst nicht zuletzt von den genannten Filmen – zuvörderst um die Frage nach den Medien

und den Praktiken eines kollektiven Gedächtnisses. Vor allem an *SAVING PRIVATE RYAN* wurde die Erinnerungspolitik Hollywoods diskutiert. Spielberg hatte bereits mit *SCHINDLER'S LIST* (*SCHINDLERS LISTE*, USA 1993) einen Film präsentiert, der historische Zeugnisse des Holocaust als melodramatische Inszenierung des Genrekinos in das populäre Geschichtsbild Hollywoods einfügte. Auch *SAVING PRIVATE RYAN* stellt sich als ein prägnantes Re-Arrangement geschichtlicher Fakten und Bilddokumente dar. Dabei mag es nicht in erster Linie um historisches Wissen oder um kulturelle Formen des Erinnerns gegangen sein; gerade Spielbergs Historienfilme wurden als Beispiele eines postklassischen Blockbusterkinos diskutiert, welches – im Zeichen der Posthistorie – das ästhetische Erleben an die Stelle historischen Bewusstseins setze.¹ Doch scheint es mir wenig sinnvoll, Geschichte in dieser Weise den spektakulär inszenierten Erinnerungsakten entgegenzustellen. Ein Bild der Geschichte bleibt auch dann noch an poetische Verfahren seiner Produktion und Präsentation gebunden, wenn es den Prozeduren der Wissenschaft unterworfen ist.

Tatsächlich führen *SAVING PRIVATE RYAN*, *WINDTALKERS* und *THE THIN RED LINE* eine je höchst spezifische Auseinandersetzung mit den medialen Faktoren und poetischen Verfahren, denen sich das geschichtliche Bild vom Zweiten Weltkrieg verdankt; ein Bild der Geschichte, das ganz überwiegend durch fotografische und filmische Dokumente geprägt wurde. Dabei greifen die genannten Filme nicht nur im Sujet, sondern auch in der Anordnung des dramatischen Konflikts auf die Stereotypen und szenischen Standards zurück, in denen der klassische Kriegsfilm Hollywoods über drei Jahrzehnte hinweg das Bild dieses Krieges modellierte. Jedenfalls ist diesen Filmen – im Unterschied etwa zu Produktionen wie *PEARL HARBOR* (Michael Bay, USA 2001) oder *WE WERE SOLDIERS* (Randall Wallace, *WIR WAREN HELDEN*, USA/D 2002) – gemeinsam, dass sie sich mehr noch als auf den historischen Ort auf die Bilder und Dokumente beziehen, die selbst einer vergangenen Zeit angehören. *SAVING PRIVATE RYAN* etwa lehnt sich vordergründig an die Großproduktion *THE LONGEST DAY* (Ken Annakin/Andrew Marton/Bernhard Wicki/Darryl F. Zanuck, *DER LÄNGSTE TAG*, USA) aus dem Jahr 1962 an; vor allem aber bezieht sich der Film auf die zahllosen Filmdokumente, die bei der Landung der alliierten Streitkräfte in der Normandie entstanden sind.

¹ Drehli Robnik hat den Ertrag dieser Diskussion in seiner Arbeit zum *Combat film* eingebracht. Überzeugend führt er aus, wie Spielberg den Europafeldzug in den simulierten Erinnerungsakten des Blockbusterkinos als Rettungsaktion der Juden re-inszeniert. Die einschlägigen Begriffe dieser Diskussion waren Trauma und Erinnerungsprothese. Vgl. Drehli Robnik: *Kino, Krieg, Gedächtnis. Affekt-Ästhetik, Nachträglichkeit und Geschichtspolitik im deutschen und amerikanischen Gegenwartskino*, unveröffentlichte Dissertation: Universiteit van Amsterdam, Amsterdam 2007, <http://dare.uva.nl/document/50897> (17. August 2013). Vgl. auch zum Verhältnis von historischem Beweis und ästhetischem Erleben: Rick Altman: *Film/Genre*, London 1999, S. 188 ff.

Diesen Rekurs auf vorgängige Bilddokumente verstehe ich keineswegs als eine selbstgenügsame postmoderne Poetik des Pastiche; die Filme setzen sich vielmehr mit den audiovisuellen Bildern als den zirkulierenden Zeugnissen einer in der Erinnerung der lebenden Generation verblassenden geschichtlichen Katastrophe auseinander. Wie sich dieses im Einzelnen darstellt, will ich an drei film-analytischen Skizzen zeigen. Ich beginne mit Spielbergs *SAVING PRIVATE RYAN* und wende mich im Anschluss John Woos *WINDTALKERS* und schließlich Terrence Malicks *THE THIN RED LINE* zu.

SAVING PRIVATE RYAN: Die sentimentale Szene des Kriegergedenkens

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

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

Ohne hinführende Handlung, mit einem Paukenschlag ist das Thema gesetzt, das in den nächsten 20 Minuten inszeniert wird: Die ersten Reihen der Soldaten sterben als lebende Schutzschilde, die den Nachfolgenden Schritt für Schritt, Reihe um Reihe das Vorrücken auf den mit Minen und Sperrzäunen bestückten Strand ermöglichen. Der Truppenkörper drängt an Land, während die einzelnen Soldaten zerfetzt und zerschossen den Preis entrichten, der diese Bewegung ermöglicht.

In den ersten 20 Minuten zieht *SAVING PRIVATE RYAN* alle Register audiovisueller Rhetorik, die das Kino für seine Schlachtbeschreibungen entwickelt hat, um diese Ungeheuerlichkeit in Szene zu setzen. Eine Montage dissoziierter Raum- und Geräuschperspektiven entfaltet den Raum einer chaotischen Wahrnehmung; die Kamera bewegt sich zwischen diffus zugeordneten Blicken, dicht über oder unter Wasser, wie ein Schwimmender – oder ein Ertrinkender; mal geblendet vom aufspritzenden Wasser; mal lassen verschmierte Blutspritzer das Objektiv



Abb. 2: Das Gesicht (SAVING PRIVATE RYAN) (Farbabb.: s. Anhang).

selbst sichtbar werden. Die Szenerie löst sich vom Blick, wird distanziert, wie durch eine Glasscheibe betrachtet. Auch die Geräuschebene setzt sich aus einer vielperspektivischen Impression zusammen, die sich zwischen der Taubheit des ins Wasser stürzenden Soldaten und dem ohrenbetäubenden Lärm von Explosionen bewegt.

Schließlich öffnet sich die Geräuschperspektive auf die Leere eines dumpfen Hallraums; sie wirkt wie die Selbstwahrnehmung körperlicher Innengeräusche, wenn man sich die Ohren zuhält. Tatsächlich ist dieser nach außen sich abschlie-

ßende Hallraum die erste klar einem individuellen Körper zuzuordnende Perspektive. Das Schlachtengetümmel wird zu einem Horrorfilm: stumme Schreie, einschlagende unhörbare Schüsse, lautlose Granatexplosionen, zerfetzte Körper. Man sieht das Gesicht des Protagonisten: *a shell-shocked face*.

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

Eingeschlossen in den Donner der Geschütze, dann in die Stille dieses fremden Körpers, entfaltet sich für den Zuschauer eine eigentümliche Form der subjektiven Perspektive; er empfindet sich physisch ganz nah dabei und gewahrt sich zugleich in absoluter Distanz – als das Gegenüber eines *shell-shocked face*. Die Kamera simuliert den zersplitternden Blick einer überforderten Wahrnehmung und hält doch die Position des souveränen Zuschauers aufrecht.² Was dem Truppenkörper nur unter größten Leiden und Opfern gelingt, ist diesem mühelos möglich: Er durchquert sehend und hörend die Raumsimulation des chaotischen Wahrnehmungsbewusstseins eines von Schrecken und Schmerz geblendeten und gelähmten Körpers; er findet einen ersten narrativen Halt, wenn er das Gesicht des Stars, Tom Hanks, mit dem dumpfen Hallraum verbindet, der ihn im Kinosesel umschließt (gleichsam die Innenansicht des *shell-shocked face*). Ein Dialog bahnt sich an; zunächst noch stumm, dann gibt es den ersten Wortwechsel. Nach und nach formiert sich aus dem Horrorszenario eine Handlungsfiguration: „Wie knackt man die Bunkerstellung dort oben?“ Wenn die Soldaten den Strand überwunden, die Klippen erklommen, die Bunker eingenommen haben, findet sich der Zuschauer im Handlungsraum einer überschaubaren Wirklichkeit, im Raum des klassischen Erzählkinos wieder.

Der Umschlag im Erzählmodus ist durch einen genauen Scheitelpunkt markiert: Erst in dem Moment, in dem es gelingt, mit Hilfe eines Spiegels den Feind

² Thomas Elsaesser und Michael Wedel betrachten den postklassischen Kriegsfilm als neues Body-Genre. Vgl. Thomas Elsaesser/Michael Wedel: The Hollow Heart of Hollywood. Apocalypse Now and the new Sound Space, in: Conrad on Film, hrsg. v. Gene M. Moore, Cambridge 1997, S. 151–175. Vgl. hierzu auch: Hermann Kappelhoff: Shell Shocked Face: Einige Überlegungen zur rituellen Funktion des US-amerikanischen Kriegsfilms, in: Verklärte Körper, hrsg. v. Nicola Suthor, Erika Fischer-Lichte, München 2006, S. 69–89. Vgl. als figurenpsychologisch bzw. handlungslogisch argumentierende Analysen von Spielbergs Film: Albert Auster: ‚Saving Private Ryan‘ and American Triumphalism, in: The War Film, hrsg. v. Robert Eberwein, New Brunswick, N.J./London 2005, S. 205–213; Jeanine Basinger: Combat Redux, in: dies.: The World War II Combat Film. Anatomy of a Genre, Middletown, CT 2003, S. 253–262.

in den Blick zu bekommen, stabilisiert sich eine eindeutige Erzählperspektive.³ Die Reise ins Innere des Landes, die Landschaft der Normandie, der Spähtrupp mit dem Sonderauftrag, die entscheidende Schlacht, das alles vollzieht sich im Spiegel des klassischen Hollywood-Kriegsfilms und der audiovisuellen Dokumente des Zweiten Weltkriegs, wie sie in den Medien zirkulieren.

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

Die gleiche Umkehrung vollzieht sich auch auf der Ebene des dramatischen Konflikts: Während die Anfangssequenz alle kinematografischen Darstellungsmittel aufbietet, um den unerträglichen Gewaltakt sinnlich greifbar werden zu lassen, der darin besteht, Leib und Leben der Einzelnen buchstäblich als Medium der Fortbewegung des Truppenkörpers einzusetzen, kehrt die Handlung des Films diese Ordnung um. Nicht der Einzelne stirbt für die ideelle Gemeinschaft, sondern der Auftrag, das Leben des Einzelnen zu retten, bringt fast der gesamten Truppeneinheit, dem als Suchtrupp eingesetzten Platoon, den Tod. Spielberg scheint mit dieser Fabel den grundlegenden Konflikt des klassischen Kriegsfilms zwischen Opferbild und Zeugnis eines Gewaltaktes in einer paradoxen Lesart des Gemeinschaftsideals der amerikanischen Nation aufzulösen: Das Recht des Einzelnen auf Leben, Freiheit und Glück, dieser höchste Wert der politischen Gemeinschaft, wird durch den Opfertod unzähliger Einzelner gesichert und erhalten. Tatsächlich aber überführt das Gesicht des weinenden Veteranen im Kreis seiner Familie das Pathos des *shell-shocked face* in ein sentimentales Bild empfindungsvollen Gedenkens. Der Soldat, der an die Grabfelder zurückkehrt, erinnert sich der letzten Worte seines Kommandanten: „Earn this.“ – „Verdien es dir.“

Nachdem fast alle gefallen sind, damit ihm, James Ryan, das Recht auf Leben und Freiheit erhalten bleibt, erscheint einem dieser letzte Befehl so ungeheuerlich wie das Schlachtenbild zu Beginn des Films. Doch die Schuld, die dieser Überlebende zu begleichen hat, besteht einzig darin, den Auftrag des Platoons zu Ende zu bringen, für den die anderen gestorben sind: Er ist den Toten nichts

³ Vgl. Drehtli Robnik: Körper-Erfahrung und Film-Phänomenologie, in: Moderne Film Theorie, hrsg. v. Jürgen Felix, Mainz 2002, S. 246–285, hier: S. 283.

weiter schuldig, als sein Leben und seine Freiheit zu nutzen, um sein Glück zu verfolgen. Eben deshalb steht am Ende des Films nicht die Pathosformel des *shell-shocked face*, sondern das weinende Gesicht des sich erinnernden Überlebenden.

Der überlebende Soldat am Grab der gefallenen Kameraden, sein Gesicht, die Tränen abgewandt von der Familie; die Frau, die Kinder, die Enkel stehen etwas abgerückt im Hintergrund, ihre Blicke auf den weinenden Mann gerichtet: Auch diese Szene ist die Reprise einer anderen; man könnte sie als Urszene bürgerlicher Empfindsamkeit ansprechen. Stellt Spielberg hier doch eine Szene pathetischen Erinnerns nach, deren serielle Wiederholung gleichsam das Movens sentimentaler Unterhaltungskultur bezeichnet: Die Familie, die sich am Sterbebett des Vaters versammelt und im einfühlsamen Blick auf den Sterbenden zu einer Gemeinschaft des gleichgerichteten Empfindens und Fühlens verschmilzt. Diderot hat diese Szene in seinem Stück *Le Père de famille* (1758) als den Prototyp empfindsamen Theaters eben zu dem Zweck entworfen, sie immer wieder neu zu reinszenieren, um im Publikum die Gemeinschaft derer entstehen zu lassen, die durch das Band ihrer geteilten Empfindungen miteinander verbunden sein werden.⁴ Dieses Band war für das empfindsamen Bürgertum das sentimentale Mitgefühl. In diesem Sinne handelt es sich tatsächlich um die Urszene einer Kunst- und Unterhaltungskultur, die Medien einrichtet, um Affekte zu gestalten. Jedenfalls hätte die Schlusszene von *SAVING PRIVATE RYAN* nicht besser eingerichtet werden können, um die Figur des versunkenen Betrachters zu illustrieren, an der Michael Fried den Typus dieser Subjektivität entfaltet hat.⁵

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

4 Vgl. Hermann Kappelhoff: *Matrix der Gefühle. Das Kino, das Melodrama und das Theater der Empfindsamkeit*, Berlin 2004, S. 63–83, sowie 98–102, 107–109 und 148–151.

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

WINDTALKERS: Der erste Amerikaner – Im Plural gedacht

WINDTALKERS beginnt mit einem Prolog, der ein narratives Stereotyp des klassischen Kriegsfilms durchspielt: Joe Enders (Nicolas Cage), der Kommandant eines Platoons, zwingt seine Männer während eines vernichtenden Angriffs zum Durchhalten; Enders ist der einzige, der das Massaker überlebt, getroffen vom Granatenblitz, nur scheinbar tot. Der Figurenentwurf variiert den dramatischen Grundkonflikt in durchaus konventioneller Weise: Die Schuldgefühle hindern den Überlebenden am Weiterleben; er ist nicht mehr fähig, sein Glück zu suchen. Das charakterisiert eine Opferfigur, deren Typus seit dem Vietnamkrieg zunehmend das Genre bestimmte: der durch sein schuldhaftes Tun traumatisierte Soldat.⁶

Am Ende wird die Ausgangskonstellation, die schuldhafte Tat im militärisch korrekten Verhalten, in ihr Gegenteil verkehrt: Der Film findet seine Apotheose im Stereotyp des sich opfernden Helden, der das Leben seiner Kameraden über sein eigenes stellt: Der Soldat, der seinen verletzten Kameraden auf dem Rücken aus dem feindlichen Feuer trägt und dabei selbst den Tod findet. Diesmal ist es der Kommandant, der weiße Amerikaner, der seinem Freund, einem Navajo, das Leben rettet.

Ich zitiere aus einer Inhaltsangabe:

Im Pazifikkrieg werden die Marines Joe Enders (Nicolas Cage) und „Ox“ Henderson (Christian Slater) per Geheimbefehl abgestellt, als eine Art Leibwächter für die Funker Ben Yahzee (Adam Beach) und Charlie Whitehorse (Roger Willie) zu fungieren. Die beiden Navajos beherrschen einen speziellen Code, der auf keinen Fall in die Hände der Feinde gelangen darf. Die erbitterten Kämpfe um die Insel Saipan schweißen die Männer zusammen. Und es ist nur eine Frage der Zeit, bis die beiden Beschützer der Code-Sprecher mit einer furchtbaren Frage konfrontiert werden: Würden sie wirklich bis zum Äußersten gehen, um den Code zu schützen?⁷

Der spezielle Code, das ist die Muttersprache der ‚Native Americans‘, der Navajos. John Woo, der Regisseur, belässt es nicht bei dem Gedankenspiel, dass es ausgerechnet die Sprache der Ureinwohner ist, deren weitgehende Vernichtung am Anfang der Nation steht, welche nun einen entscheidenden strategischen Vorteil im Kampf gegen die Japaner verschafft. Auch der Umstand, dass die Navajos äußerlich weit eher den japanischen Feinden gleichen als ihren weißen Kameraden, ist mehr als nur eine anekdotische Pointe. Beides weist vielmehr auf ein eher randständiges Narrativ des Genres, das WINDTALKERS bearbeitet. Wird im klassi-

⁶ Vgl. in der vorliegenden Studie das Kapitel über den Irakkriegsfilm.

⁷ Inhaltsangabe der deutschen DVD-Ausgabe im Vertrieb von MGM.

schen US-Kriegsfilm doch regelmäßig die ethnische Heterogenität als ein grundlegendes Merkmal der amerikanischen Armee betont. Selbstredend verdankt sich dieser Topos den pragmatischen Erfordernissen der Propaganda während des Zweiten Weltkriegs, die es als geboten erscheinen ließ, möglichst alle Ethnien (mit der Ausnahme des afroamerikanischen Soldaten) im Personal der Filme zu repräsentieren. *WINDTALKERS* freilich greift mit diesem Topos ein charakteristisches Element der amerikanischen Nation heraus, die sich in ihrem politischen Selbstverständnis durch die permanente dynamische Refiguration einer Gemeinschaft definiert, die sich über alle ethnischen und religiösen Grenzen hinweg vollziehen kann.

Damit ist das zentrale Sujet des Films benannt. Nach und nach tritt bei einzelnen Soldaten eine je andere ethnische Abstammungslinie hervor; sodass der anfängliche Antagonismus von Navajos und weißen Amerikanern in eine multiple Figuration vieler Einzelner verschiedenster Herkunft übergeht. Zwischen diesen sind schließlich die Navajos die einzigen wirklichen Amerikaner, Native Americans eben. Die Idee einer politischen Gemeinschaft, welche die Gegensätze der Ethnien und der Religionen überspannt, erfährt so eine spezifische Wendung. In der Perspektive des Films erscheint die andere Ethnie zunächst immer bedrohlich, fremd und feindlich; doch sind dies nur Übergangerscheinungen in der dynamisch sich ausweitenden Grenzbestimmung der Gemeinschaft. Freilich ist eben diese historische Dynamik letztlich durch kriegerische Gewalt bestimmt, deren rassistische Wurzeln evident sind. So wie der anfängliche Antagonismus des Platoons zwischen Navajos und den anderen Amerikanern übergeht in eine Gemeinschaft einander je fremder Einzelner, die durch wachsende Freundschaft verbunden sind, erscheint noch der Krieg gegen die Japaner als eine weitere Etappe der dynamischen Refiguration der politischen Gemeinschaft. Der Krieg wird in *WINDTALKERS* zur Metapher rassistischer Gewalt, deren Bändigung den politischen Zweck dieser Gemeinschaft definiert.⁸

⁸ Auch Michael Wedel thematisiert *WINDTALKERS* als einen Film, in dessen Zentrum die Frage nach der Gemeinschaft steht. Er rekurriert dabei vor allem auf die Theorien Jean-Luc Nancy. Damit unterscheidet sich sein Gemeinschaftsbegriff grundlegend von dem, was im vorliegenden Text als politische Gemeinschaft verstanden wird. Vgl. Michael Wedel: Körper, Tod und Technik. Der postklassische Hollywood-Kriegsfilm als reflexives ‚Body Genre‘, in: Körperästhetiken. Filmische Inszenierungen von Körperlichkeit, hrsg. v. Dagmar Hoffmann, Bielefeld 2010, S. 77–99. In der Perspektive, die ich hier zu entwickeln versuche, erscheint der Kriegsfilm tatsächlich als ein Genre, das zwei unvereinbare Gemeinschaftsmodelle konfrontiert: das der politischen Gemeinschaft und das der militärischen Gemeinschaft. Vgl. zum Begriff der militärischen Gemeinschaft: Kappelhoff: *Shell Shocked Face: Einige Überlegungen zur rituellen Funktion des US-amerikanischen Kriegsfilms*.

Die Deutung des Krieges als Grund einer dynamischen Vergemeinschaftung der einander fremden und feindlichen Ethnien hat in dem Film eine prägnante rhetorische Zuspitzung gefunden. Nach jeder Schlacht – gleichsam zum Feierabend – sieht man den dezimierten Trupp bei den Gräbern der soeben Gefallenen: Hier plaudern die Soldaten, nachdem die Toten verscharrt sind, hier ruhen sie aus, hier erhalten sie ihre Auszeichnungen, hier geraten sie, verfolgt von den Stimmen der Toten, in Raserei, von hier aus brechen sie auf zur nächsten Schlacht. Man sieht, wie sich die Horde der Männer verwandelt; aus lebendigen Körpern werden Felder aus Kreuzen und Stahlhelmen – während die Freundschaft zwischen den Überlebenden immer enger wird. Wie der Refrain einer Ballade gliedern die wiederkehrenden Schlachten das Werden einer Gemeinschaft, die ihre Kraft aus der zunehmenden Zahl der Toten zu gewinnen scheint.

WINDTALKERS inszeniert den Prozess dieser Vergemeinschaftung in der Freundschaft der Hauptfiguren: Joe Enders und Ben Yahzee. Deren Beziehung beginnt mit dem größten Befremden und bleibt bestimmt durch einen Kampf, in dem der eine um Distanz, der andere um Anerkennung ringt, um schließlich buchstäblich in der Fusion zu enden. Als radikale Antagonisten werden ihre Gesichter inszeniert: das eine leer, versteinert, die Maske einer erstickten Sensibilität – ein *shell-shocked face* –; das andere offen, immer lachend. Es scheint über genau jene Empfindungskräfte in Überfülle zu verfügen, die aus dem Gesicht von Enders ausgelöscht worden sind. Joe Enders erhält denn auch deshalb den Auftrag, den Navajo zu schützen, weil er sich, wie im Prolog gezeigt, diese Versteinering im Kampf als ganz besondere Qualifikation erworben hat. Ihm ist ohne weiteres zuzutrauen, dass er den ihm Anvertrauten töten kann, falls dieser in die Hände des Feindes zu fallen droht.

Sein Gegenstück hat dieses Melodrama der Freundschaft in der Darstellung der Kriegshandlungen. Eine höchst mobile Kamera verbindet in rasanter Geschwindigkeit Serien nicht zuzuordnender Blicke mit verschwommenen, in sich bewegten Halbtotale und verrissenen Schwenks zu einer kunstvollen Landschaft des Krieges. Sie gipfelt in Totalen, die aussehen wie computertechnisch animierte Gemälde. Es sind die Bilder des klassischen Hollywoodkinos, von den Western John Fords bis zu den Kriegsepen Sam Fullers, durch die Rhetorik des Actionkinos zu einer Art Hightechrealismus verfremdet. In der finalen Rettungsaktion kommen beide Seiten, das Melodrama und der Actionfilm, zusammen. Enders rettet den Navajo aus dem feindlichen Feuer, statt ihn durch einen tödlichen Schuss dem Zugriff des Feindes zu entziehen.

Man mag in der Rettung des Indianers einen ironischen Kommentar auf den militärischen Ehrenkodex des „no man left behind“ sehen. Das fügte sich gut zu dem Eindruck, dass die Szenen familiärer Feierabendstimmung zwischen den sich mehrenden Grabstätten des Camps vor allem die tiefe Ambivalenz dieses Verspre-

chens unverbrüchlicher Verbundenheit hervorkehren: Der Tod des Individuums ist das Medium soldatischer Gemeinschaften. Aber die Ironie ist tiefer angelegt; sie bezieht sich auf die politische Gemeinschaft. In der beschriebenen szenischen Apotheose knüpft WINDTALKERS an die Topografie einer Erzähltradition an, in der die Geschichte der Kolonialisierung des amerikanischen Kontinents poetisch zum Mythos von der Geburt der Nation, zu einem Bild der Geschichtlichkeit des „Our country“ geformt wurde.

„Eine Schlüsselszene fast aller Vietnamfilme“ – so heißt es – sei der Hubschrauber, der davonfliegt und einen GI zurücklässt: „Auf solcher Erfahrung des Verlassens und des Verlassenwerdens baut sich die Traumatologie des neuen Kriegsfilms auf.“⁹ Freilich ist diese Szene sehr viel älter als der Vietnamkriegsfilm. Der unter den Feinden zurückgelassene Soldat – bedroht von Folter und Schändung – nimmt ein Motiv wieder auf, das in die Anfänge der amerikanischen Kultur zurückreicht: die Erzählung von den Leiden und Martern der unter die Wilden gefallenen Gefangenen, das Szenario der puritanischen ‚Captivity Narratives‘.

Das poetische Phantasma der Captivity Narratives fügt sich – ich beziehe mich hier auf Winfried Flucks Funktionsgeschichte des amerikanischen Romans¹⁰ – in das grundlegende Schema der Imagination des Geschichtlichen, wie es in den populären Erzählformen ausgebildet wurde. Strukturiert ist die Topografie dieses Geschichtsbildes durch zwei weitere Motive: Das ist zum einen der Krieg gegen die fremde, unzivilisierte Rasse; dieser Topos sei historisch durch die Indianerkriege markiert. Hier ist der Feind im Außerhalb der gemeinsamen Welt als das bedrohliche Andere verortet. Zum anderen ist es der Kampf gegen die technokratische Herrschaft von Bürokratie und staatlicher Macht, welche die Freiheit des Individuums und sein Streben nach Glück bedroht. Historisch ist dieser Kampf durch den Unabhängigkeitskrieg, die amerikanische Revolution gegen die Herrschaftsformen des alten Europas verortet. Doch bezieht sich der Topos sehr bald auf einen Feind, der im Innern des Gemeinwesens selber wohnt und das Leben dieser Gemeinschaft durch die Auswüchse von Bürokratie und staatlicher Willkür zu ersticken droht.

Die Marter, das individuelle physische Leiden des in der Wildnis einsam Verlorenen; der Feind als das bedrohliche Außen der anderen Rasse oder Kultur; der Konflikt zwischen individuellem Freiheitsanspruch und wachsender technokra-

⁹ Georg Seeßlen: Von Stahlgewittern zur Dschungelkampfmachine. Veränderungen des Krieges und des Kriegsfilms, in: Kino und Krieg. Von der Faszination eines tödlichen Genres, hrsg. v. Ernst Karpf, Doron Kiesel, Frankfurt/M./Schmitt/ Taunus 1989, S. 15–32, hier: S. 26 f.

¹⁰ Winfried Fluck: Das kulturelle Imaginäre. Eine Funktionsgeschichte des amerikanischen Romans 1790–1900, Frankfurt/M. 1997.

tischer Herrschaft: Damit ist – so Fluck – die grundlegende Topografie skizziert, welche die populären Erzählformen der amerikanischen Kultur entwerfen, um die Idee der Nation mit einer Idee von Geschichte zu verbinden.¹¹ Diese Topografie gibt noch das dramaturgische Muster des Hollywood-Kriegsfilmgenres vor.

Die Szenen, in denen Ben Yahzee gerettet wird und Joe Enders stirbt, folgen diesem poetischen Phantasma. Sie variieren eine Figurenkonstellation, die mit James Fenimore Coopers *The Last of the Mohicans* (1826) in die Weltliteratur einzog. Die Freundschaft zwischen dem Letzten der Mohikaner und dem Frontiersman. Diese Freundschaft spannt sich über den Abgrund, der die bewohnbaren Siedlungsgebiete von den Wäldern trennt, in denen die Fremden hausen. Sie ist die Lichtung im Niemandsland zwischen den kriegerisch verfeindeten Rassen und dem Herrschaftsgebiet der alten technokratischen Mächte. Coopers Erzählung von einer Freundschaft über den Krieg der verfeindeten Rassen hinweg beschreibt den Anfang einer neuen Gemeinschaftsform. Doch mit diesem Anfang ist bereits die Ambivalenz von Opfer und Verbrechen, Trauer und Schuld verknüpft: In der Freundschaft des Frontiersman mit dem letzten Mohikaner hat diese Ambivalenz ihre pathetische Form gefunden.

WINDTALKERS inszeniert diese Doppelfigur buchstäblich als einen im Kampf fusionierten Körper. Nur muss in diesem Film nicht der eingeborene, sondern der zugewanderte Amerikaner sterben. Statt seinem Befehl zu folgen und Ben zu töten, stürzt sich Enders selbst ins Feuer, um den verwundeten Freund auf dem Rücken aus der Schusslinie zu schleppen. Inszeniert wird ein groteskes Gebilde – auch Enders wird von Schüssen getroffen –, zusammengefügt aus Körperteilen und blutenden Wunden, das nur schwerfällig sich noch vorwärts bewegen kann. Es humpelt, es kriecht, es robbt sich aus dem Schlachtgetümmel des Kriegsfilms hinüber in die Apotheose des Melodramas. Der sterbende Soldat erinnert sich seiner italienischen Herkunft, und mit dieser Erinnerung scheinen alle Empfindungskräfte in sein Gesicht zurückzukehren.

Ähnlich wie Spielberg das ambivalente Pathos des Kriegsfilms in einer sentimentalischen Szene aufzulösen sucht, überführt John Woo die pathetische Szene der Freundschaft in eine melodramatische Figuration. Anders aber als bei Spielberg ist es keine verinnerlichende Erinnerungsszene, sondern eine analytische Anordnung. Die Umkehr der Positionen, das Spiel mit der poetischen Topografie der Ursprungserzählung der Nation, bringt das Pathos auf ironische Distanz und lässt dessen Ambiguität nur umso schärfer hervortreten. WINDTALKERS entwickelt in der Darstellung des Zweiten Weltkrieges das Bild von Geschichte selbst als eine poetische Form, in der sich eine Gesellschaft als Gemeinschaft imaginiert.

11 Vgl. ebd.

Er bezieht sich damit weit eher auf die zeitgenössischen Auseinandersetzungen einer multiethnischen, postkolonialen Gesellschaft als auf die Bedeutung des Zweiten Weltkriegs für eben das Geschichtsbild dieser Gesellschaft.



Abb. 3: Melodramatische Figuration (WINDTALKERS) (Farbabb.: s. Anhang).

Der Film stellt dem Selbstbild einer politischen Gemeinschaft, die sich weder als ethnische noch religiöse Einheit versteht, die Erzählung vom Krieg der Rassen entgegen. Er lässt so die Vergemeinschaftung selbst als einen zutiefst ambivalenten Gewaltprozess erscheinen, einen sich ständig verschiebenden Frontverlauf, eine *moving frontier* zwischen dem, was das Eigene und dem, was das Fremde ausmacht und markiert.

Wenn am Ende – vor der grandiosen Kulisse des Monument Valley, das im Westerngenre zur ikonografischen Signatur des Mythos von der Genese Amerikas wurde – Private Ben Yahzee das Trauerritual der eingeborenen Amerikaner vollzieht, geschieht dieses, ganz ähnlich wie in *SAVING PRIVATE RYAN*, unter den Augen seiner Frau und seines Sohnes. Es ist die andere amerikanische Familie. In der traditionellen Kleidung der Navajos, hoch über dem Schauplatz so vieler Indianerkriegsfilme, gibt sie eine höchst irrealen Erscheinung ab. Eine Spiegelung des Kinos, in der das Bild der Geschichte Amerikas auf ähnliche Weise korrigiert zu sein scheint wie durch die Erzählung von der Rettung des Soldaten James Ryan.

Der Frontiersman erfährt durch seinen Freund, den eingeborenen Amerikaner, die letzte Ehre.

Während Spielberg versucht, mit der sentimental Trauerszene tatsächlich den amerikanischen Europafeldzug in das Geschichtsbild der Vereinigten Staaten einzufügen (ein Krieg, der die Leben Einzelner rettete¹²), kehrt John Woo die Poetik der Erzählung von der Geburt der Nation selbst noch gegen die historische Faktizität. Dieser Poetik folgend nämlich ist die gesellschaftliche Dominanz der weißen Rasse nur eine vorübergehende Erscheinung im Werden der Gemeinschaft – ein Werden, das seine geschichtliche Gestalt in die Topografie der Erzählungen vom Krieg gegen die fremde Rasse, von dem Martyrium der Opfer und dem Sieg der Freiheit über die Herrschaft der Technokratie einzeichnet.

THE THIN RED LINE: Das singuläre Gesicht

Auch Terrence Malicks *THE THIN RED LINE* knüpft an die Poetik dieser Rede vom Krieg an. Er überführt sie in eine lyrische Form. Gleich zu Beginn variiert er das Thema: Warum ist noch am Grund der friedvollsten Beziehung Krieg? Warum überall die Spaltung in zwei sich bekämpfende Kräfte? Dort dunkelhäutige Kinder, hier hellhäutige Soldaten; dort farbige Mütter, die ihre Kinder in die Hüfte gestützt vom Strand nach Hause tragen, hier das stahlgraue Kanonenboot, das die Soldaten mitten hinein in das Südseeparadies manövriert. Der Prolog des Films zeigt eine paradiesische Natur, die wie eine Kathedrale aus Licht eben jenes alltägliche Leben einfasst, das die Soldaten hinter sich ließen, als sie zu Gliedern ihres militärischen Corps wurden: Wir sehen Soldaten, die mit Kindern spielen, tanzende, schwebende Körper im Wasser; sie spiegeln sich in den fremden Blicken von Frauen, die ihre Kinder vom Ufer ins Dorf heim tragen. Es scheint ein ganz und gar ursprünglicher Friede, auch wenn die Scheu, mit der eine der Frauen von der Angst spricht, die ihr die Fremden machen, bereits anderes ankündigt. Das Kanonenboot taucht vor dem Dorf auf; es holt die flüchtigen Soldaten, die sich unerlaubt von ihrer Einheit entfernten, zurück in den Krieg.

Bezieht sich *WINDTALKERS* auf die Erzählung von den Indianerkriegen und die historischen Romane James Fenimore Coopers, dann schließt *THE THIN RED LINE* an die philosophischen Essays Ralph Waldo Emersons und Henry David Thoreaus an. Tatsächlich gewinnt man den Eindruck, die schwelgerischen Naturbetrachtungen übersetzten den amerikanischen Transzendentalismus in eine kinematografische Hymne.

¹² Vgl. Robnik: Kino, Krieg, Gedächtnis.

Die Kamera bewegt sich durch die Landschaft der Südseeinsel wie der philosophierende Spaziergänger in Thoreaus *Walden* (1854) durch die Wälder von Massachusetts: Doch formuliert sie die Begegnung mit der Natur als ein Bild, das so gar nicht den Konventionen der Naturdarstellung entspricht. Sie formuliert es, wie Dana Polan schreibt, als Bild einer rein subjektiven Erfahrung: „Das wogende Gras [...] wird hier zu einem reinen Raum der Erfahrung, wir sehen nichts anderes als endlose Felder ohne Fortschritt, ohne Logik, ohne fixe Perspektive“.¹³ Der Film folgt fraglos einer Poetik, die sich gänzlich anders verhält als die des klassischen Erzählkinos.¹⁴ Die Bilder der Landschaft und die der Schlachten sind wie die Figuren, ihre Gesichter, ihre Gesten und Handlungen, selbst noch Elemente einer lyrischen Reflexion, einer in sich gefalteten monologischen Rede, die keinem einzelnen Subjekt zuzuordnen ist: Sie gehört weder den Figuren noch dem Erzähler, nicht dem Autor und auch nicht dem Zuschauer – und doch verbindet sie jedes dieser Elemente, fasst sie ein in ein gleitendes, sich weitendes Schweben, das in sich transitorische Ich-Momente ausstülp.

Darin erweist sich der Film als eine strenge Transposition der Erzählweise des Romans *The Thin Red Line* (1962). Im Stil eines lakonischen Realismus zeichnet James Jones dort in groben Zügen eine Landschaft, eine Situation, eine Atmosphäre; äußerlich sind auch die Figuren ähnlich knapp umrissen. Doch kommt ihnen der auktoriale Erzähler in der spezifischen Form seiner Rede umso näher. Gleichet sich diese Rede doch in Diktion und Perspektive den Figuren an, bis hin zu Passagen innerer Monologe. Unvermittelt springt sie auf eine andere Figur um, motiviert lediglich durch einen Blickwechsel, einen flüchtigen Dialog oder durch den bloßen Umstand, dass die andere Figur ins Blickfeld derjenigen rückt, bei der die Rede gerade verweilt. Der Roman nähert so die auktoriale Erzählung einer indirekten subjektiven Rede an, wie sie Bachtin definierte und Pasolini schließ-

13 Dana Polan: In einer Höhle irgendwo. ‚The Thin Red Line‘ und das Kriegsfilm-Genre, in: *Me-teor* 14, 1999, S. 8–17.

14 Dana Polan hat diese Form wie folgt beschrieben: „entsteht die Erzählung in *THE THIN RED LINE* in verschiedenen Gestalten, geht über sie hinaus und schafft eine fließende Perspektive in Einklang mit dem epischen Anspruch des Films und seinem poetischen Ehrgeiz, die Einheit des Menschlichen und des Natürlichen jenseits künstlicher Spaltung darzustellen. Der Kommentar sagt nicht nur Sachen, die wir bestimmten Figuren nicht unbedingt zutrauen, er scheint sich über deren Wahrnehmungen zu erheben und eine pan-individuelle Abhandlung über Krieg und Existenz zu werden.“ (Ebd., S. 16.) Das ist so falsch wie in der Beobachtung richtig. Die Figuren sind nämlich keine erzählten Menschen, sondern ein gesplittertes und verstreutes Auge, eine gefaltete Subjektivität, die man nur als Differenz, nicht als Zerfall, auf das Erzählen von Handlungen und handelnden Figuren beziehen kann. Vgl. hierzu auch Michel Chion: *The Thin Red Line*, London 2004.

lich auf den Film bezog:¹⁵ Das meint die Mimikry des Erzählers an die Diktion, die Wortwahl, die Wahrnehmungsweise der Figur, ohne dass die Differenz zwischen erzählender Rede und erzählter Figur gänzlich aufgehoben würde. Dieses poetische Verfahren erlaubt es Jones, eine Vielzahl von Blickwinkeln, Wahrnehmungs- und Empfindungsweisen so miteinander zu verbinden, dass in der Redeform selbst das Bild der militärischen Gemeinschaft entsteht. Es sind schließlich 15, 18 oder sogar 20 gleichwertige Protagonisten, zwischen denen die Rede des Romans zirkuliert. Sie lässt so die Truppe selbst, die C-Company, als ein Gewirr von Stimmen, Wahrnehmungen und Empfindungen, als einen empfindenden expressiven Körper Gestalt annehmen. Und bis zu den letzten Seiten tauchen immer wieder neue Stimmen auf.

Diesem poetischen Verfahren folgt Malicks Film, wenn er sich in der Off-Stimme und in der Kamera an die Gesichter und Gesten, die Stimmen und die Rede der Soldaten auf der Leinwand angleicht, ohne je ganz identisch mit ihnen zu werden. Vielmehr artikuliert der Film ein Staunen,¹⁶ das keinem einzelnen Gesicht angehört, sondern übergeht von einem Gesicht zum nächsten; es bezeichnet keinen Standpunkt, keine personale Einheit der Empfindungen, der Erfahrungen und Wertungen.

Dieses Staunen realisiert sich im Gesicht des Soldaten, der verwundert feststellt, dass er getroffen ist und gerade jetzt stirbt, und geht über in den mitleidvollen Blick dessen, der ihn zu trösten sucht. Es verweilt einen Moment im scheuen Entsetzen des unerfahrenen Jungen, der doch seinen Blick nicht vom Grauen eines geschändeten Leichnams abwenden mag; es verliert seine Kontur in der Ekstase des Schützen, der zum ersten Mal jemanden tötet; es löst sich ab von den menschlichen Körpern, geht über in eine Bewegung, die sich in den vom Wind getriebenen Wolken, dem wogenden Gras, dem Gleiten der Schatten verliert: Es ist die Bewegung des im Blattwerk zersplitternden Lichts, des sich wandelnden Lichtbilds, die sich verbindet mit dem mal schreitenden, mal fließenden Klangteppich der Musik.

So gleicht die Landschaft in diesem Film nur vordergründig den Mustern der alten „Natur“, wie wir sie aus den Gemäldegalerien und Gedichten kennen. Sie entspricht vielmehr dem, was Balázs an der Großaufnahme entdeckte, der raumlosen Bewegung des Affekts:

¹⁵ Pier Paolo Pasolini: Das ‚Kino der Poesie‘, in: Pier Paolo Pasolini, hrsg. v. Peter W. Jansen, Wolfram Schütte, München/Wien 1985, S. 49–77. Ital. Original: Pier Paolo Pasolini: *Il ‚cinema di poesia‘*, in: ders.: *Empirismo eretico*, Mailand 1981, S. 167–187.

¹⁶ Das Staunen ist Ausdruck eines Affekts, der eng mit der Erfahrung des Denkens, der Reflexion verknüpft ist. Vgl. Deleuze über das Staunen; in: Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, S. 124.

Landschaft ist eine Physiognomie, ein Gesicht, das uns plötzlich an einer Stelle der Gegend wie aus den wirren Linien eines Vexierbildes anblickt. Ein Gesicht der Gegend mit einem ganz bestimmten, wenn auch undefinierbaren Gefühlsausdruck, mit einem deutlichen, wenn auch unfaßbaren Sinn. Ein Gesicht, das eine tiefe Gefühlsbeziehung zum Menschen zu haben scheint. Ein Gesicht, das den Menschen meint.¹⁷

Tatsächlich zeigt sich die Natur in *THE THIN RED LINE* als ein a-personales, a-humanes Gesicht. Malicks Film artikuliert die Impressionen eines vielgestaltigen Empfindens, Fühlens und Denkens, das in sich selbst immer neue Blickwinkel und Redeperspektiven entstehen lässt – ein kinematografischer Helden-gesang, der von den Kriegen des zwanzigsten Jahrhunderts als von dem Grauen einer fernen Vergangenheit berichtet.

THE THIN RED LINE projiziert die lyrische Emphase von Emersons „Nature“, die Feier der unmittelbaren Schau einer göttlichen All-Seele in der Natur, auf die poetische Folie der Rede vom Krieg. Was so entsteht, ist eine kinematografische Vision von Geschichte: ein Strom von Blicken, Gesten, Gesichtern, der sich in der leibhaften Gegenwart eines wahrnehmenden, empfindenden und denkenden Zuschauers aktualisiert. Das sind die Fotos der Kriegsreporter von den Weltkriegen bis Vietnam – eben auch das Foto des paralysierten GI – und die verschatteten Gesichter aus den Filmen, die kurz nach dem Krieg entstanden: elegische Balladen wie etwa Lewis Milestones *A WALK IN THE SUN* (LANDUNG IN SALERNO, USA 1945), die Porträts der gefallenen Helden in kleinen Kammerspielen inszenieren und, wenn nötig, die Bilder der Schlacht als *found footage* zahlloser Dokumentationen einkopieren. Der Film entwickelt eine Vision von Geschichte, in der die Foto- und Filmdokumente der Kriege des zwanzigsten Jahrhunderts sich verbinden mit der vielstimmigen Rede, die sich aus den Kriegsromanen und -reportagen, den Briefen und Kriegstagebüchern erhebt. So entstehen flüchtige, Ich-hafte Figurationen – mal als Rede im Off, mal sich dialogisch verzweigend, mal als innerer Monolog einer einzelnen Figur –, um sich bald wieder in die Bewegung der Metamorphose des Kamerablicks zu verlieren. Als bildete die endlose Reihe der Foto- und Filmgesichter der so gut dokumentierten Kriege des vergangenen Jahrhunderts selbst den Erinnerungsstrom, der sich für Momente in Szenen und Figuren kristallisiert, um immer wieder in den Fluss einer unbestimmten, ursprungslosen Rede zurückzukehren.

Die Soldaten landen im Morgenlicht, sie ziehen ins Innere der Insel, begegnen dem Fremden, dem Ureinwohner, der sie nicht sieht und wortlos an ihnen

¹⁷ Béla Balázs: Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films [1924], in: Schriften zum Film Bd. 1. Der sichtbare Mensch. Kritiken und Aufsätze 1922–1926, hrsg. v. Helmut H. Diederichs, Wolfgang Gersch, Magda Nagy, Berlin 1982, S. 45–143, hier: S. 100.

vorüberläuft. In der Schwüle des Nachmittags treffen sie auf verwesende Leichen, im Abendlicht auf die Verwundeten und Toten des letzten Gefechts. Am nächsten Morgen beginnt die Schlacht. Wie die Strophen eines gesungenen Heldengedichts fügen sich die je neu ansetzenden Sequenzen aneinander. Die gleichförmig fließende Zeit erscheint ähnlich wie der Raum „ohne Fortschritt, ohne Logik, ohne fixe Perspektive“: eine raumlose Bewegung, die von den Gesichtern der Soldaten gegliedert wird wie das homersche Epos vom Versmaß und den wiederkehrenden Redewendungen. Als sei das Geschehen, von dem erzählt wird, so weit entrückt wie der Krieg der Griechen gegen die Trojaner. Doch was zerstört wird, ist nicht die stolze Befestigung der feindlichen Stadt; es ist der paradiesische Friede des Dorfes der Bewohner einer Südseeinsel. Am Anfang stehen sie dem Kampf, den die kriegerischen Truppen aus einer weit entfernten Welt in ihr Land tragen, unbeteiligt gegenüber; am Ende ist auch ihre Gemeinschaft dem Krieg verfallen. Am Anfang sind sie Teil der ganz und gar gleichmütigen Schönheit, als die der Film die Natur inmitten des Krieges in Szene setzt: die schwimmenden Kinder, das befremdete Lächeln der Frau, von dem man ahnt, dass es dem Kamerateam gilt, die singende Dorfgemeinschaft unter dem Dach einer lichtdurchfluteten Kathedrale aus Bäumen und Blattwerk, der Mann, der an den Truppen vorbeigeht, als seien diese nicht existent. Am Ende ist das Dorf – ein Indianercamp nach dem Abzug der Kavallerie – verwüstet, die Dorfgemeinschaft verfeindet, das Hausgerät zerbrochen. Wenn die Kompanie endlich zurück auf die Landungsboote zieht, vorbei an den Grabfeldern der Gefallenen, wird noch einmal von diesen Fremden die Rede sein: Die Stimme, die keinem Erzähler, keiner Figur und keinem Autor eindeutig zugehört, bittet darum, das Gesicht des Fremden nicht zu übersehen, wenn man ihm begegnet.

Damit mag der irritierende Blick der Frauen im Dorf der Inselbewohner gemeint sein, oder der verweigerte Blick des Mannes, auf den die Soldaten beim Marsch ins Innere der Insel trafen. Vielleicht meint es aber auch ein Gesicht, das wir am Anfang des Films sahen: Soldaten, die in dicht gedrängten Reihen vor Waschbecken und Spiegeln stehen; es herrscht bedrückende Enge unter Deck eines Schiffes, das die Truppen in den Krieg bringt. Ein sehr junger Mann, fast noch ein Kind: Er spricht von seiner Angst; man weiß nicht recht, an wen sich die Rede richtet. Vielleicht an den ihm unmittelbar Vorgesetzten, First Sergeant Edward Welsh (Sean Penn); der unterbricht kurz die Rasur, hebt seinen Blick und schaut den Jungen an. Ganz zum Schluss sehen wir diesen namenlosen Soldaten ein zweites Mal. Wieder ist es auf dem Schiff; dieses Mal soll es die Soldaten zurück in die Heimat transportieren. Eingezwängt zwischen zahllosen fremden Gesichtern, die wir ebenso wenig kennengelernt haben wie ihn, sehen wir den Jungen nun im hellen Tageslicht am Oberdeck stehen. Erneut spricht er einen Monolog, ohne dass wir wissen, an wen sich die Rede richtet. Diese Ungewissheit scheint noch sein Mienenspiel zu bestimmen: Wir sehen ein Gesicht, das nicht weiß, ob es

jemanden gibt, der es ansieht; oder ob es darüber erstaunt und verunsichert sein soll, so plötzlich angesehen zu werden, sein eigenes Gesicht auf der Leinwand zu wissen, entblößt vor einer unüberschaubaren Menge von Betrachtern ...



Abb. 4: Paradiesische Natur (THE THIN RED LINE) (Farbabb.: s. Anhang).



Abb. 4: Paradiesische Natur (THE THIN RED LINE) (Farbabb.: s. Anhang) (Fortsetzung).

Für dieses Publikum wird das Gesicht zu einer Erscheinung eben jener Natur, die der Film im Prolog und im Epilog als einen kinematografischen Hymnus inszeniert; eine Natur, die das Militär zum Verschwinden bringt, wenn es aus jugendlichen Männern Soldaten formt, Organe eines Truppenkörpers. Statt eines *shell-shocked face* sehen wir die sich drängelnden Soldaten im Licht einer morgendlichen Sonne: Wir sehen ein ebenso vielzähliges wie einmaliges, so namenloses wie besonderes, so anonymes wie individuelles Gesicht – Gesichter, die von einer prekären und verletzbaren, weil leibhaften Hoffnung sprechen, denen der junge Soldat seine Stimme gibt. Er spricht von einer Zukunft jenseits der paradiesischen Natur, aber auch jenseits der militärischen Gemeinschaft:

Somehin' I can come back to. Some kind of foundation. I mean, I don't know what, you know, what your plans are, but... I'm determined now. I've been through the thick and thin of it. You know, I may be young, but I've lived plenty of life. I'm ready to start living it good. You know, my daddy always told me it's gonna get a lot worse before it gets better. You know, cos life ain't supposed to be that hard when you're young. Well, I figure after this the worst is gonna be gone. It's time for things to get better. That's what I want. That's what's gonna happen. I'm getting older now. By no means old, but older.¹⁸

Die Worte des Jungen sind wie die Legende unter einem Foto: Sie artikulieren die Schönheit des Morgenlichts, das sich in den Gesichtern bricht – hunderte Gesichter: unterschieden, ähnlich, fremd, nah, gleich, unendlich ungleich. Die Worte scheinen jenes Gefühl zu artikulieren, das wir, die Zuschauer, in den ungezählten Gesichtern der Soldaten zu greifen meinen, die auf dem Oberdeck des Schiffs ins Sonnenlicht drängen. Wir meinen, ihre Gefühle verstehen zu können – aber wir

¹⁸ Timecode: 02:32:47–02:33:38.

wären nicht in der Lage, auch nur eines dieser ungezählten Gesichter wiederzuerkennen, wenn es uns auf der Straße begegnete.

Drei Filme: *SAVING PRIVATE RYAN*, *WINDTALKERS*, *THE THIN RED LINE* – sie fragen nach der Idee Amerikas, der Idee einer demokratischen Nation angesichts ihres geschichtlichen Schicksals und ihrer gegenwärtigen gesellschaftlichen Konflikte. Sie rekonstruieren dabei die poetische Logik und das Sujet eines Genres, das unmittelbar aus der politischen Auseinandersetzung um den Eintritt der USA in den Zweiten Weltkrieg entstand; und sie legen die grundlegende Topografie einer Geschichtserzählung frei, die in ihrer konkreten Ausformung so spezifisch für diese Gesellschaft wie in ihrer Funktion allgemein ist. Gehört es doch zu den kulturtheoretischen Binsenweisheiten, dass jede Gesellschaft sich ihre Geschichte entwerfen muss, um politische Identität zu gewinnen. Weniger offensichtlich ist, dass solche Entwürfe Poetiken folgen, die mehr oder weniger explizit eine „Rede vom Krieg“ inszenieren, welche immer, so heißt es bei Foucault – ich werde später darauf zurückkommen –, eine Erzählung vom „Krieg der Rassen“ darstelle: „In der abendländischen Gesellschaft seit dem Mittelalter [sei dies] der erste Diskurs [...], den man streng genommen einen historisch-politischen Diskurs nennen kann.“¹⁹

Die Filme reinszenieren die überlieferten filmischen Bilder des Krieges als ein Bild der Geschichte, in der sich die gegenwärtige Gesellschaft in ihren politischen Dimensionen als eine Gemeinschaft zu fassen sucht. Auf je eigene Art machen die Filme das Kriegsfilmgenre als eine ästhetische Erfahrungsform greifbar, in der die Erfahrung von Geschichte mit den Gefühlen der Zugehörigkeit, der affektiven Bindung an eine Gemeinschaft – ein gemeinsam ertragenes Schicksal – verknüpft wird. Sie reinszenieren Geschichte als kinematografischen Bildraum, in dem zahllose anonyme Biografien und Familiengeschichten ihren geteilten Bezugsrahmen finden. Nun ist diese Bestimmung des Genres nicht weniger ambivalent als sein pathetisches Grundmuster: Begründet doch das Gefühl der Zugehörigkeit zu einer Gemeinschaft jenen Ethnozentrismus, den sich die „Rede vom Krieg“ – folgt man Foucault – als Diskurs vom „Krieg der Rassen“ von jeher zum Zweck gesetzt hat.

Ganz gleich ob die Filme dokumentarische oder fiktionale Vorbilder reinszenieren; immer modellieren sie damit ein Bild von Geschichte, das sich auf die großen politischen Katastrophen des vergangenen Jahrhunderts bezieht, in deren Folge sich der Sinn grundlegend veränderte, den Geschichte für eine Gesellschaft überhaupt haben kann. Vor diesem Hintergrund scheinen die poetischen Praktiken, mit denen sich eine Gesellschaft ihre historische Wirklichkeit als politische

¹⁹ Michel Foucault: *Vom Licht des Krieges zur Geburt der Geschichte*, hrsg. v. Walter Seitter, Berlin 1986, S. 13.

Gemeinschaft zu erschließen sucht, nicht minder suspekt wie die Vorstellung affektiver Kollektivitäten, die den Grund einer solchen Gemeinschaft abgeben.

Die vorgestellten Filme rühren damit an Fragen, die man, zumal aus europäischer Sicht, lieber nicht stellen möchte, ohne wenigstens zuvor das Terrain durch moralische Wertungen abzusichern. Aber der Umstand, dass sie in ihren pathetischen Inszenierungsweisen offensichtlich an eben eine solche affektive Kollektivität appellieren, scheint mir kein moralisch zu bewertender Sachverhalt zu sein. *SAVING PRIVATE RYAN*, *WINDTALKERS* und *THE THIN RED LINE* zielen zwar eindeutig auf die Restauration des amerikanischen (oder westlichen) Patriotismus, doch sind sie deshalb nicht per se reaktionär. Vielmehr scheinen sie – soviel gesicherte Zeitdiagnose sei erlaubt – auf die historische Konstellation zum Ende des Jahrhunderts zu antworten, in der für einen kurzen Moment politische Möglichkeiten greifbar schienen, die sehr bald durch handfeste Kriegspolitik negiert wurden. Im Folgenden möchte ich diese spekulative These dadurch stärken, dass ich der Analyse der Filme die Lektüre eines philosophischen Buches zur Seite stelle, welches exakt die politische Lage dieser zeitgeschichtlichen Konstellation zum Gegenstand hat.

1.2 Richard Rorty und der Pursuit of Happiness

Zur gleichen Zeit, als *SAVING PRIVATE RYAN* und *THE THIN RED LINE* in die Kinos kommen, veröffentlicht der Philosoph Richard Rorty eine ebenso engagierte wie kritische Vorlesung über das Denken der amerikanischen Linken. Zwei Jahre bevor George W. Bush Junior zum Präsidenten der Vereinigten Staaten wird und inmitten einer Epoche scheinbar unbegrenzt wachsenden Wohlstands, konstatiert er in dem Buch *Achieving Our Country* das fundamentale Versagen der amerikanischen Linken. Nach Vietnam sei die Linke in kritischer Distanz zum eigenen Land verblieben und habe sich auf eine Zuschauerrolle beschränkt, anstatt ihre ebenso notwendige wie unerledigte sozialpolitische Agenda weiter zu entwickeln. Zwar gesteht Rorty zu, dass der Bruch mit dem politischen Establishment, auch mit dem der liberalen Demokraten, im Verlauf der politischen Auseinandersetzungen um den Vietnamkrieg ebenso berechtigt wie unvermeidlich war. Doch verurteilt er den moralischen Rigorismus, mit dem die Linke den historisch gewachsenen, gemeinsamen Grund an politischen Zielen und Werten aufgegeben habe, der die amerikanische Nation erst als eine politische Gemeinschaft konstituiere. Statt diese Ziele auch gegen technokratische Machtvollzüge und populistische Ressentiments weiterzuverfolgen, habe sich die Linke auf eine im gleichen Maße fundamentalistische wie akademische Kulturkritik zurückgezogen. Sie habe zwar in dem Bemühen, rassistische und sexistische Diskrimi-

nierungen zurückzudrängen, große Erfolge zu verzeichnen; doch sei sie von der Fortschrittsidee abgerückt, mit der sich die amerikanische Nation als politische Gemeinschaft geschichtlich zu verwirklichen sucht. Damit habe sie auch das historische Versprechen aufgeben, das diese politische Gemeinschaft für jene darstellt, denen die Zugehörigkeit vorenthalten wird.²⁰

Den Faden wiederaufnehmen

Rorty entfaltet seine Diagnose in der Tradition der amerikanischen Philosophie: William James, Walt Whitman und vor allem John Dewey sind die Gewährsleute eines politisch begründeten „Patriotismus“, mit dem das Prinzip des *Pursuit of Happiness* eine sozialpolitische Prägung erhält. In dieser Prägung wird der Gründungsakt der Nation als ein historischer Auftrag gedeutet, ein liberales Gemeinwesen zu verwirklichen, dessen Grenzen solidarischer Verbundenheit permanent neu zu figurieren und auszuweiten sind. Die Nation wird in dieser Perspektive zur Idee einer politischen Gemeinschaft, die als ein unabschließbares historisches *work in progress* in den kontingenten Wechselfällen der Geschichte zu bestehen hat. Denn diese Gemeinschaft verfügt gerade über kein feststehendes Selbstbild, welches ihre Herkunft oder ihr geschichtliches Ziel festlegte. Der *Pursuit of Happiness* wird in dieser Perspektive umgedeutet in eine Geschichte permanenter Neubestimmung der Grenzen, die das Wir der Gemeinschaft von jenen scheidet, welche nicht dazugehören. Die Grenzen der Gemeinschaft sind selbst dynamisch; es sind *moving frontiers*. Hier liegt das genuine Aktionsfeld eines politischen Denkens und Handelns, das – durch Kolonialismus und Indianerkrieg, Sklaverei und Bürgerkrieg, durch die alltäglichen Grausamkeiten und die großen politischen Verbrechen hindurch – den zerrissenen Faden immer wieder zusammenzuknüpfen sucht. Die Entscheidung besteht darin, davon handelte die Rede des anonymen Soldaten in *THE THIN RED LINE*, den Faden erneut aufzunehmen und in eine Zukunft fortzuspinnen, die zwar völlig unabsehbar, aber doch gestaltbar ist. *Achieving Our Country* ist wie Malicks Film ein Appell, eben dies zu tun; das meint zum Beispiel den Gedanken weiterzuführen, dass es möglich sei, Gemeinwesen zu formen, deren Institutionen keinen anderen Zweck verfolgen, als den, die Freiheiten von jedem dieser namenlos Vereinzelteten zu schützen, damit diese ihr Glück versuchen können. Dies freilich setzte einen Gemeinsinn voraus, dem die alltäglichen sozialen, sexistischen oder rassistischen Diskriminierungen Anlass genug sind, die Grenzen der Gemeinschaft immer wieder neu

²⁰ Vgl. Rorty: *Achieving Our Country*, S. 39 f.

in Frage zu stellen. Eben deshalb betont Rorty, dass „[e]ine Gefühlsbindung an das eigene Land [...] notwendig [ist], wenn das politische Denken fantasievoll und fruchtbar sein soll.“²¹ Alles wirksame politische Handeln, wie kleinteilig es sich in politischen Kampagnen und Gesetzesvorhaben auch vollzieht, gründe auf einem Gemeinschaftsgefühl, das die kulturellen Differenzen und moralischen Verletzungen zu überbrücken vermag.

Ein Gefühl für das Gemeinschaftliche: Sense of Commonality

Mit diesem Verständnis vom „Sense of Commonality“²², dem Gefühl für das Gemeinschaftliche, ist ein fundamentales Problem angesprochen, das alle heutigen Demokratien betrifft. Wie können sich moderne Gesellschaften überhaupt auf sich selbst als politische Gemeinschaften beziehen? Müssen sie doch einerseits politische Verantwortlichkeit gegenüber dem Gemeinwesen einfordern, ohne sich andererseits auf eine universell gültige Gemeinschaftsidee berufen zu können.

Einerseits kann kein politisches Gemeinwesen ohne Solidarität, ohne einen „Sense of Commonality“ auskommen; andererseits können Gemeinsinn und Gemeinschaftsgefühl in nichts anderem begründet werden als dem Wert, den die Gemeinschaft selbst darstellt. Verzichtet ein Gemeinwesen auf den Appell an den Sinn für Gemeinschaftlichkeit, unterwirft es sich dem bloß technokratischen Verwaltungs- und Machtkalkül; stützt es sich dagegen auf eine metaphysisch, genealogisch, moralisch oder geschichtsphilosophisch begründete Gemeinschaftsidee, gerät es in die Frontstellungen fundamentalistischer Machtansprüche und Ausgrenzungsmanöver.²³

Immer wieder betont Rorty, dass die Rechte auf Freiheit, Leben und das Streben nach Glück politisch gewollte Zwecksetzungen des Staates sind, die sich nicht außerhalb der Politik legitimieren lassen. Er grenzt sich damit gegen die Vorstellung ab, ein Gemeinwesen könne sich auf unveräußerliche Rechte und moralische Prinzipien gründen, selbst wenn man diese Rechte – wie im Kommunitarismus – mit der Gemeinschaftlichkeit selbst als einer universellen mensch-

²¹ Richard Rorty: *Stolz auf unser Land. Die amerikanische Linke und der Patriotismus*, Frankfurt/M. 1998, S. 9.

²² Rorty: *Achieving Our Country*, S. 101.

²³ Vgl. Richard Rorty: *Solidarität oder Objektivität? Drei philosophische Essays*, Stuttgart 1995; Rorty: *Achieving Our Country*; und Richard Rorty: *A Defense of Minimalist Liberalism*, in: *Debating Democracy's Discontent. Essays on American Politics, Law, and Public Philosophy*, hrsg. v. Anita L. Allen, Milton C. Regan, New York 1998, S. 117–125.

lichen Eigenschaft begründet. Es spielt keine Rolle, ob die Legitimation in der Geschichte des Volkes, der Emanzipation eines kollektiven Subjekts oder in universellen Rechten oder einem Absoluten vor aller Geschichte gesucht wird. Für Rorty kann es keine apriorische, der Politik vorgängige Begründung des Handelns geben.²⁴

Politik kann sich nur im Appell an die Solidarität mit den Überzeugungen und Werten einer historisch kontingenten Gemeinschaft vollziehen. Und eben diesen Appell nennt Rorty „Sense of Commonality“, das Gefühl für die Verbundenheit mit der Gemeinschaft: „[...] wir sollten unser Gemeinschaftsgefühl durch eine ‚bloß‘ ethische Fundierung ersetzen oder, was noch besser wäre, unser Gemeinschaftsgefühl als lediglich durch gemeinsame Hoffnungen und das durch solche Gemeinsamkeit hervorgerufene Vertrauen fundiert betrachten.“²⁵ Gemeinschaft ist also die affektive Zustimmung zu einem historisch gewachsenen politischen Gemeinwesen, das durch geteilte Werte und Hoffnungen, Einschätzungen und Haltungen zur Welt bestimmt ist. Deshalb auch lässt sich diese theoretische Position – es gibt den „Vorrang der Demokratie vor der Philosophie“ – nicht ablösen von der politischen Überzeugung, dass die Spielräume moralischen Handelns und individueller Freiheit das Ergebnis der Geschichte der liberalen Demokratie sind. Der „moralische Fortschritt“ ist „nicht als Geschichte von Entdeckungen zu sehen, sondern als Geschichte des Machens [...] als Geschichte einer durch ‚radikal situierte‘ Individuen und Gemeinschaften bewerkstelligte Errungenschaften.“²⁶

Rorty rückt sein eigenes Denken in diese Geschichte ein und definiert Politik pragmatisch als ein fortgesetztes Machen, dessen einziger Zweck darin besteht, die Grenzen der Solidarität, des Wir-Gefühls zu erweitern,²⁷ welches die freie Selbstbestimmtheit der Einzelnen ermöglicht und schützt. Der moralische Fortschritt ist die Geschichte politischer Anfänge, an die immer weitere Handlungen, gesellschaftspolitische Interventionen und Reflexionen anschließen können.²⁸ Er ist die stets notwendige Verbesserung real gegebener Verhältnisse, mögen diese sich noch so kleinteilig vollziehen:

²⁴ Vgl. Richard Rorty: Der Vorrang der Demokratie vor der Philosophie, in: *Solidarität oder Objektivität? Drei philosophische Essays*, hrsg. v. Richard Rorty, Stuttgart 1988, S. 82–125.

²⁵ Richard Rorty: *Solidarität oder Objektivität?*, in: ders.: *Solidarität oder Objektivität? Drei philosophische Essays*, Stuttgart 1995, S. 11–37, hier S. 31 f.

²⁶ Rorty: *Der Vorrang der Demokratie vor der Philosophie*, S. 100.

²⁷ Vgl. Richard Rorty: *Kontingenz, Ironie und Solidarität*, Frankfurt/M. 1989, S. 307 f.

²⁸ Hannah Arendt prägt mit Blick auf die amerikanische Revolution diese Formulierung. Vgl. Hannah Arendt: *Über die Revolution*, München 1986.

To accept the contingency of starting-points is to accept our inheritance from, and our conversation with, our fellow-humans as our only source of guidance. [...] We shall lose what Nietzsche called ‚metaphysical comfort‘ but we may gain a renewed sense of community. Our identification with our community – our society, our political tradition, our intellectual heritage – is heightened when we see this community as ours rather than nature’s, shaped rather than found, one among many which men have made. In the end, the pragmatists tell us, what matters is our loyalty to other human beings clinging together against the dark, not our hope of getting things right.²⁹

Das einzige Fundament, auf das sich diese Geschichte des Machens stützen kann, ist der Gemeinsinn, der „Sense of Commonality“. Damit ist gleichermaßen der *Common Sense* verbindender politischer Ideale wie das Gefühl der Verbundenheit, ein *Sense of Community* gemeint.³⁰ Weder das eine, noch das andere lassen sich anders als durch politisches Denken und Handeln begründen. Die politische Gemeinschaft selbst kann sich auf nichts anderes berufen als den selbstgesetzten Zweck ihres Zusammenschlusses; sie kann diesen nur immer neu bestätigen im Appell an ein allgemein geteiltes Gefühl solidarischer Zugehörigkeit. Über ihre Dignität lässt sich allein mit Blick auf die Zukunft entscheiden: Wie weit gelingt es, die Grenzen der Solidarität fortgesetzt zu erweitern? Wie weit lässt sich die Gemeinschaft immer wieder neu konfigurieren?

Eine solche „Geschichte des Machens“ ist vor allem eine Frage der Wahrnehmung und der Einbürgerung des Fremden. Sie „hängt ab von der Genauigkeit, mit der beschrieben wird, wie fremde Menschen sind, und neu beschrieben, wie wir sind.“³¹ In dieser Funktion verortet Rorty die poetische, die künstlerische Praxis. Er definiert sie durch eine strenge Korrelation von Poetik und Politik.

Poetisches Machen, politisches Handeln

Politik und Poetik – damit sind in der westlichen Kultur seit Aristoteles zunächst zwei streng voneinander geschiedene Praktiken und Diskurse bezeichnet, die sich durch unterschiedliche Logiken, Bezugssysteme und Verfahrensregeln definieren. Doch wird bis in die Gegenwart hinein die Korrelation von Politik und

²⁹ Richard Rorty: Pragmatism, Relativism, Irrationalism, in: ders.: *Consequences of Pragmatism. Essays: 1972–1980*, Minneapolis 1982, S. 160–175, hier: 166.

³⁰ Der englische Ausdruck *Common Sense* gibt nur einen Bedeutungsausschnitt des deutschen Begriffs „Gemeinsinn“ wieder, wie er etwa bei Kant definiert ist. Rortys Begriff des „Sense of Commonality“ kommt damit – gerade in Abgrenzung zu dem des *Common Sense* – sehr weitgehend überein.

³¹ Rorty: *Kontingenz, Ironie und Solidarität*, S. 16.

Poetik immer wieder mit Blick auf das Verständnis des Politischen diskutiert.³² In diese Tradition westlicher Demokratietheorie stellt sich auch Rorty, wenn er die poetische Praxis durch ihre politische Funktion definiert. Er geht davon aus, dass wir permanent neue Vokabularien und Beschreibungsweisen erfinden, um damit die Sensibilität zu steigern, mit der wir die Anderen als „Leidensgenossen“ wahrnehmen und die gemeinsame Welt neu figurieren. ‚Romane, Kino, Fernsehen‘ sind nicht anders als politische oder philosophische Argumente ‚Vehikel moralischer Veränderungen‘, die durch neue Beschreibungsformen unmittelbar eine Veränderung des Sense of Commonality ermöglichen.³³

Das Verhältnis von Poetik und Politik betrifft also nicht nur die künstlerische Produktion, sondern jede Form politischen Denkens und Handelns. Doch die Refiguration der Schemata, die wir als gemeinsame Welt wahrnehmen, hat auch für Rorty eine Kehrseite. Er spricht von exzentrischen Selbstentwürfen und idiosynkratischen Akten der Subjektivierung, die den Kern der poetischen Tätigkeit ausmachen. Die poetischen Erfindungen der Formen, Metaphern und Bilder, mit denen sich die gemeinsame Welt neu und anders beschreiben lässt, bringen zugleich jenes freie Selbst zur Geltung, an dem aller Fortschritt sich bemisst. Oder anders formuliert, Poetik und Politik bezeichnen zwei aufeinander verwiesene Aspekte des Politischen, zwei Weisen des „Machens“, der Poiesis des moralischen Fortschritts.

Entscheidend ist für Rorty, dass diese poetischen Entwürfe idiosynkratischer Sprachen zwar den Zweck liberaler Politik definieren – nämlich eben diese Freiheit zur Selbstentfaltung zu sichern –, nicht aber deren Begründung. Wie der religiöse Glaube sind die poetischen Sprachspiele strikt dem Privaten zugeordnet und damit dem Legitimationsbedürfnis politischen Machtvollzugs entzogen.

Rorty entwickelt eine höchst eigenwillige Lesart der romantischen Utopie der Kunst. Er spricht von der „liberalen Utopie“ einer „poetisierten Kultur“,³⁴ in der die Frage, was wahr, was gut und was wirklich ist, gänzlich zur Frage pluralistisch konkurrierender Neubeschreibungen einer gemeinschaftlich geteilten Wirklichkeit geworden ist. Eine solche Gemeinschaft wäre sich selbst stets als eine Wirklichkeit greifbar, die in solchen Beschreibungen und Neubeschreibungen

³² Dieses Problem prägt noch die gegenwärtige Demokratie-Diskussion. In diesem Zusammenhang ist auf die Debatte um den Begriff des Politischen im Unterschied zur Politik zu verweisen. Vgl. Giorgio Agamben et al.: *Demokratie? Eine Debatte*, Frankfurt/M. 2012. Vgl. auch: Anja Streiter: *Die Frage der Gemeinschaft und die ‚Theorie des Politischen‘*, in: *Die Frage der Gemeinschaft. Das westeuropäische Kino nach 1945*, hrsg. v. Hermann Kappelhoff, Anja Streiter, Berlin 2012, S. 21–37; Uwe Hebekus/Jan Völker: *Neue Philosophien des Politischen zur Einführung*, Hamburg 2012.

³³ Vgl. Rorty: *Kontingenz, Ironie und Solidarität*, S. 16.

³⁴ Vgl. das dritte Kapitel: ebd., S. 84–126.

gen gemacht, also poetisch hergestellt ist. Politisch ist sie allein durch den Zweck definiert, die Freiheit jedes Einzelnen ihrer Mitbürgerinnen und Mitbürger zu schaffen und zu sichern. Was letztlich nichts anderes bedeutet als die Möglichkeit, sich auf eben diese Weise zur Geltung zu bringen: durch das Erarbeiten eines exzentrischen Vokabulars, einer neuen Metapher der Weltbeschreibung. Freiheit ist hier also in dem Maß verwirklicht, in dem nichts anderes als das eigene poetische Vermögen und die Privatheit der Mitbürger die Möglichkeiten solcher Beschreibungen begrenzen.

Die Metapher, in der Rorty diese Relationen denkt, ist die der Republik freier und begabter Schriftstellerinnen und Schriftsteller. In der Pluralität ihrer Schreibweisen entstehen immer neue Wirklichkeiten der Gemeinschaft, die in Neuschreibungen und neuen Verknüpfungen von alten Beschreibungen erweitert und verändert werden. Sie bringen sich in diesem Machen einerseits selbst als exzentrische Ichs hervor, die sich gegen das Wir der Gemeinschaft abzuheben suchen; um andererseits den solidarischen Zusammenhalt zu erweitern und zu intensivieren durch die schreibend und lesend gesteigerte Sensibilität für das Leben der Anderen, der fremden Personen, der fremden Gemeinschaften. Diese Metapher beschreibt alles gemeinschaftliche Leben als eine Angelegenheit der Poetik; wobei die Fragen der Gemeinschaft aus Rortys Sicht durch Neubeschreibungen zu lösen sind. Die „Möglichkeit einer liberalen Utopie einer post-metaphysischen Kultur“ gründet sich auf „Erzählungen [...], die unsere Gegenwart einerseits mit Vergangenheit, andererseits mit zukünftigen Utopien verbinden“.³⁵ Politisches Handeln ist allein durch den Zweck bestimmt, die Freiheit dieses Machens zu ermöglichen und auszuweiten – ohne dass sich dieses Handeln selbst weiter begründen ließe: Es ist buchstäblich bodenlos, ohne Fundament jenseits eines konkreten, historisch situierten und sich entfaltenden Gemeinwesens.

Leicht übersieht man, dass sich diese pragmatische Lesart des Gemeinsinns gerade keiner optimistischen Sicht auf die moralischen Fortschritte liberaler Gemeinwesen verdankt. Rortys Ausführungen zu Orwells *1984* (1949) geben zu verstehen, dass noch das politische Denken selbst eines der Folteropfer ist, über die Orwell schreibt. In die Rolle dieses Opfers begibt sich Rorty, wenn er folgende Sätze formuliert: „Ich habe kein Selbst mehr, dem man einen Sinn abgewinnen könnte. Es gibt keine Welt, in der ich mich als lebendig sehen kann, weil es kein Vokabular gibt, in dem ich eine kohärente Geschichte über mich erzählen kann.“³⁶ Es ist, als spräche hier ein politisches Denken, welches selbst noch die schlimmsten Gräuelpfeiler der Geschichte des vergangenen Jahrhunderts überlebte, wenngleich nicht ohne Folgeschäden. Von diesen Folgen ist wenige Seiten später

35 Ebd., S. 17.

36 Ebd., S. 290.

die Rede: „Ich glaube nicht, dass wir Liberalen uns jetzt eine Zukunft in ‚Menschenwürde, Freiheit und Frieden‘ vorstellen *können*. Das heißt, wir können uns keine Geschichte davon erzählen, wie wir von der augenblicklichen Gegenwart zu einer solchen Zukunft kommen mögen.“³⁷

Beschreiben und Neubeschreiben: Die Pluralität medialer Erfahrungsmodi

Die Filme, die ich vorgestellt habe – *SAVING PRIVATE RYAN*, *WINDTALKERS* und *THE THIN RED LINE* – scheinen mir in ihrer kinematografischen Poetik der politischen Diagnose zu entsprechen, die Richard Rorty in seiner Vorlesung entwickelt. Die Krise des Gemeinsinns bezeichnet für diese Filme das gesellschaftliche Feld ihrer ästhetischen Intervention. Sie zielen auf eine Reaktivierung eines Gefühls politischer Zugehörigkeit, nicht ohne der Idee politischer Gemeinschaft eine eigene Prägung zu geben. Die Filme stehen dabei in einer Tradition politischen Denkens, die Richard Rorty noch einmal scharf konturiert. Lassen sie doch die Idee eines liberalen, demokratischen Gemeinwesens – bei allem moralischen Versagen und aller Schuld – in der Fluchtlinie geschichtlichen Werdens als eine politische Utopie aufscheinen.

Am Ende eines Jahrhunderts der zerstörerischsten und verwerflichsten Kriege, in der die moralische Bewährung ebenso triumphal wie das moralische Versagen vernichtend war, versuchen die Filme, eine affektive Solidarität zu restaurieren, die die Einzelnen an die politische Gemeinschaft bindet. *SAVING PRIVATE RYAN*, *WINDTALKERS* und *THE THIN RED LINE* sind Reparaturarbeiten am Gemeinsinn, dem *Sense of Commonality*. Es sind Interventionen im Affekthaushalt eines politischen Gemeinwesens. Diese Interventionen stützen sich nicht auf das gute Argument; sie vollziehen sich nicht auf der Ebene des diskursiven Rasonnements, sondern als Pathos kinematografischer Inszenierungen. Die Filme intervenieren auf der Ebene ästhetischer Erfahrungsmodalitäten. Sie implizieren poetische Konzepte kinematografischer Erfahrungsweisen, die sich auf die Formen des Fühlens selbst als den affektiven Grund des Gemeinwesens beziehen.

Diese Unterscheidung würde Rorty so nicht treffen. Für ihn gibt es keinen Grund, die Darstellungsmodi der Literatur, des Bildes, der Musik oder des audiovisuellen Bildes zu unterscheiden. Stellt er sich doch das poetische Machen letztlich immer als Schreiben und die Beschreibungen immer als geschriebene Texte vor. Noch viel weniger sieht er die Notwendigkeit, zwischen verschiedenen Erfahrungsmodi zu unterscheiden, etwa zwischen dem des Wissens und dem

³⁷ Ebd., S. 294.

der ästhetischen Lust. Die Künste bezeichnen in seiner Perspektive ein Ensemble von poetischen Techniken, die sich ihrer Modalität nach indifferent zu einer „Geschichte des Machens“ verhalten. Solidarität gründet auf der Fähigkeit, den Anderen als mir ähnlich wahrzunehmen. Es bedarf deshalb lediglich der wachsenden Erkenntnis um die Besonderheit der Anderen, damit ich diese als mir verwandt erfahre und mich ihnen allein deshalb solidarisch verbunden fühle.

Rorty kann die permanente Revision der Grenzen der Gemeinschaft denken, ohne dass sich das Gemeinschaftsgefühl tatsächlich ändern müsste; es stellt dann doch eine kulturgeschichtliche Mitgift dar, die lediglich in ihrem Objektfeld zu erweitern ist. Der Appell an einen Sense of Commonality kommt deshalb sehr gut ohne jeden Bezug auf ästhetische Vorgänge aus.

Doch ist es schwer vorstellbar, wie denn die Sensibilität gesteigert oder die Wahrnehmung der gemeinschaftlichen Welt verändert werden soll, ohne dass das Wahrnehmungsempfinden selbst zum Gegenstand der Modulation wird. Noch die nüchternste literarische Beschreibung, die sichtbar macht, was zuvor niemand gesehen hat, lässt sich kaum auf einen erweiterten intellektuellen Horizont, auf ein Mehr an Wissen und Information reduzieren. Neue Sichtbarkeiten – Rorty zeigt dies sehr eindrücklich in seinen Interpretationen literarischer Texte – verdanken sich einem veränderten Gefühl für die gemeinsame Welt; sie setzen neue Affekte und Perzepte voraus, auf die sich die poetische Anstrengung richtet, um diese allgemein werden zu lassen. Man wird deshalb nach den medialen Praktiken und Modalitäten fragen müssen, in denen das Gefühl für die gemeinsam geteilte Welt selbst zum primären Gegenstand poetischen Machens wird.

Dass eine solche Unterscheidung zwischen verschiedenen Erfahrungsmodi mit Blick auf die hier diskutierten Filme von größter Bedeutung ist, wird schlagend klar, sobald wir uns darum bemühen, die Filme moralisch zu qualifizieren. Wir kommen zu keiner sinnvollen Bewertung, ohne uns auf das ästhetische Erleben zu beziehen, das diese Filme für uns sind. Nicht dieses Erleben, wohl aber die filmpoetische Konstruktion, die ein solches Erleben strukturiert, lässt sich analytisch bewerten. Man kann sie kritisieren, indem man sie als ein spezifisches poetisches Konzept rekonstruiert und in ein Verhältnis zu ähnlichen poetischen Entwürfen setzt. Eine solche Kritik wird sich kaum auf das beziehen, was allen vergleichbaren Filmen sowieso gemeinsam ist: In unserem Fall sind dies die filmischen Repräsentationen jüngst vergangener oder gerade sich ereignender Kriege einerseits und die Reinszenierung vorgefundener pathetischer Grundmuster andererseits; beides nämlich definiert – ich komme später darauf zu sprechen – die Poetik des Genres. Entscheidend für einen solchen Vergleich ist die Differenz der unterschiedlichen Ausformungen der ästhetischen Matrix des kinematografischen Erfahrungsmodus, mit der die filmische Inszenierung der

Pathetik des Kriegsfilmgenres ein spezifisches Gepräge gibt. An der ästhetischen Ausformung des Pathos entscheidet sich das Ethos der Filme.

Im Folgenden möchte ich einen solchen Vergleich beispielhaft skizzieren.

1.3 Poetisches Kalkül und politische Kritik – Ein filmanalytischer Vergleich

Es ist sicher kein Zufall, dass Rorty von den „Platoonfilmen“ spricht, wenn er nach Beispielen für die Bedeutung des „Sense of Commonality“ sucht.³⁸ Er mag tatsächlich auch an *PLATOON* gedacht haben, den Film von Oliver Stone aus dem Jahr 1986. Mit Sicherheit hatte er den Vietnamkriegsfilm im Auge; handelte dieser doch von genau jener politischen Konstellation, die Rorty in seiner Vorlesung thematisiert. Unter diesen Filmen war es *PLATOON*, der sich dezidiert und höchst explizit der Restauration des Gemeinschaftsgefühls widmete. Zum einen zeigt sich dies am Sujet – das Platoon wird als eine Gemeinschaft dargestellt, deren Zusammenhalt die ethnischen und kulturellen Gegensätze ebenso überspannt wie die moralische Schuld und das Verbrechen –; zum anderen am Kalkül der Inszenierung. Ist der Film doch offensichtlich als ein mediales Ereignis kalkuliert, mit dem das kinematografische Erleben als ein Akt kollektiver Trauerarbeit öffentlich in Szene gesetzt werden soll.

Vergleicht man nun *PLATOON* etwa mit Francis Ford Coppolas *APOCALYPSE NOW* wird deutlich, wie sehr der Film auf Erzählstrategien zurückgreift, die in die Blütezeit des Genres in den späten 1940er und 1950er Jahren zurückreichen und als konventionalisierte rhetorische Figuren der Affizierung abgerufen werden. Oliver Stone hat diesen Vergleich selber angestrebt, wenn er den Anspruch erhob, dass sein Film endlich ein realistisches Bild der Kriegserfahrung aus Sicht der Soldaten zeichnen würde.³⁹ Doch entscheidet sich die politische Haltung der Filme gerade nicht an der Frage, ob *PLATOON*, *APOCALYPSE NOW* oder irgendein anderer Film ein adäquates Bild der gesellschaftlichen Krise zur Darstellung bringt, die in den Kriegseignissen, den Rassenunruhen und politischen Morden der 1960er Jahre ihren Ausgang nahm. Vielmehr sind die Filme als poetischer Versuch zu analysieren und zu bewerten, adäquate Wahrnehmungs- und Kommunikationsformen zu schaffen, mit denen sich die Gesellschaft zu den Folgen dieser Ereignis-

³⁸ Vgl. Rorty: *Achieving Our Country*, S. 100 f.

³⁹ „That’s why I wanted to make *Platoon*; I felt that the truth of this war had not been shown [...] But I didn’t approach *Platoon* as a genre film, but rather as real life [...] I was dealing with raw experience.“ Charles L. P. Silet (Hrsg.): *Oliver Stone. Interviews*, Jackson, MS. 2001, S. 39–49, hier: S. 39 f.

nisse im affektiven Grundgefüge des politischen Gemeinwesens in Beziehung setzen kann.

Zunächst möchte ich etwas ausführlicher auf das Inszenierungskonzept von *APOCALYPSE NOW* eingehen, um dann im kursorischen Vergleich mit *PLATOON* deutlich zu machen, dass jede moralisch-politische Bewertung die Ausformung des kinematografischen Erfahrungsmodus betrifft.

APOCALYPSE NOW: Eine neue Architektur kinematografischer Räume

Die zeitgenössische Rezeption sah in dem poetischen Konzept von *APOCALYPSE NOW* freilich eher den entfesselten Ästhetizismus des New Hollywood. Der Gigantomaniak der Produktion, die Berichte und Gerüchte über die Katastrophen, Zwischenfälle und Rückschläge während der Dreharbeiten, ließ diese selbst wie einen Krieg erscheinen, der geführt wurde, um ein neues Terrain kinematografischer Möglichkeiten zu erschließen. Unter dem Einsatz aller verfügbaren Mittel der Filmindustrie wurde eine optisch-akustische Bildlichkeit installiert, die – so die Kritik mal ablehnend, mal begeistert – die Wahrnehmungsdimensionen des Krieges als kinematografische Form ästhetisch einholen wollte:⁴⁰ Die „Raumfabrik Kino“⁴¹ versetze den Zuschauer in eine mythische Erfahrungsdimension, die ihm die Schrecken des Krieges als ästhetisches Genießen erschließe. Nun scheint mir die Gleichung zwischen der Vernichtungskraft der Kriegstechnologie und der ästhetischen Lust an den Wahrnehmungsmöglichkeiten des Kinos zwar eine grundlegende Modalität des Kriegsfilmgenres anzusprechen; sie betrifft aber nicht die entscheidende Veränderung, welche die Inszenierungsweise von *APOCALYPSE NOW* für die Pathetik des Genres mit sich brachte.

Man bekommt diese weit eher in den Blick, wenn man sich eine Ebene der Inszenierung vergegenwärtigt, die zunächst höchst konventionell erscheint: die Figurenkonstruktion nämlich. Protagonist und Antagonist werden auf eine Weise aufeinander bezogen, die den Film zur Gänze als eine stufenweise Annäherung beider erscheinen lässt, um sie am Ende buchstäblich – in der mimetischen Angleichung des einen und der rituellen Tötung des anderen – fusionieren zu

⁴⁰ Vgl. die folgenden drei Beiträge in: *Kino und Krieg: von der Faszination eines tödlichen Genres*, hrsg. v. Ernst Karpf, Doron Kiesel. Frankfurt/M. / Schmitt/Taunus 1989; Karsten Visarius: *Wegtauchen oder Eintauchen? Schreckbild, Lockbild, Feindbild: Der inszenierte Krieg*, S. 9–13; Rainer Gansera: *„Krieg und Geilheit, die bleiben immer in Mode“ (Shakespeare)*. S. 33–46; Ernst Karpf: *Kriegsmythos und Gesellschaftskritik. Zu Coppolas ‚Apocalypse Now‘* S. 106–112.

⁴¹ Hans-Thies Lehmann: *Die Raumfabrik – Mythos im Kino und Kinomythos*, in: *Mythos und Moderne. Begriff und Bild einer Rekonstruktion*, hrsg. v. Karl Heinz Bohrer, Frankfurt/M. 1983, S. 572–609.

lassen: Colonel Kurtz (Marlon Brando), der sich von der Armee abgesetzt und in der Tiefe des kambodschanischen Dschungels ein Schreckensreich errichtet hat, und Captain Willard (Martin Sheen), der den Geheimauftrag erhält, Kurtz aufzuspüren und zu töten. Auf das Ganze des Films bezogen, erscheinen beide Figuren wie zwei gegensätzliche Instanzen ein und desselben Bewusstseins.

Das Band, das beide unauflösbar verbindet, ist aus den Strängen dreier unterschiedlicher poetischer Entwürfe geknüpft: Joseph Conrads Erzählung „Heart of Darkness“ (1899) zeigt den Reisenden, der dem Flusslauf in das Innere des afrikanischen Kontinents folgt, um dort dem Kolonialherren als archaischer Terrorgestalt zu begegnen. Michael Herrs Roman *Dispatches* (1977) beschreibt den unterkühlt-registrierenden Blick eines Kriegskorrespondenten, dessen Sprache statt eines emphatischen ein gleichsam taktilen Verhältnis zu den beobachteten Ereignissen herzustellen sucht. Diese Sprache gibt den Duktus der Monologe des Ich-Erzählers vor: das fassungslose Staunen, dem kein Gefühlsausdruck zu entsprechen vermag. Schließlich lehnt sich die Doppelfigur in *APOCALYPSE NOW* an eine Typenkonstellation an, die zum festen Ensemble des Hollywood-Kriegsfilms gehört – die konfliktgeladene Beziehung zwischen dem befehlshabenden Offizier und dem Soldaten, der seinen Körper diesem Befehlswillen bedingungslos unterwirft.

Eine Verschiebung der zentralen Metapher von „Heart of Darkness“ überblendet die Doppelfigur des Romans mit der Figurenkonstellation des Hollywoodgenres: Der Fluss, der sich in der Erzählung wie ‚eine Schlange in die Tiefe des schwarzen Kontinents lagert‘, wird in *APOCALYPSE NOW* zum ‚Stromkabel‘,⁴² welches den Körper Willards an die Willenskräfte seines Kontrahenten anschließt.

Unschwer erkennt man in Kurtz die Figur unumschränkter militärischer Befehlsgewalt; aber er fügt sich nicht mehr dem moralischen Schema, welches die Kriegsfilme nach dem Zweiten Weltkrieg entwickelt haben: Er ist nicht der Technokrat im Hintergrund, der die Bataillone befehligt, noch der Patriarch, der um die Notwendigkeit weiß, dass Soldaten geopfert werden müssen; er ist nicht der väterliche Freund seiner Jungs, die er mit liebevoller Fürsorge in den Tod schickt; noch ist er der zynische Offizier, der an die Stelle von Freundschaft die nackte Befehlsgewalt und den Genius des Feldherren setzt.

In der filmischen Inszenierung des „Heart of Darkness“, der Tempelanlage einer untergegangenen Kultur am tiefsten Punkt des Dschungels, wird der Befehlshaber zur akusmatischen Stimme eines priestergleichen Schreckensherrschers: Wann immer der Blick ihn zu fassen meint, weicht seine Gestalt in die Dunkelheit zurück, enthüllt Schicht um Schicht das Innere der Finsternis – so

42 Vgl. Elsaesser/Wedel: *The Hollow Heart of Hollywood*.

als wären die Höhlenwindungen aus Lichtnetzen und Schattenschleiern groteske Auswüchse seines unfassbaren Körpers. Im ornamentalen Arrangement der Leichen, die wie Blumen und Früchte auf den Mauern, Treppen und Bäumen der Tempelruinen ausgebreitet sind, erscheint die Willkür des Befehlshabers im Zerrspiegel der Groteske: ein archaischer Vater, der seine Macht in der rituellen Schlachtung seiner Kinder genießt.

Umgekehrt zeigt der Film in Willard den gehorchenden Soldaten, der mit jeder Etappe mehr zum Sehenden wird und gleichsam im überfließenden Staunen ertrinkt. Das Motiv der Reise in das Herz der Dunkelheit vollzieht sich in Etappen, die wie die unwirkliche Szenenfolge eines Nachtstücks erscheinen, welches sich mit jeder Episode fantastischer gestaltet. Es sind die Stationen eines wachsenden Staunens, eines Sehens, das immer mehr zur halluzinatorischen Vision eines Mediums wird. Das staunende Gesicht wird zum Ausdruck einer fortschreitenden Inbesitznahme durch einen fremden Willen, einer zunehmenden Paralyse der eigenen Kräfte, die – das Ziel der Reise – in völliger Ohnmacht gipfelt. Der befehlende und der sich im Gehorsam opfernde Soldat sind eins geworden: ein und derselbe Körper, eine Schlange, die sich in den Schwanz beißt, eine in sich selbst zirkulierende Kraft.

Soweit lässt sich die Umwertung der Genrefiguren als ein narrativer Prozess beschreiben, in dem vorgefundene Metaphern und Figurentypen sukzessive umgearbeitet werden. Doch ist diese Umarbeitung nicht auf der Ebene der repräsentierten Handlung zu rekonstruieren. Vielmehr muss die Bewegung der Metaphern vom Zuschauer selbst produziert werden. So sehr sich die metaphorischen Bewegungen des Films als Reflexionen militärischer Gewalt lesen lassen – man findet zu dieser Sinnbildlichkeit nur, indem man der poetischen Logik folgt, welche die Zuschauer als spezifische Verfasstheit einer fingierten Welt erschließen. Die Bewegung der Metapher vollzieht sich auf der Ebene der Konstruktion eines audiovisuellen Bildraums, in dem das Wahrnehmen, Fühlen und Denken von Zuschauern selbst zum Gegenstand des inszenatorischen Kalküls, der ästhetischen Modulation der kinematografischen Erfahrungsform geworden ist. Sie geht aus der temporalen Anordnung der Perzepte, Affekte und Aktionen hervor, welche die Dynamik eines Wahrnehmens, Fühlens und Denkens steuert, an welche sich die Zuschauer im Prozess des Filme-Sehens anschließen.

Tatsächlich repräsentiert *APOCALYPSE NOW* keine Handlung. Vielmehr artikuliert er durchweg einen Monolog, der sich teils als Off-Stimme (in der Diktion der Sprache von Michael Herrs Roman), teils auf der Ebene des Dargestellten (in der Inszenierungsweise des sichtbaren und hörbaren Geschehens) als subjektive „innere“ Rede vollzieht. Ist doch jedes äußere Geschehen im staunenden Gesicht des Protagonisten als subjektiviertes Wahrnehmungserleben definiert: Die repräsentierte Außenwelt ist immer schon als ein Strom von Empfindungen, Gedan-

ken und Gefühlen gegeben. Das staunende Gesicht Martin Sheens funktioniert wie ein Konverter, welcher uns die Bilder der äußeren Wirklichkeit als solche der inneren Realität zu sehen gibt und umgekehrt. So kann sich die Reise stromaufwärts darstellen als die Zeit, in der eine Stimme auf dem Tonband, ein Gesicht auf den Fotografien, die Rede der Briefe, der Dossiers, der Gerüchte und Erzählungen sich zu einer fremden Subjektivität verdichten; eine Subjektivität, welche das Empfinden und Denken des Staunenden mit solcher Wucht affiziert, dass sein Körper zum Träger dieses fremden Willens werden kann.

Greifbar wird diese Inszenierungsweise auf der Ebene des Sound Designs; gehört Coppola doch zu jenen Regisseuren des New Hollywood, welche die neu verfügbaren Techniken des Surround Sounds keineswegs als bloße Intensivierung der immersiven Qualitäten des Kinos nutzten. Vielmehr entdeckte er in dieser Immersion eine neue Art und Weise, die Zuschauerwahrnehmung im Bildraum des Films zu situieren. Plastisch lässt sich dies an der Anfangssequenz von *APOCALYPSE NOW* vor Augen führen.

Zuerst ist da nichts anderes als das rhythmische Scheppern von Hubschrauberrotoren im dunklen Raum des Kinos; dann wird die Leinwand hell; man sieht das Grün des Dschungels, an dem die Hubschrauber vorbeigleiten wie überdimensionierte Insekten. Als würde der Dschungel selbst explodieren, gehen mit einem Schlag die dicht stehenden Palmen in hoch lodernde Flammen auf: Napalmbomben. Mit diesem Schlag setzt ein Song ein. Statt einer Detonation hören wir die Stimme von Jim Morrison: „This is the end...“ Als sei die Stimme dem Bombardement entkommen, löst sie sich ab vom Bild des explodierenden Dschungels, breitet sich, getragen vom musikalischen Arrangement, im Kinoraum aus. Sie rückt ganz nah an die Körper der Zuschauer, während die aufloodernden Flammen auf der Leinwand seltsam entrückt erscheinen; als habe sich das Bild vom infernalischen Donner der Düsenjäger und detonierenden Bomben losgerissen, wie das Wetterleuchten eines weit entfernten Geschehens, von dem kein Geräusch mehr zu uns dringt. Wann und wo immer diese Explosion sich ereignet haben mag – was wir sehen, ist eine reine Vision, in der sich der Film selbst als eine Art Flashback vorstellt.

Nur das Scheppern der Rotoren zu Anfang hält die Verbindung zwischen dem Leinwandbild und dem akustischen Raum aufrecht; ein irrlichterndes Geräusch, das vom rechten zum linken Hörfeld wandert; oder ist es umgekehrt? Das Scheppern bildet einen streng rhythmisierten Klangteppich, aus dem sich das musikalische Arrangement des Songs der Doors scheinbar zwanglos ergibt; er wird zum Sound eines halluzinatorischen Sehens. Eine Folge visueller Überblendungen setzt ein; man sieht den Kopf von Willard auf der einen Seite des Bildes, auf der anderen Seite eine Statue, die unbestimmt auf die Tempelruinen vom Ende des Films verweist. Doch ist die Frage, ob wir – die Zuschauer – bereits am Anfang von

APOCALYPSE NOW das Ende sehen, genauso wenig zu entscheiden wie die, ob das Gesicht Willards verkehrt herum auf die Leinwand projiziert ist und die Statue in korrekter Vertikale sichtbar wird. Denn Anfang und Ende sind hier so wenig geeignet, die zeitliche Struktur der kinematografischen Ordnung zu fassen, wie die geometrischen Orientierungen des Oben, Unten, Vorne, Hinten dabei weiterhelfen, deren Räumlichkeit zu beschreiben – auch wenn man damals, bei wiederholtem Kinobesuch, plötzlich zu verstehen meinte: Das sind die letzten Bilder des Films, das in Napalmflammen vernichtete Reich von Kurtz: „This is the end...“

In dieser Perspektive ist der Ausgang des Films höchst ambivalent. Wird mit dem Bombardement doch die Order umgesetzt, die Willard für den Fall ausgab, dass er nicht zurückkehren würde? Tatsächlich sehen wir ihn, nachdem er Kurtz getötet hat, als neuen Herrscher inthronisiert. Von der Exposition des Films her betrachtet, erscheint dieses Ende wie der Flashback des traumatisierten Soldaten. Überblendungen verbinden die Vision vom brennenden Dschungel mit dem Gesicht Willards; sie lassen aus den Rotoren der Hubschrauber einen Deckenventilator werden: Es ist der Blick des Soldaten, der auf einem Hotelbett liegt, an die Decke starrt und vielleicht die Musik hört, die auch wir hören.

Das musikalische Arrangement tritt in den Hintergrund – eine instrumentelle Variation, die zwischen die gesungenen Strophen eingeschoben ist –, bis das Geräusch des Ventilators dominiert. Der Monolog des Ich-Erzählers Willard setzt ein. Sätze wie aus Michael Herrs *Dispatches* schieben sich in das Musikarrangement, als sei noch der Monolog eine Strophe des Songs: Saigon; Willard wartet in seinem Hotel auf einen Einsatz, dessen apokalyptisches Ende der Zuschauer meint, gerade gesehen zu haben. Der Song wird wieder lauter: Man sieht in einer Folge von Überblendungen den saufenden Soldaten, er hockt nackt auf der Erde, er tanzt, ahmt die Bewegungen eines Karatekämpfers nach, stürzt schließlich zu Boden, verletzt sich die Hand an einem zerbrochenen Glas und verschmiert das Blut in seinem vor Trunkenheit apathischen Gesicht, das sich im nächsten Moment in einem Weinkrampf löst.

Die Exposition inszeniert in der Figur Captain Willards den traumatisierten Soldaten, der gemartert wird von Erinnerungen, die der Film als die noch zu erzählende Geschichte eines militärischen Sonderkommandos fingiert. Und zugleich macht sie den Kinosaal zum Ort einer Gegenwart, die von der insistierenden Vision eines vergangenen Schreckens, der Vergangenheit als Schrecken, heimgesucht wird. In dieser zirkulären Zeitstruktur ist die Exposition von APOCALYPSE NOW selbst wie eine audiovisuelle Rockballade komponiert, in der die Figurationen des Kriegsfilmgenres auf einen bündigen Refrain gebracht sind. Statt Agonie und Todeskampf sehen wir das Besäufnis, statt des Kampfes mit dem Feind den mimetischen Schattentanz eines betrunkenen Soldaten, der die Kampftechniken und die Sitzhaltung des Feindes nachahmt, statt physischer

Vernichtung psychischer Zusammenbruch, statt der Granatenexplosion die Verletzung an einem zerbrochenen Whiskeyglas. Auch das *shell-shocked face* hat seine Entsprechung in diesem Arrangement: Zwei Soldaten holen Willard zu seinem Einsatz ab; sie schleppen den Betrunkenen unter die kalte Dusche: sein entsetztes Gesicht als das kalte Wasser ihn trifft, sein Schrei beschließt die Exposition: „This is the end... My only friend, the end...“

In APOCALYPSE NOW wird weder die Erfahrung des Vietnamkriegs beschrieben, noch wird der Krieg als ein vergangenes Ereignis erzählt; stattdessen lassen sich Modulationen des kinematografischen Erfahrungsmodus beschreiben, die geeignet scheinen, sich auf den allgegenwärtigen vergangenen Krieg als eine unbegriffene affektive Realität der politischen Gemeinschaft zu beziehen.

Man darf jedenfalls annehmen, dass Mitte der 1970er Jahre neue poetische Konzepte notwendig wurden, um sich auf das Krisengefühl zu beziehen, das die amerikanische Gesellschaft damals bestimmt haben mag. Die Erinnerung an den Krieg, die zirkulierenden Erzählungen und Bilder von Vietnam mögen in einer Weise affektgeladen gewesen sein, die sich kaum beschreiben und darstellen ließ. Eben deshalb mag Coppola mit APOCALYPSE NOW eine neue Architektur kinematografischer Bildräume, neue Raum-Zeit-Schemata entwickelt haben. Mussten doch die pathetischen Muster des Kriegsfilmgenres grundlegend transformiert werden, um sich auf die Erinnerung an den Krieg als eine kollektive Wirklichkeit zu beziehen, welche das Fühlen und Denken alltäglicher Leute betraf.

Unbestreitbar bleiben diese Überlegungen notwendigerweise hypothetisch. Denn selbst wenn ich mich in meinen Beschreibungen bei diesem Film – wie auch bei allen vorherigen Filmen – auf meine eigene Erinnerung an das Kinoereignis beziehe, ist die Frage doch unentscheidbar, ob und wie weit die Expressivität des Films sein zeitgenössisches Publikum tatsächlich zu affizieren vermochte. Hingegen ist es jederzeit möglich, im filmanalytischen Vergleich ein poetisches Kalkül zu rekonstruieren und dabei sinnfällig zu machen, dass dieses Kalkül nicht auf die Repräsentation eines vergangenen Ereignisses, sondern auf die insistierende Aktualität dieser Vergangenheit in den Störfällen des affektiven Gefüges eines Gemeinwesens zielt.⁴³

⁴³ Insofern sehe ich in dem posttraumatischen Krankheitsbild der Kriegsveteranen keineswegs die Metapher, mit der sich diese Störfälle fassen lassen, wie dies in der kulturtheoretischen Lesart des Traumakonzepts ausgearbeitet wurde, sondern ein Symptom der Krise des Gemeinwesens. Vgl. Thomas Elsaesser: Terror und Trauma. Zur Gewalt des Vergangenen in der BRD, Berlin 2007; Hal Foster: Obscene, Abject, Traumatic, in: October 78, 1996, S. 106–124; Susannah Radstone: Screening Trauma. ‚Forrest Gump‘, Film and Memory, in: Memory and Methodology, hrsg. v. Susannah Radstone, Oxford 2000, S. 79–110; Franz Kaltenbeck/Peter Weibel (Hrsg.): Trauma und Erinnerung / Trauma and Memory. Cross-Cultural Perspectives, Wien 2000; Paul Antze/Michael Lambek (Hrsg.): Tense Past. Cultural Essays in Trauma and Memory, New York/

PLATOON: Die Melodie psychischen Gleichklangs

Demgegenüber lässt sich *PLATOON* als ein Versuch beschreiben, die Erfahrung Vietnams endlich als ein vergangenes Ereignis erzählbar zu machen.

Oliver Stone knüpft dabei durchaus an die veränderten ästhetischen Darstellungsformen des Hollywood-Kriegsfilms der späten 1970er Jahre an; aber er führt sie auf Figurenkonstellationen und melodramatische Topoi zurück, die dem klassischen Erzählkino vor 1967 sehr viel näher sind: Es bedarf keiner komplexen Filmanalyse, um zu erkennen, dass die grobschlächlige Gegenüberstellung von Gemeinschaftstypen – hier die Haschisch rauchende Black Community, dort die Alkohol saufenden Rednecks, hier die Rock'n'Roller, dort die Countryfans – ein dramatisches Gerüst aus den frühen Tagen des Kriegsfilmgenres (die ethnisch heterogene militärische Gemeinschaft) wieder aufleben lässt, das nur höchst äußerlich aktualisiert wird: als würde der Film ein altes Kriegsfilm drama im Setting, dem Kostüm und dem Schauspielstil des Vietnamfilms der späten 1970er Jahre wieder aufführen. Folgerichtig ist eine machtvolle Erzählinstanz notwendig – ein Ich-Erzähler der gleichermaßen Stimme des Protagonisten, Stimme des Autors und Stimme des Augenzeugen ist (Oliver Stone hat stets seine Augenzeugenschaft als Vietnamveteran betont) –, um unbeirrbar daran festhalten zu können, dass alle Verbrechen des Krieges, jeder Verrat, jeder Mord im Zusammenhalt der Gemeinschaft überwunden werden können.

Damit will ich keineswegs auf die Frage hinaus, ob *PLATOON* in seiner poetischen Konzeption und seiner Inszenierungsweise auf der Höhe seiner Zeit steht, und wie er künstlerisch zu bewerten sei. Aber wenn man den Sachverhalt andersherum beschreibt, wird deutlich, dass sich an der Frage der Inszenierungsstrategien das moralische Ethos des Films entscheidet. *PLATOON* ruft zwar die offenen Konflikte eines brüchigen Sense of Commonality auf, indem er an die Darstellungsmuster früher Vietnamkriegsfilme anschließt; aber nur um sie in die homogene Erzählperspektive der melodramatischen Muster rückzuübersetzen, welche das Genre der späten 1940er und 1950er Jahre bestimmten. Diese pathetischen

London 1996; Cathy Caruth: *Unclaimed Experience. Trauma, Narrative and History*, Baltimore 1996; Cathy Caruth (Hrsg.): *Trauma. Explorations in Memory*, Baltimore 1992; Janet Walker: *Trauma Cinema. Documenting Incest and the Holocaust*, Berkeley, u. a. 2005. Vgl. zudem die in der Sektion „Special Debate: Trauma and Screen Studies“ gesammelten Beiträge in der Ausgabe vom Sommer 2001 der Zeitschrift *Screen*: Susannah Radstone: *Trauma and Screen Studies. Opening the Debate*, in: *Screen* 42 (2), 2001, S. 188–193, Thomas Elsaesser: *Postmodernism as Mourning Work*, in: *Screen* 42 (2), 2001, S. 193–201; E. Ann Kaplan: *Melodrama, Cinema and Trauma*, in: *Screen* 42 (2), 2001, S. 201–205; Maureen Turim: *The Trauma of History. Flashbacks Upon Flashbacks*, in: *Screen* 42 (2), 2001, S. 205–210; Janet Walker: *Trauma Cinema. False Memories and True Experience*, in: *Screen* 42 (2), 2001, S. 211–216.

Muster bilden die Grundlage, um *PLATOON* als ein gemeinschaftliches Trauererlebnis im Blockbusterformat zu inszenieren,⁴⁴ das seinem Publikum die therapeutische Kraft des Schuldbekenntnisses und der erinnernden Trauer verspricht.

Auch hier ist das Kalkül im Einsatz der Musik greifbar. Als wäre ein weltumspannendes Trauergefühl auf wenige musikalische Sätze eines Pop-songs gebracht, werden immer wieder Passagen von Samuel Barbers „Adagio for Strings“ eingespielt; ein Musikstück, von dem man lesen kann, dass es ‚nackte Expression des Gefühls‘ sei.⁴⁵ Durch die Aufführungsgeschichte des Stücks – es wird bevorzugt bei Staatsbegräbnissen amerikanischer Präsidenten und Trauerzeremonien von nationalem Rang gespielt – ist dieses Gefühl in seiner Bedeutung eindeutiger festgelegt, als es ein Begriff je sein könnte. Die Musik gibt den Ton vor, der die Stimmungslage der filmischen Inszenierung in Gänze definiert. Das Pathos des Vietnamfilms, das Gefühl der Krise, der im Streit verlorene gemeinsame Grund, die Schuld und die moralische Haltlosigkeit – über alle gesellschaftlichen Zerklüftungen hinweg spannt die Musik ein Band, das die Trauergemeinde zusammenhält. Sie definiert buchstäblich den Film als Totenmesse und die ästhetische Erfahrung als Vereinigungserlebnis geteilter Trauer.

Man denke – um einen weiteren Vergleich zu bemühen – an *THE DEER HUNTER*, an die kleine Gesellschaft der hinterbliebenen Freunde in der Stammkneipe nach der Beisetzung; wie sie in der dunklen, geschlossenen Bar beieinander stehen, weil sie die Beerdigung des gemeinsamen Freundes noch einmal an diesem Ort zusammengeführt hat; wie sie sich nicht zu verhalten, einander nichts zu sagen wissen; wie endlich der eine anfängt, Frühstückseier zu braten, die andere den Tisch deckt, nach und nach sich jeder einen Platz sucht in den alltäglichen Abläufen, die das Miteinander, das Essen und Arbeiten und Reden organisieren. Und dann fängt einer an zu singen: Ganz langsam, ganz leise summend hören die anderen die Stimme aus der Küche; und am Ende singen sie alle gemeinsam: Schulkinder, die einen auswendig gelernten Text endlich erinnern, nachdem sie sich abmühten, Worte zu finden: „America the Beautiful“.

Die kinematografische Szene ist in der Stimmungslage und dem kompositorischen Verfahren durchaus dem „Adagio for Strings“ vergleichbar; nur dass hier nicht das Musikstück, sondern die *Mise-en-scène*, die Gestaltung des kinematografischen Erfahrungsmodus, den Ton vorgibt. Der Film lässt uns eine kleine Trauergemeinde sehen, die nicht weiß, was tun, was sagen ... und sie tut, was sie an diesem Ort immer wieder getan hat – sie beginnt, gemeinsam zu singen. Die Zuschauer erinnern die Treffen nach Feierabend vom Anfang des Films. Sie

⁴⁴ Vgl. Robnik: Kino, Krieg, Gedächtnis.

⁴⁵ <http://www.npr.org/2010/03/09/124459453/barbers-adagio-naked-expression-of-emotion> (21. Januar 2016).

erinnern sich, wie Nick (Christopher Walken) ausgelassen tanzte und den Hit aus der Musikbox mitsang. Nun sehen sie, wie Nick fehlt. Erst dieses Fehlen, sichtbar gemacht in der Inszenierung, lässt die Hymne zu einem Trauergesang der Hinterbliebenen werden.

In *PLATOON* instrumentiert die Musik eine der kinematografischen Opferfigurationen, deren Grundform im klassischen Kriegsfilmgenre Hollywoods entwickelt worden ist. Sie ist durch die ikonografischen Verweise auf den christlichen Sühnetod auf ähnliche Weise äußerlich definiert wie das Gefühl durch die Aufführungsgeschichte des eingespielten Musikstücks. Man kann dies sehr gut an einem dritten Vergleich studieren: dem mit John Fords *THEY WERE EXPENDABLE* (USA, *SCHNELLBOOTE VOR BATAAN*) von 1945; ein Film, der am Ende des Krieges die Grundformen des neu entstehenden Genres zusammenführt. Dann aber wird man feststellen, dass dort das Pathos des Opfergedenkens durch eben jene tiefe Ambivalenz strukturiert ist, die ich an der Pathosformel des *shell-shocked face* zu erläutern suchte: das Bewusstsein eines unlösbaren moralischen Konflikts, der die politische Gemeinschaft in ihren Fundamenten trifft und durch kein Opferritual zu beschwichtigen ist. Das christliche Begräbnisritual wird bei Ford zum Schauplatz, auf dem sich die Hilflosigkeit der Protagonisten, ihre moralische Verwirrung darstellen und sichtbar machen lässt. Dieser Ambivalenz antwortet *PLATOON* mit der auktorialen Perspektive einer Coming-of-Age-Erzählung. In einer solchen Perspektive lässt sich der Konflikt psychologisch einhegen und die Trauer als eine individuelle Emotion inszenieren. Diese Inszenierung zielt auf die Erfahrung kollektiven psychischen Gleichklangs, nicht auf ein Gefühl für die Gemeinschaft – und schon gar nicht auf eine unbewältigte affektive Realität.

Das Genrekinos als kulturelle Praxis

Vielleicht ist es gelungen, in diesen skizzenhaften Vergleichen deutlich werden zu lassen, wie eine Veränderung oder Konsolidierung einer spezifischen Wahrnehmung der gemeinschaftlichen Welt erreicht werden kann, indem das Wahrnehmungsempfinden selbst zum Gegenstand der Modulation wird. Darum entscheidet sich Rortys Frage nach den Grenzen der Gemeinschaft, nach der spezifischen Weise des Ein- und Ausschlusses an den je spezifischen Inszenierungsweisen der Filme. Die pathetischen Inszenierungsstrategien sind nie bloß ästhetisch, wie äußerlich sie auch sein mögen; sie betreffen immer das Gefühl, welches die Formen der Gemeinschaft, deren politische und soziale Struktur, mit dem Denken und Empfinden realer Zuschauer, mit deren leibhaftem Erleben verbindet. In der vergleichenden Analyse lassen sich an den Inszenierungsweisen die poetischen Entwürfe der Filme herausarbeiten und als ein spezifisches Verhältnis von Poetik

und Politik beschreiben und qualifizieren. Damit möchte ich keinesfalls – das wäre ein Unterfangen, bei dem man ungleich detaillierter und materialreicher vorgehen müsste – den Anspruch erheben, die Filme in ihren gesellschaftlichen, politischen, ökonomischen und kulturellen Bezügen historiografisch in ihren zeitgenössischen Kontexten zu verorten. Auch wenn die historiografische Forschung durchaus den Bezugsrahmen bereitstellt, in dem die Filme als Poetiken zu rekonstruieren sind. (Hier kann man im Fall des Hollywood-Kriegsfilms übri- gens auf eine sehr gute Forschungslage rekurrieren.)

Doch lässt sich das Verhältnis von Poetik und Politik keineswegs auf eine feststehende Funktions- oder Kausalbeziehung zwischen Kunst oder Unterhaltungskunst und Gesellschaft bringen. Das Verhältnis von Poetik und Politik bezeichnet vielmehr ein Feld konfliktreicher Auseinandersetzungen um die Grenzen der Gemeinschaft, das durch Ausgrenzungsmanöver und Einbürgerungsversuche, durch Neubeschreibungen und reaktionäre Überschreibungen gekennzeichnet ist. Gegenstand der Auseinandersetzung sind die medialen Praktiken, die sich auf das Gefühl für die gemeinschaftlich geteilte Welt, die sich auf den Gemeinsinn im Sinne von Rortys „Sense of Commonality“ beziehen. Mit Blick auf das Feld dieser Praktiken wird im Folgenden von dem poetischen Machen die Rede sein.

Damit sollen Kunst und Unterhaltungskunst keinesfalls als ein Epiphänomen gesellschaftlicher Wirklichkeit in den Blick genommen werden; sondern eine gesellschaftliche Praxis, die genuin auf die Aufgabe bezogen ist, die Grenzen der Gemeinschaft zu befragen. Diese Praxis ist gleichermaßen eine der Rezeption, der Kritik und der Theorie wie eine der künstlerischen und literarischen Produktion.⁴⁶ Deshalb steht nicht die künstlerische Dignität der Filme (etwa die Äußerlichkeit der auf den bloßen Effekt angelegten Inszenierung von *PLATOON*), noch deren ideologischer Subtext (die neuen Konflikte sind auf ewig die alten Konflikte) zur Diskussion, sondern die Art und Weise der Reinszenierung des Pathos, welches den Hollywood-Kriegsfilm als Genre erst konstituiert. An diesen Inszenierungen lassen sich Praktiken, in denen sich eine Gesellschaft als politische Gemeinschaft in den Blick zu nehmen sucht, als poetische Konzeptionen rekonstruieren.

In dieser Hinsicht sind die Filme, die ich im vorangegangenen Kapitel vorgestellt habe, durchaus repräsentativ. In der Art und Weise, wie *SAVING PRIVATE RYAN*, *WINDTALKERS* und *THE THIN RED LINE* die Bildräume, die Narrative und die Charaktere des Genres reinszenieren und transformieren, zielen sie auf das Pathos eines Gefühls für das Gemeinschaftliche. Wenn sie dabei auf eine Krise

⁴⁶ Vgl. Streiter: Die Frage der Gemeinschaft und die ‚Theorie des Politischen‘.

des Gemeinsinns im Sinne des „Sense of Commonality“ antworten, folgen sie nur der grundlegenden Tendenz, die das Kriegsfilmgenre Hollywoods insgesamt bestimmt. Lässt sich doch die Geschichte des Genres entlang der Konjunkturen, in denen Phasen der Desintegration mit solchen der Integration des demokratischen Gemeinwesens sich abwechseln, als eine Geschichte der Krisen und der Erneuerung des Gemeinsinns beschreiben.

Die Kriegsfilme verorten nicht nur die dargestellten Begebenheiten, sondern auch ihre Zuschauer historisch. Sie adressieren einen Sense of Commonality, der in hohem Maße kontingent und historisch wandelbar ist. So lassen sich an den Filmen nicht nur die ästhetischen Strategien und poetischen Muster ablesen, die darauf abzielen, das individuelle Empfinden in ein gemeinschaftlich geteiltes Gefühl, ein Gefühl für die Gemeinschaft einzubetten. Sie entfalten auch die historischen Wandlungen dieses Gemeinschaftsgefühls. Von der Mobilisierung der Kampfeslust über die trauernde Erinnerung an die Opfer des Krieges bis zur zornigen Verurteilung und schuldhaften Scham führt die Geschichte des Hollywood-Kriegsfilmgenres die Geschichte dieser Wandlungen entlang der politischen Ereignisse vor.

In dieser Perspektive lässt sich das Genrekinno als eine exemplarische poetische Praxis in der „Geschichte des Machens“ begreifen, von der Rorty spricht. Es ist für diese Geschichte ebenso beispielhaft, wie die Geschichte des Hollywood-Kriegsfilms beispielhaft ist für das Verständnis dessen, was Genre in diesem Zusammenhang überhaupt bedeutet.

Damit sind grundlegende Begriffe und Relationen eingeführt, die in den folgenden Kapiteln weiter ausgearbeitet werden: Gemeinschaft und Gemeinschaftsgefühl, poetisches Machen und Geschichte, Genre und Gemeinsinn. Ich will dabei der Frage nachgehen, welche Beziehung besteht zwischen den Dingen, die wir – aus mehr oder weniger guten Gründen – den Künsten, der Literatur, den Unterhaltungsmedien zuordnen, und dem, was man in den letzten beiden Jahrzehnten als das Politische diskutiert hat.⁴⁷ Was heißt politische Gemeinschaft? In welchem Sinne ist dies eine Frage des Gefühls? Und wie stehen diese Gefühle zu den kollektiven Dynamiken, deren Erzeugung wir den Medien und dort vor allem den Bildmedien zuschreiben? Der Leitfaden, an dem ich diese Fragen zu klären suche, ist die Geschichte des Kriegsfilmgenres Hollywoods. Ich möchte verstehen, wie sich die historischen Erfahrungen und die kulturellen Phantasmen des Krieges in den poetischen Konstruktionen dieses Genres mit dem affektiven Erleben von Zuschauern verbinden, und in welchem Verhältnis dieses affektive Erleben zum Gemeinsinn steht.

⁴⁷ Vgl. Vogl: Einleitung. Vgl. auch: Streiter: Die Frage der Gemeinschaft und die ‚Theorie des Politischen‘; Hebekus/Völker: Neue Philosophien des Politischen zur Einführung.

Was aber kann die vergleichende Analyse von Kriegsfilmen, die spektakuläre Hollywoodunterhaltung oder gekonnte Propaganda und häufig beides zugleich sind, zur Klärung dieser Fragen beitragen? Warum sollte sich ausgerechnet an diesem Genre das Verhältnis von Poetik und Politik auf beispielhafte Weise diskutieren lassen? Geht es nicht gerade hier schlicht um Ideologie? Warum sollte es nicht reichen, wie Rorty vorschlägt, einfach keinen Unterschied mehr zwischen den verschiedenen Diskursen zu machen, und diese alle gleichermaßen als konkurrierende Beschreibungen unserer Welt aufzufassen; eine Welt, deren einzige – wenn auch politisch höchst bedeutsame – Wahrheit darin besteht, in unendlich vervielfältigbaren Perspektiven beschreibbar zu sein? Warum sollte man den ästhetischen Erfahrungsmodalitäten besondere Bedeutung beimessen, wenn es darum geht, das Verhältnis von Poetik und Politik genauer zu bestimmen?

Die Antwort, die ich in den folgenden Kapiteln zu entwickeln habe, ist im Grunde sehr einfach: Weil politische Gemeinschaften nicht ohne weiteres aus der Melange von religiösen, kultischen und militärischen Vergemeinschaftungsformen herauszulösen und von diesen zu unterscheiden sind. Meine Erwartung ist, dass sich an den poetischen Praktiken, die im westlichen Kontext mit Kunst, Unterhaltungskunst und Literatur verbunden sind, eine theoretische Perspektive entwickeln lässt, die es uns erlaubt, Subjektivierungsakte, die darauf abzielen, Einzelne auf das affektive Gefüge einer politisch gegründeten Gemeinschaft zu beziehen, von den oben genannten Vergemeinschaftungsformen zu unterscheiden.

Die Aufgabe wird also darin bestehen, ästhetische Erfahrungsmodalitäten zu identifizieren und begrifflich zu fassen, die sich in anderer Weise auf die Gemeinschaft beziehen als dies bei kultisch-rituellen Praktiken der Fall ist. Die filmanalytische Rekonstruktion ist deshalb von vornherein eingespannt in die Lektüre philosophischer Texte, welche den Begriff der Gemeinschaft beziehungsweise den des Gemeinsinns je unterschiedlich mit dem des Ästhetischen korrelieren. Als ein Ensemble solcher Erfahrungsmodalitäten möchte ich das Genrekino am Beispiel des Kriegsfilmgenres befragen.

In der Gegenüberstellung von zwei Filmen, die äußerlich durchaus ähnlich sind, in ihrer Pathetik aber gegensätzlicher nicht sein könnten, sollen diese Problemlage, meine heuristische These und meine Vorgehensweise in einer Fallstudie exemplarisch erläutert werden.

1.4 Propaganda, Avantgarde und Genrekino

Eine vergleichende Fallstudie

Im folgenden Kapitel möchte ich in einer vergleichenden Filmanalyse ausführen, wie zwei gegensätzliche Prinzipien von Gemeinschaft in doppelter Hinsicht – als antagonistische Kräfte und als innerer Konflikt – in der jeweiligen Inszenierungsweise greifbar werden. Zum einen möchte ich an einem US-amerikanischen und einem NS-deutschen Propagandafilm die je eigenen filmpoetischen Konzepte rekonstruieren und zeigen, wie diese sich auf einander ausschließende Ideen von Gemeinschaften beziehen. Wir dürfen vermuten, dass der unversöhnliche Antagonismus in seiner Evidenz sich dem Umstand verdankt, dass beide Filme als Kriegspropaganda entworfen wurden. Zum anderen aber bezeichnen die einander widerstrebenden Gemeinschaftsprinzipien ein Konfliktfeld, das im Innern der je eigenen Gesellschaft zu lokalisieren ist. Der amerikanische Propagandafilm formuliert explizit den Widersinn des Unterfangens, sich innerhalb eines demokratischen Gemeinwesens einer Medienpolitik zu verschreiben, die darauf abzielt, die Militarisierung der Bevölkerung zu propagieren. Dieser Widerspruch kehrt in der Folge als dramatische Matrix des sich neu formierenden Kriegsfilmgenres wieder.

Beide Aspekte dieses Antagonismus sind als spezifisches Pathos der Filme herauszupräparieren und zu bewerten. Deshalb werde ich mich in der folgenden Argumentation auf die Analyse der konkreten ästhetischen Verfahren dieser Filme und deren affektpoetische Konzeption konzentrieren. Denn das Pathos der Filme ist an eben diesen ästhetischen Verfahren und Inszenierungsweisen als eine Erfahrungsmodalität zu rekonstruieren, welche die Zuschauer in ihrem Wahrnehmungserleben als ein von Affekten dominiertes Verhältnis zur Welt verkörpern.⁴⁸

In der medienhistorischen Forschung wird diese Ebene nicht selten übergangen. Zwar wird dem Kriegsfilm ein scheinbar unbegrenztes Potential an affektiver Mobilisierungskraft zugesprochen. Doch gilt die Frage nach den poetischen Strategien und Verfahren dieser Mobilisierung mit dem Hinweis auf die ideologische Funktion als weitgehend beantwortet. Dass Kriegsfilme überhaupt patri-

⁴⁸ Ich stütze mich mit dieser These auf ein filmanalytisches Modell, das ich – in Zusammenarbeit mit den Mitarbeitern verschiedener Forschungsprojekte – im Anschluss an die Neophänomenologie und Deleuze entwickelt habe. Vgl. Hermann Kappelhoff/Jan-Hendrik Bakels: Das Zuschauergefühl – Möglichkeiten qualitativer Medienanalyse, in: *ZfM – Zeitschrift für Medienwissenschaft* 5 (2), 2011, S. 78–96. In einem späteren Kapitel des vorliegenden Buches werde ich dieses Analysemodell ausführlich erläutern.

otische Gefühle mobilisieren wollen, definiert bereits ihre Ideologie – was uns der Aufgabe enthebt, den Unterschieden nachzugehen. Die ideologische Funktion der Kriegsfilmreihen macht sie alle gleich. So stellt es sich zum Beispiel in einer umfangreichen Studie zu den Bildern des Krieges im zwanzigsten Jahrhundert dar, die vor einiger Zeit in Deutschland reüssierte:

Nach dem japanischen Überfall auf Pearl Harbor begannen die USA verstärkt mit der Produktion von dokumentarischen Mobilisierungsfilmen, für die man anders als in Deutschland primär Spielfilmregisseure verpflichtete. Diese aus Wochenschau und Dokumentarfilmmaterial kompilierten Filme sollten vor allem über die amerikanischen Kriegsgegner und -ziele informieren. Zu den wichtigsten Produktionen dieser Art wurden Frank Capras zielgruppenorientierte, speziell an Arbeiter, an Farbige sowie an Frauen adressierte Mobilisierungsfilmreihen der WHY WE FIGHT-Serie, die sich qualitativ nur wenig von Produktionen aus Deutschland und Italien unterschieden, sich ausgiebig rassistischer Feindbilder bedienten, Aufnahmen des sowjetischen Dokumentarfilmers Roman Karmen verwendeten und sich bewusst von Leni Riefenstahls TRIUMPH DES WILLENS und NS-Kompilationsfilmen wie FELDZUG IN POLEN und SIEG IM WESTEN hatten inspirieren lassen, die mit dem Oscar ausgezeichneten Kriegsdokumentationen von John Ford, THE BATTLE OF MIDWAY und dessen DECEMBER 7TH, Lewis Milestones Luftkampffilm THE PURPLE HEART (1944), Howard Hawks' mit aufwendigen Spezialeffekten produzierter Streifen AIR FORCE (1944), sowie etliche andere Combat-Movies.⁴⁹

Nun war Capras WHY WE FIGHT-Serie weder an die Arbeiter noch speziell an die farbige Bevölkerung und höchstens sehr vermittelt an Hausfrauen gerichtet. Die Filme wurden als Informationsmaterial für rekrutierte Soldaten produziert und kamen nur ausnahmsweise und in Teilen in die Kinos. Doch wiegt diese historische Ungenauigkeit nicht schwer, vergleicht man sie mit der Behauptung, Capras Arbeiten würden sich qualitativ (sic!) nur wenig von den deutschen oder italienischen Produktionen unterscheiden.

Auf welche Qualitäten auch immer diese Aussage sich bezieht, die Auseinandersetzung, die das Team um Capra in Vorbereitung und im Zuge der WHY WE FIGHT-Serie mit Riefenstahls TRIUMPH DES WILLENS (D 1935) führte, auf den Nenner der Inspiration zu bringen, ist schlicht Unfug. Sie widerspricht nicht nur dem Selbstzeugnis Frank Capras, sondern auch dem Kenntnisstand der historischen Forschung. Auf der Grundlage dieser Forschung hat Martin Loiperdinger bereits 1993 eine Studie veröffentlicht,⁵⁰ welche die Produktionsgeschichte der WHY WE FIGHT-Serie darstellt: Tatsächlich verfolgte man die Idee, für die Propa-

⁴⁹ Gerhard Paul: Bilder des Krieges – Krieg der Bilder. Die Visualisierung des modernen Krieges, Paderborn/München 2004, S. 255.

⁵⁰ Martin Loiperdinger: ‚Why We Fight‘ contra ‚Triumph des Willens‘ – Feindbilder in der amerikanischen Gegenpropaganda, in: Widergänger. Faschismus und Antifaschismus im Film, hrsg. v. Joachim Schmidt-Sasse, Münster 1993, S. 76–90.

gandafilme ausschließlich dokumentarisches Material zu nutzen (sei es das der gegnerischen Propaganda, sei es das der eigenen Newsreels); der Plan war – und zwar ausdrücklich mit Blick auf TRIUMPH DES WILLENS – die gegnerischen Propagandafilme qua Montage dergestalt in eine neue Perspektive einzurücken, dass sie gleichsam in ihren Darstellungsformen und Darstellungen gegen sich selbst zeugten. Sie sollten als Bilder jener Gemeinschaft lesbar werden, deren Triumph sie propagierten. Die Behauptung, Capras Filme würden sich qualitativ nicht von der Propaganda der Achsenmächte unterscheiden, übergeht nicht nur diesen historischen Sachverhalt; sie ist völlig blind gegenüber dem poetischen Kalkül der Inszenierung filmischer Bilder.

Im Folgenden möchte ich Frank Capras Propagandafilm mit einem anderen Film Leni Riefenstahls vergleichen, der ganz ähnlich adressiert ist wie die Arbeiten Capras: Auch TAG DER FREIHEIT – UNSERE WEHRMACHT von 1935 richtet sich primär an Rekruten. Die Methode des größtmöglichen Kontrasts ist als Versuchsanordnung gewählt: Denn wenn die Hypothese stimmt, dass sich die Frage nach dem „Sense of Commonality“ im Sinne Rortys auf der Ebene der ästhetischen Verfahren und Inszenierungsweisen entscheidet, dann müssen sich die Inszenierungskonzepte von Capra und Riefenstahl radikal unterscheiden.

Es geht also nicht darum, die fundamentale Differenz herauszuarbeiten, um eine offensichtlich haltlose These zu widerlegen. Vielmehr lässt sich vor dem Hintergrund dieser These die Ebene genauer justieren, auf der die unterschiedlichen Qualitäten der Bildinszenierungen mit höchst gegensätzlichen politischen Intentionen korrespondieren. Es sei denn, man behauptete allen Ernstes, dass die Filme auf einer ähnlichen Vorstellung von Gesellschaft und Politik beruhen.

TAG DER FREIHEIT: Medientechnik der Verschmelzung

Leni Riefenstahls TAG DER FREIHEIT – UNSERE WEHRMACHT ist im Auftrag der NSDAP anlässlich der Wiedereinführung der allgemeinen Wehrpflicht produziert worden. Er ist also genauso wie Capras Filmreihe an die Rekruten gerichtet, die noch auf den Krieg einzuschwören sind. Beide Filmarbeiten entfalten das Ethos der Zugehörigkeit des Einen zur Gemeinschaft, beide zielen auf das Pathos der Selbstopferung als Unterpfand dieser Zugehörigkeit. Und doch wird man sich kaum einen schärferen Gegensatz vorstellen können, als den zwischen den jeweiligen Inszenierungsweisen.

Riefenstahls Film hat eine klare Aufteilung: Ein Prolog zeigt eine Gruppe jugendlicher Männer mit entblößten Oberkörpern bei der Morgenwäsche. Man sieht lachende Gesichter, jugendliche Körper, ausgelassene Morgenstimmung. Dann folgt ein Zwischenteil, der Fußtruppen und reitende Soldaten zeigt, die im

Morgenlicht durch höchst stilisierte Kameraperspektiven und kunstvolle Nebel-
schwaden die alltägliche Körperlichkeit gegen Uniform, Reiterpose und Unter-
sichtporträts getauscht haben.



Abb. 5: Morgenwäsche (TAG DER FREIHEIT).

In der Folge ist der Aufmarsch der Soldaten, ihr Einmarsch in eine Art Stadion-
rund inszeniert; vorbei an mit Publikum gefüllten Rängen und der Tribüne der
Generalität. Die Soldaten fügen sich ein in die strenge Geometrie der Heerschau

des Führers. Dann folgt eine Rede Hitlers an die neu rekrutierten Soldaten. Er variiert in ornamentalen Tiraden die immer gleiche Metapher: Die jungen Männer dürfen und sollen ihre erniedrigte physische Existenz eintauschen gegen die Teilhabe an einer ebenso abstrakten wie heroischen Körperschaft – dem wieder aufgerichteten Korps des deutschen Mannes, der Wehrmacht der Väter.

Was dann folgt, sind die Stufen eben dieser Anverwandlung, inszeniert als Verschmelzung des Menschenmaterials mit dem technischen Material. Erneut sieht man die Soldaten – gesichtslos unter den Helmen – an der Tribüne vorbeimarschieren. Der Zug erweist sich als Eröffnung eines Manövers: Infanteristen, die sich schießend auf den Boden werfen. Es folgen in mehr oder weniger strenger Staffelung Soldaten auf Motorrädern, in Autos mit angehängten Kanonen, dann leichte Kettenfahrzeuge, gepanzerte Wagen, schließlich Panzer.



Abb. 6: Die Verschmelzung von Mensch und Technik.

Der aufmerksame Blick der NS-Elite in den Himmel kündigt die letzte Steigerung an: die Flieger. Durch die elaborierte Rhetorik dynamischer Montagesequenzen entsteht ein Bild streng-planmäßiger Vernichtung: eine Art theatralisch fingierte kriegerische Eskalation nach den Regeln eines Kinderspiels – die Autos überbie-

ten die Männer auf den Motorrädern, die Panzer die leichten Kettenfahrzeuge und die Flieger noch die in den Tanks verborgenen Grenadiere.

Der alltägliche Körper, mit dem der Film einsetzt, ist der Gegenstand einer rituellen Zurichtung, die ihn schließlich auslöscht. Auf diese Auslöschung gründet sich das Leben des Trupps, des Zugs, des Bataillons, der Division, der Armee, der Nation. Das Pathos aber, das die Zuschauer – und das sind hier die Soldaten selbst – in diese Gemeinschaft einzubinden sucht, basiert auf einem grundlegenden ästhetischen Erfahrungsmodus des Kinos: der Fähigkeit nämlich, den Wahrnehmungs- und Empfindungsraum der Zuschauer zu dynamisieren und weit über das Maß alltäglicher Wahrnehmung hinaus zu erweitern. Es ist diese medientechnische Entgrenzung des leibgebundenen Wahrnehmungsvermögens, welche die historischen Avantgarden am Film feierten. Und bereits die Avantgarde beschrieb diese Entgrenzung in der Metaphorik des Krieges:

Ich bin das Kinoauge. Ich bin ein mechanisches Auge. Ich, die Maschine, zeige euch die Welt so, wie nur ich sie sehen kann. Von heute an und in alle Zukunft befreie ich mich von der menschlichen Unbeweglichkeit. Ich bin in ununterbrochener Bewegung, ich nähere mich Gegenständen und entferne mich von ihnen, ich krieche unter sie, ich klettere auf sie, ich bewege mich neben dem Maul eines galoppierenden Pferdes, ich rase in voller Fahrt in die Menge, ich renne vor angreifenden Soldaten her, ich werfe mich auf den Rücken, ich erhebe mich zusammen mit Flugzeugen, ich steige und falle zusammen mit fallenden und aufsteigenden Körpern.⁵¹

Wenn Dziga Vertov mit diesen Worten die medientechnische Mobilisierung der Wahrnehmung durch das Kino in der Metapher der Kriegstechnologie feiert, dann geschieht das mit umgekehrtem Vorzeichen wie bei Riefenstahl. Für Vertov kann noch die Kriegstechnik zum utopischen Bild werden, in dem alles Wissen, alles Denken und Trachten auf Techniken eines lustvollen Lebens abheben. Das Kino selbst steht hier ein für die Illusion eines Ichs, das die zeitlich-räumliche Komplexität jedweder Explosion mühelos bewältigt, weil ihm in der Technik ein Körper zuwächst, der sich in seinen Kräften und Möglichkeiten unendlich erweitert hat.

Riefenstahl hingegen inszeniert die Waffentechnologie als ein Spektakel, in dem alle Errungenschaften der Kultur, alle Technik zum Ausdruck der absoluten Macht des Führers geworden sind. Sie knüpft an das ästhetische Programm an, das Walter Benjamin 1930 anlässlich eines von Ernst Jünger herausgegebenen Sammelbandes als faschistisch definierte. Faschistisch sei dieses Programm, weil es, angetrieben vom geschichtsphilosophischen Furor des deutschen Idealismus, den

⁵¹ Dziga Vertov, zitiert nach Paul Virilio: Krieg und Kino. Logistik der Wahrnehmung, München 1986, S. 36.

Krieg als ein Zu-sich-Kommen der Nation, die Vernichtung alltäglichen Lebens als notwendiges Opfer für die Geburt eines neuen heroischen Zeitalters beschreibe:

Der Krieg in der metaphysischen Abstraktion, in der der neue Nationalismus sich zu ihm bekennt, ist nichts anderes als der Versuch, das Geheimnis einer idealistisch verstandenen Natur in der Technik mystisch und unmittelbar zu lösen, statt auf dem Umweg über die Einrichtung menschlicher Dinge es zu nutzen und zu erhellen. „Schicksal“ und „Heros“ stehen wie Gog und Magog in diesen Köpfen [...] Alles Nüchterne, Unbescholtene, Naive, was über die Verbesserung des Zusammenlebens der Menschen erdacht wird, wandert in den abgenutzten Schlund dieser Maulgötzen, die mit dem Rülpsen der 42-cm-Mörser darauf erwidern.⁵²

Technik – für Benjamin Ausdruck und Form eines unmetaphysischen Denkens, welches sich in der Immanenz der Bedürfnisse und Erfordernisse menschlichen Zusammenlebens bewegt – werde in der Ästhetik dieser Faschisten zur poetischen Metapher, an der die „heroischen Züge“ des neuen Zeitalters Gestalt gewinnen: in den unbeherrschbaren Vernichtungskräften des Krieges nämlich.

Der Staat, so Benjamin weiter, spiele in „dieser mystischen Kriegstheorie von Haus aus nicht die geringste Rolle.“ Von ihm werde gefordert, „den magischen Kräften, die er in Kriegsläufen für sich mobilisieren muß, bereits in seinem Bau und seiner Haltung sich anzupassen und würdig zu zeigen.“⁵³

Wenn man heute Riefenstahls Film sieht, dann erstaunt es doch, wie selbstverständlich das avantgardistische Konzept eines dynamisierten, von aller Alltagswahrnehmung entkoppelten Raumbilds zum funktionalen Mittel wurde, um diesen Staatsbau und diese Haltung sinnfällig in Szene zu setzen. In TAG DER FREIHEIT wird die Position Hitlers, hoch über der ihm dargebrachten Heerschau, in eine ästhetische Erfahrung für Kinozuschauer überführt. Der Krieg selbst wird in dieser Perspektive zum Schauspiel der Vergemeinschaftung. Er stellt sich, folgt man Benjamins Analyse der Kriegsmetapher im faschistischen Denken, als die effizienteste Form bürokratischer Verwaltungstechniken dar:

Im Führer eines einzigen Flugzeugs mit Gasbomben vereinigen sich alle Machtvollkommenheiten, dem Bürger Licht und Luft und Leben abzuschneiden, die im Frieden unter tausend Bürovorsteher verteilt sind. Der schlichte Bombenwerfer, der in der Einsamkeit der Höhe, allein mit sich und seinem Gott, für seinen schwer erkrankten Seniorchef, den Staat, Prokura hat, und wo er seine Unterschrift hinsetzt, da wächst kein Gras mehr – das ist der ‚imperiale‘ Führer, der den Verfassern vorschwebt.⁵⁴

52 Walter Benjamin: Theorien des deutschen Faschismus. Zu der Sammelschrift ‚Krieg und Krieger‘. Herausgegeben von Ernst Jünger, in: ders.: Gesammelte Schriften III, Frankfurt/M. 1980, S. 238–250, hier: S. 247.

53 Ebd., S. 248.

54 Ebd., S. 249.

In Riefenstahls TAG DER FREIHEIT ist das Kriegsspektakel Ausdruck dieser Machvollkommenheit, die in nichts anderem besteht als in der Möglichkeit der totalen Vernichtung des Staatsvolkes. Der Film inszeniert die Auslöschung des alltäglichen Lebens gewöhnlicher Leute als ein feierliches Gemeinschaftserleben, an dem die Zuschauer in ihrem ästhetischen Genießen Anteil haben.

Einem solchen Genießen stellt Benjamin die „nüchterneren Kinder“ gegenüber, „die an der Technik nicht einen Fetisch des Untergangs, sondern einen Schlüssel zum Glück besitzen“.⁵⁵ Dieses ‚Glück‘ meint Vertov, wenn er das Ich des Kameraauges in der Metapher moderner Kriegstechnologie feiert und darin eine Subjektivität vorstellbar werden lässt, der diese Technologie eine völlig andere Praxis erschließt als die des Krieges. Die Lust eines solchen Ichs ist in der Action-Fantasie zu einer grundlegenden Modalität des Genrekinos, einem allgegenwärtigen Phantasma der Unterhaltungskultur geworden.

Kein Kriegsfilm, der nicht auf die eine oder andere Weise an dieser ästhetischen Modalität Anteil hat. Die Frage ist, welche Formen affektiver Kollektivität mit diesem Genießen verbunden werden. Für Riefenstahls TAG DER FREIHEIT jedenfalls gilt, was Benjamin über die „Theoretiker des Faschismus“ schreibt: Was sie am Krieg als „die heroischen Züge“ einer neuen Volksgemeinschaft entziffern, sind „die hippokratischen, die Züge des Todes.“⁵⁶

Nur wenige Jahre nach den „Theorien des Faschismus“, zur selben Zeit als Riefenstahl ihren Film produziert, arbeitet Benjamin an seinem wohl berühmtesten Aufsatz: „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“. Vor dem Hintergrund des durchschlagenden Erfolgs faschistischer Medienpolitik charakterisiert er die todestrunkene Form des ästhetischen Genießens in seinem Text wie folgt: „Die Menschheit, die einst bei Homer ein Schauobjekt für die Olympischen Götter war, ist es nun für sich selbst geworden. Ihre Selbstentfremdung hat jenen Grad erreicht, der sie ihre eigene Vernichtung als ästhetischen Genuß ersten Ranges erleben läßt.“⁵⁷

Man kann diese Worte mühelos auf die Stadien der Verwandlung alltäglicher Körper in den Korps des Militärs beziehen, wie sie TAG DER FREIHEIT inszeniert. Sie betreffen Zuschauer, die sich in solchen Darstellungen nicht repräsentiert sehen, sondern als wahrnehmender Resonanzkörper selbst in der Szene verortet erleben. In ihrem geteilten ästhetischen Genießen werden sie zu jener Gemeinschaft, auf welche sich die Rede Hitlers vom Vermächtnis der Väter der Wehr-

⁵⁵ Ebd., S. 250.

⁵⁶ Ebd., S. 247.

⁵⁷ Walter Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Zweite Fassung, in: ders.: Gesammelte Schriften I.2, Frankfurt/M. 1980, S. 471–508, hier: S. 508.

macht bezieht: Sie sind vereint in der Feier eines höheren Willens, der sich in den Stufen der Vernichtung ihrer alltäglichen kreatürlichen Daseinsweise vollzieht.

PRELUDE TO WAR: „What put us in the uniform?“

Das oben skizzierte, im Inszenierungskalkül von TAG DER FREIHEIT greifbare Pathos prägt auch den weit bekannteren Film Riefenstahls: TRIUMPH DES WILLENS. Es ließ Capra zu der Überzeugung gelangen, die Filmbilder könnten gegen ihre Urheber zeugen.⁵⁸ Die mediale Selbstinszenierung der Gegner müsste amerikanischen Soldaten vor Augen führen, was an diesen Gegnern verwerflich ist, und sie dazu bewegen, deren Appell an den Sinn der Volksgemeinschaft mit genau jener schroffen Ablehnung zu beantworten, die letztlich die einzige Begründung für den Kriegseintritt darstellen kann.

So entwickelt Capra seine eigene filmische Konzeption aus dem Studium gegnerischer Propaganda und konzipiert die erste und die zweite Episode des WHY WE FIGHT-Projekts dezidiert als Gegenentwurf zum Reichsparteitagsfilm von Leni Riefenstahl, TRIUMPH DES WILLENS. Er entwickelt die Montage von Materialien aus Wochenschau, Dokumentationen und gegnerischer Propaganda zu einem dekonstruktivistischen Verfahren, das man mit den Strategien des *found-footage*-Films vergleichen könnte. Die Filme sehen sich denn auch in einzelnen Episoden an wie eine kinematografische Analyse der Vergemeinschaftungsrituale faschistischer Gesellschaften.

Ich werde mich im Folgenden auf die erste Episode der Serie, PRELUDE TO WAR, konzentrieren. Der Film beginnt mit einer Frage: „Why are we on the march? What put us in the uniform?“ Damit sind zuallererst und sehr direkt die Truppen angesprochen: die Soldaten in den Ausbildungscamps und auf dem Weg in die Schiffe und Flugzeuge, die sie an die entferntesten Orte der Welt bringen. Auch wenn die rhetorische Funktion dieser Frage auf der Hand zu liegen scheint, wird die Antwort erst am Ende des Films gänzlich zu fassen sein.

Zunächst wird die Frage mit dem Bild marschierender amerikanischer Soldaten assoziiert: helle Uniformen, Musik, lockerer Marsch und – in der eingeschnittenen Halbnahaufnahme erkennen wir sie trotz Helm und Uniform – individuelle Gesichter. Dann, in einem scharfen polemischen Ton, der nahe legt, dass die Frage damit eigentlich erledigt sei, skandiert der Film mögliche Antworten.

⁵⁸ „TRIUMPH OF THE WILL fired no gun, dropped no bombs. But as a psychological weapon aimed at destroying the will to resist, it was just as lethal. [...] How could I mount a counterattack against TRIUMPH OF THE WILL; keep alive *our* will to resist the master race?“ Frank Capra: *The Name above the Title. An Autobiography*, New York 1971, S. 328 f.

Die Kriegsschauplätze der Welt werden aufgerufen: Die wiedererkennbaren Bilder aus den Newsreels und deren geografische Verortung zeichnen dem Publikum eine gedankliche Bewegung vor, die von der Off-Stimme vorangetrieben und gegliedert wird: Ist es wegen Pearl Harbor ...?! Wegen Polen, wegen China, Russland ...? Die Montage formuliert dabei einen Assoziationsstrom, in dem die Waffentechnologie immer neu ins Verhältnis gesetzt wird zu den Bildern der Zerstörung. Überhöht im Donnern des Schlachtgetöses wird die Inszenierung der Kräfte der Waffentechnologien auf ihr Gegenstück bezogen: auf Bilder verletzlicher menschlicher Körper, verwundeter Kinder, entsetzter Frauen, geschundener Männer.

Das Stakkato wütender Anklagen wird getragen von einer Montage vorgefundenen Bildmaterials, das zu einer pathetischen Form verdichtet wird. Gegliedert durch die Rufe der Off-Stimme und die wiederkehrenden Explosionen fügt die Montage Element für Element, Bildschicht für Bildschicht zu einer in sich geschlossenen Ausdrucksfiguration, einem audiovisuellen Bewegungsbild *des Zorns*. Dessen Komposition gründet sich auf die dichte Fügung unterschiedlichster Ebenen der Bewegung nach einem streng durchgeführten Kombinationsprinzip. Dieses sucht den Affekt in der temporalen Form tiradischer Steigerungen herzustellen.

Das ist erstens: der Gegensatz von hellen und dunklen Wahrnehmungssequenzen auf der Ebene des Einstellungswechsels. Bildern von Explosionen, in denen Landschaften im Lichtblitz zerstieben, antworten Bilder sich ausbreitender Rauchschwaden, die das Licht verdunkeln.

Zweitens: die Überblendung, der fließende Übergang, die Fusion oder Schichtung verschiedener Bilder und Bildebenen; die schemenhaft auftauchenden Panzer die über brennende Ruinen oder die aufgereihten Leichen hinweg- und auf die Zuschauer zurollen. Sie verbinden sich in der Folge von Überblendungen mit dem aufblitzenden Gefechtsfeuer, den Rauchschwaden und Feuerherden zu einer Bewegungsfiguration, die alle anderen Bilder als kontinuierliche morphologische Wandlung durchzieht.

Drittens: der streng organisierte Wechsel gegensätzlicher Bewegungsrichtungen innerhalb der Einstellung (vertikal, horizontal, diagonal, gegenläufig vom Bildvordergrund in den Bildhintergrund oder von der rechten zur linken Bildseite und jeweils umgekehrt); diese Wechsel übersetzen die Gewalt, von der die Off-Stimme redet, in ein audiovisuelles Wahrnehmungserleben der sich permanent steigernden Spannung einander widerstrebender Dynamiken.

Viertens: die zeitliche Strukturierung durch Symmetriebildung und Rhythmus; die gesamte Montagesequenz ist gegliedert durch die regelmäßig wiederkehrenden, in den Himmel gerichteten Kanonen, die für wenige Sekunden mal links, dann rechts im Bild sichtbar werden, um donnernd zu explodieren. Sie strukturieren die Sequenz wie ein Doppelpunkt, dem die Rede der Off-Stimme antwortet.

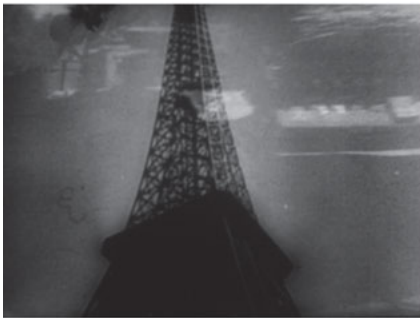


Abb. 7: Die Erzeugung sinnlicher Evidenz (PRELUDE TO WAR).

Wie bei einer musikalischen Komposition wird der Wahrnehmungsprozess der Zuschauer selbst als eine streng gegliederte Abfolge gegensätzlicher Wahrnehmungsempfindungen organisiert. Für die Zuschauer wird jedes Moment ihres Wahrnehmungsempfindens zum Durchgangsmoment einer sich in der Zeit entfaltenden Ausdrucksbewegung. Und diese wiederum ist in jedem Moment verwoben mit dem Erkennen der Bildmotive und Motivverknüpfungen, dem Sinn der Worte des Sprechers und dem Begreifen der audiovisuellen Formeln. Die

Montagesequenz formt ein ästhetisches Wahrnehmungserleben, das in jedem Moment den Prozess sinnhaften Verstehens mit dem affektiv sinnlichen Erleben der dynamischen Kompositionsmuster kurzschließt.

Was so entsteht, ist das kostbare Gut, das jeder propagandistische Film zu erzeugen sucht: der Eindruck, man könne die Welt, von der dort die Rede ist, in ein und demselben Zuge sehen, fühlen und verstehen; was so entsteht, ist sinnliche Evidenz: Die Evidenz, dass die Welt, von der mir erzählt wird, dort auf der Leinwand sichtbar ist, und das alles, was dort sichtbar ist, sich unmittelbar als ein affektives Erleben erschließt und beurteilen lässt. Aus dieser ästhetischen Evidenz gewinnt die Off-Stimme ihre Überzeugungskraft.

Mit Blick auf dieses Verfahren unterscheidet sich Capras Film tatsächlich nicht von dem Leni Riefenstahls. Allerdings ist hier genau die Perspektive in das kinematografische Bild eingefügt, die bei Riefenstahl weggeschnitten ist: Die physische Verwundbarkeit individueller Körper bildet den Gegenpol zu der Zerstörungskraft der Waffentechnologie. Was bei Riefenstahl als einsinniger Prozess einer stufenweise sich steigernden Kraft inszeniert ist, wird hier als Zusammenprall gänzlich ungleicher Kräfte dem Zuschauer erlebbar.

Eben dieses Prinzip der Montage gegensätzlicher Perspektiven bestimmt auch die Gesamtkonstruktion des Films. Denn Capra führt von Sequenz zu Sequenz unterschiedliche Inszenierungsmodi des Kinos ein, von denen die Assoziationsmontage des beschriebenen Typs nur eine Variante darstellt.

„What put us in the uniform?“ Im Folgenden wird die Antwort auf die Ausgangsfrage des Films immer wieder neu versucht, in immer anderen Darstellungsmodi des Kinos.

Die Musik wechselt, eine schwungvolle Marschmusik. Wir sehen eine typische Querschnittsmontage, wie man sie von Ruttmann, aber auch von der französischen Filmavantgarde der 1930er Jahre kennt. Wir sehen ein hundertfach vervielfältigtes Bewegungs- und Formenspiel, glitzernder Stahl und endlose Kolonnen gleichförmiger Dinge: Geschosse, Flugzeuge, Tanks. Die Massenproduktion der Waffenindustrie wird zur Metapher der Kraft der amerikanischen Industrieproduktion und zugleich zu einem Bild für die Veränderung, die der Krieg für die Gesellschaft bedeutet. Analog zu den aufmarschierenden Soldaten in ihren hellen Uniformen spiegelt sich im lichten Bewegungsspiel des funkelnden Stahls die euphorische Bejahung der zivilen Welt in den Bildern kriegsbereiter Waffen. Die Waffenschau ist hier als Ausdruck der ökonomischen Kraft des Landes, nicht der staatlichen Macht inszeniert.

Ein erneuter Musikwechsel; das süßlich-lyrische Motiv stimmt uns auf eine Darstellungsmodalität ein, die wir aus dem Genrekino kennen: „This is a fight between the free world and the slave world.“

Mit diesem Manichäismus ist die dramaturgische Logik des Melodramas zur Folie der weiteren Argumentation geworden. In dieser Logik kennt die Welt nur

zwei Pole: hier die Tagseite, dort die Nachtseite, hier der dunkle, dort der helle Kontinent, hier die Welt des Guten, dort das Reich des Bösen. Amerika ist die tugendhafte Unschuld, die vom schlechthin Schurkischen bedroht ist.

Die Welt der Freiheit, das ist zuallererst die Freiheit der Religion: Moses, Mohamed, Konfuzius, Christus – das aber, was diese Glaubensgemeinschaften in eine Reihe rückt, ist die Idee, dass politische Macht sich auf keine von ihnen als höhere Legitimation berufen darf, wenn sie die Freiheit aller garantieren soll.

In wenigen Einstellungen wird der Gründungsakt Amerikas aufgerufen. Den Historienmalereien der Revolution werden die Denkmale der Gründerväter zur Seite gestellt – und die Architektur, in denen sich die Institutionen präsentieren, die aus dieser Gründung hervorgegangen sind. Noch in ihren ehrwürdigsten Erscheinungen ist die staatliche Institution als ein bloßes Mittel zum Zweck der politischen Freiheit behauptet.

Dass diese Idee des Staates jener der Feinde diametral entgegensteht, wird in den folgenden Sequenzen herausgestellt. Der Eingangssequenz schließen sich gut zehn Minuten an, die sich fast ausschließlich mit der ‚Welt der Sklaven‘, mit Italien, Deutschland und Japan beschäftigen.

Sie verfahren zunächst argumentierend; sie sprechen von Gesellschaften, die ihre sozialen und ökonomischen Probleme nicht politisch zu lösen versuchen, sondern sich stattdessen einem Führer unterwerfen. Dokumentaraufnahmen der 1920er und frühen 1930er Jahre werden als Erinnerungsbilder der großen sozialen Krisen aufgerufen, ehe der Film zügig zu den Bildern militarisierter Vergemeinschaftung übergeht.

Die Parallelmontage der Auftritte des Duce, des Tennō und des Führers zeigt uns die Masse selbst als einen gesichtslosen Körper, der auf die theatralischen Reden der Herrscher – „The head of the state is the voice of god“ – mit dem immer gleichen Unterwerfungsritual antwortet: Der Triumph des staatlichen Willens vollzieht sich in der grandiosen Feier eines ekstatischen Gemeinschaftserlebens, mit dem jeder einzelne zum Glied dieses Körpers wird.

Die nächsten Sequenzen deklinieren durch, in welcher Weise dieses Gemeinschaftserleben die grundlegenden Werte der Freiheit zerstört. Das ist zum einen die Arbeit: Die propagandistische Selbstdarstellung eines sozialpolitischen Programms des NS-Staates wird hier zum Bild unmündiger Abhängigkeit. Das ist zum anderen die Religion: Der Hass auf die Religion wird als Hybris staatlicher Souveränität dargestellt, die den öffentlichen Raum der Politik zur Bühne macht, auf der sich die Führergestalten als göttliche Gewalten inszenieren. Das ist endlich die Kindererziehung, in der sich die Hybris des Staates am augenfälligsten darstellt. Der Staat, der Führer, der Kaiser erheben Anspruch auf das gesamte Leben der Einzelnen, auf deren physische Arbeitskraft, deren Glauben und deren Kinder. Politik wird zum Mittel der Durchsetzung dieses Anspruchs. An die Stelle

der Politik tritt die Gewalt des Staates, der Terror. Um den Gegensatz von Terror und Politik greifbar zu machen, wechselt Capra erneut das Darstellungsregister und greift auf einen weiteren Modus des Genrekinos zurück. Die entsprechende Sequenz könnte so einem Gangsterfilm der 1930er Jahre entstammen.

Man mag das als einen rhetorischen Kunstgriff abtun, der die Nazis mit dem Verbrechen assoziiert. Entscheidend scheint mir jedoch weniger der moralische Subtext zu sein, als vielmehr die Vervielfältigung der Perspektiven durch die wechselnden Darstellungsmodi.

Für die Zuschauer ist die Welt des Gangstergenres durch den Gegensatz zwischen Recht und Gewalt, zwischen den geregelten Vollzügen staatlicher Macht und dem Terror als anarchistisch-individuelle Gewalt strukturiert. Damit wird den Führern der feindlichen Staaten jede politische Legitimität abgesprochen: Sie üben Gewalt aus, nicht Macht.

Sicherlich kann man die Idee individueller Freiheit als einen „leeren Signifikanten“⁵⁹ bezeichnen; ein Metazeichen, das einzig dazu dient, den propagandistischen Diskurs durch den absoluten Gegensatz zwischen dem „Wir“ der politischen Gemeinschaft und der Kollektivität der anderen zu strukturieren. Dieses Zeichen fungiert als Repräsentant, mit dem der Gründungsakt der Nation als ein normativer Horizont in Stellung gebracht wird, vor dem sich jedes Argument aus einer unhintergehbaren Differenz ableitet: dem Gegensatz von Freundschaft und Feindschaft. Wenn dann noch dieser Gegensatz in Metaphern von Gut und Böse rhetorisch ausgefaltet wird, entsteht ein manichäistisches Weltbild, mit dem sich eine ideologiekritische Lesart zwingend aufdrängt.

Und doch würde man den entscheidenden Unterschied verfehlen, brächte man die Filme von Capra und Riefenstahl auf den kleinsten gemeinsamen Nenner propagandistischer Rhetorik. Tatsächlich wird auf der Ebene des verbal vorgebrachten politischen Arguments lediglich ein moralischer Wert und ein ideologisches Schema etabliert. Etwa, wenn der Freiheit der Religion die Missachtung dieser Freiheit auf Seiten des Feindes entgegengestellt wird. Auf der Ebene der kinematografischen Inszenierung entspricht dem moralischen Grundsatz hingegen kein Argument, sondern die Dekonstruktion faschistischer Selbstdarstellung als Hybris staatlicher Macht. Die feindlichen Propagandabilder werden als Zeugnisse pseudo-religiöser Kulthandlung dechiffriert, die ein von der eigenen Anschauung gewecktes Gefühlsurteil provozieren. Die staatliche Macht des Feindes erscheint als frevelhaft und obszön, weil sie die Grenze zwischen göttlicher Ordnung und der Ordnung des politisch Machbaren auslöscht. Vor diesem

⁵⁹ Im Sinne von Ernesto Laclaus. Vgl. hierzu: Ernesto Laclau: Was haben leere Signifikanten mit Politik zu tun?, in: ders.: Emanzipation und Differenz, Wien 2002, S. 65–78, hier S. 66. Vgl. auch: Hebekus/Völker: Neue Philosophien des Politischen zur Einführung, S. 45–53.

Hintergrund aber bezeichnet die Freiheit der Religion keinen abstrakten moralischen Wert mehr. Nun erscheint vielmehr die Trennung von Politik und Religion als Mittel, als politische Strategie zum Zweck der historischen Verwirklichung der Freiheit. Die Idee der Freiheit wird auf die Bedingung ihrer politischen Machbarkeit bezogen. Ist doch im selben Maße, wie es politisch gelang, das Verhältnis zu Gott in der Personalität der Einzelnen zu verankern, eben dieses Verhältnis dem politischen Handeln als Legitimationsquelle entzogen worden. Politische Macht, die dieses Prinzip verletzt, schlägt um in Terror – eine Einsicht, die Capra eben nicht als Argument, sondern in der kinematografischen Dekonstruktion der faschistischen Selbstinszenierung als ein Gefühlsurteil auf Seiten der Zuschauer entstehen zu lassen sucht. Der Gedanke, dass die Freiheit des Einzelnen genau so weit gegen den Übergriff der Kommunität gesichert ist, wie Individualität der exklusive Hort der Transzendenz sein kann, ist ein analytischer Nachtrag zum affektgetragenen Urteil eines filmischen Wahrnehmungserlebens; ein Nachtrag zu einem ästhetischen Urteil also. Ob das reale Publikum dieses erbringt oder nicht, ist letztlich unerheblich für die intendierte Wirkung.

Um den kategorialen Unterschied zwischen staatlichem Terror und Politik geht es auch, wenn sich *PRELUDE TO WAR* erneut dem eigenen gesellschaftlichen Leben, sich wieder Amerika zuwendet. Etappe für Etappe wird das Ideal der Freiheit mit dem faschistischen Vergemeinschaftungsprinzip abgeglichen. Dass in diesem Vergleich die Tugenden Amerikas in größten Idealisierungen dargestellt werden, wird man selbst in Kriegstagen nicht übersehen haben. Die Frage ist denn auch nicht, ob diese Darstellungen der gesellschaftlichen Realität hinlänglich entsprechen. Entscheidend ist vielmehr, welches Pathos hier gegen das der faschistischen Volksgemeinschaft aufgeboten wird, und welche Mittel dabei zur Anwendung kommen. Capra bedient sich eines Genres, das er zu dieser Zeit wie kein zweiter beherrschte und proklamiert die gesellschaftlichen Ideale Amerikas im sentimental Pathos des Familienmelodramas.

Dieses sentimentale Pathos markiert den fundamentalen Unterschied zwischen *PRELUDE TO WAR* und *TAG DER FREIHEIT*. Es setzt den Wert des alltäglichen Lebens gewöhnlicher Leute und deren persönliche Glücksansprüche dem heroischen Pathos der Kriegsgemeinschaft entgegen. Auf diesen Unterschied zielt Capras Strategie der Dekomposition der gegnerischen Propaganda. Sie sucht den imaginären Kern der Bilder, den Krieg als Ideal faschistischer Vergesellschaftung freizulegen und damit die Bedrohung jeglicher Form alltäglichen Zusammenlebens offensichtlich werden zu lassen.

Es ist schon erstaunlich, wie sehr es Capra gelingt, die Bildinszenierungen Riefenstahls gegen sich selbst zu kehren und in den Gesichtern der dort so nichtigen Randgestalten die Angst und das Entsetzen sichtbar werden zu lassen, die diese Vereinigungsorgien für die Einzelnen bedeuteten. „Let our boys hear the

Nazis and the Japs shout their own claims of master-race crud – and our fighting men will *know* why they are in uniform.“⁶⁰

Tatsächlich scheinen Capras kinematografische Analysen präzise die Gemeinschaftsidee zu erfassen, auf der das Pathos der Riefenstahlschen Filme basiert. Sie zeigen in immer neuen Varianten, wie sich staatliche Macht auf die rituelle Verneinung der persönlichen Integrität der Einzelnen gründet. Sie zeigen die Formierung der Massen zur ornamentalen Repräsentation der Macht ihres Führers. Sie zeigen die Auslöschung der Existenz alltäglicher Individuen zugunsten der militärischen Gemeinschaft. Sie zeigen das Militär selbst als Modus faschistischer Gemeinschaftsbildung.

Capra und Riefenstahl propagieren jeweils ein Gemeinschaftsideal, das gegensätzlicher nicht ausgerichtet sein könnte. Und dieser Gegensatz wird in den unterschiedlichen Inszenierungsweisen greifbar. Riefenstahl nutzt die avantgardistische Montagekunst, um eine homogene Wahrnehmungsperspektive zu konstruieren, die die Zuschauer teilhaben lässt an den Inszenierungen heroischer Staatsmacht: Sie lässt die Zuschauer teilhaben an dem Blick der Führer, die, auf dem Feldherrnhügel thronend, den Krieg als Schauspiel und die Vernichtung der Person als Geburt einer neuen Volksgemeinschaft genießen können. Capra hingegen vervielfältigt Perspektiven und Standpunkte, indem er die Montage nutzt, um höchst heterogene Darstellungsmodi des Kinos gegeneinander zu setzen: jeder dieser Modi eine andere Perspektive, eine andere affektive Ladung des Wirklichkeitsbezugs: die Assoziationsmontage, die Querschnittsmontage, der sentimentale Modus des Melodramas und der Thrill des Gangsterfilms. Diese Vervielfältigung der Perspektiven konfrontiert die heroische Selbstinszenierung des faschistischen Staates mit dem Streit gegenläufiger subjektiver Haltungen und affektiver Stellungnahmen – Zorn, Mitleid, Angst, Empörung, Schrecken. Sie dechiffriert diese Inszenierung als eine Feier des Krieges, die in der Negation aller individuierenden Abweichung die Lebensform der faschistischen Volksgemeinschaft begründet. Capra nutzt die Darstellungsmodi des Kinos, um in den feindlichen Propagandafilmen deren Gemeinschaftsideal offenzulegen. Er fordert das Urteil seiner Zeitgenossen gegenüber diesem Ideal heraus, um darin deren Gemeinsinn, das Gefühl der Zugehörigkeit zu einer ganz anderen Gemeinschaft zu mobilisieren.

60 Capra: *The Name Above the Title*, S. 332.

Genrekino und Demokratie

Riefenstahls Reichsparteitagsfilm frappt durch die Synthese von Unterhaltungskino, künstlerischem Avantgardismus und faschistischer Masseninszenierung. Capras Propagandafilm versucht, auf der Höhe dieser Synthese zu antworten und den TRIUMPH DES WILLENS als avantgardistische Filmpoetik zu übertrumpfen; er setzt dem wirkungsästhetischen Kalkül des Riefenstahlfilms ein analytisches Potential des Kinos entgegen, das in der generischen Heterogenität seiner Formate, Darstellungsstrategien und poetischen Konzepte selbst liegt, und generiert aus den wechselnden Modi und Darstellungsweisen des Kinos eine Vielzahl von Perspektiven einander widerstreitender Positionen und Redehaltungen.

Sein Film nutzt die verschiedenen poetischen Modalitäten des Genrekinos, um einen Streit zu entfachen, in dem diese selbst als unterschiedliche Stimmen, Haltungen und rhetorische Attitüden auftreten, die einander in polemischen Wendungen, entlarvenden Demaskierungen antworten.

Die Vervielfältigung der Darstellungsmodalitäten zieht die heroischen Selbstinszenierungen des Feindes aus dem Himmel der hohen Kunst in die gemeine Wirklichkeit vielstimmiger Widerrede – ein heterogenes Gegeneinander unterschiedlicher Blickpunkte und affektiver Wertungen, als welches schließlich das Genrekino Hollywoods selbst erscheint. Denn Capras Kinowelt ist nicht durch eine regelhafte Poetik bestimmt, die jedes Genre über ein spezifisches Sujet definiert, dem wiederum ein festgelegtes Ensemble von Figuren, Narrativen, dramatischen Konflikten und ikonografischen Mustern entspricht.⁶¹ Vielmehr bildet es das System einer polyphonen Rede, in der sich unterschiedliche Erfahrungsperspektiven und Haltungen zur Welt aufeinander beziehen lassen; der Sinn für die gemeinsam bewohnte Welt, der Gemeinsinn, entsteht im Wechselspiel gegenseitiger Bezugnahmen und Verneinungen und im Appell an Zustimmung.

Capras Montage unterschiedlicher kinematografischer Darstellungsmodi folgt dem Ethos eines Genrekinos, das sich selbst als Medium eines demokratischen Gemeinwesens versteht.⁶² Von diesem Ethos handelt die aberwitzige Geschichte des Mr. Smith (James Stewart), der nach Washington zieht. 1939 drehte Frank Capra MR. SMITH GOES TO WASHINGTON (USA), der programmatisch Genrekino und demokratisches Gemeinwesen in der Idee der unbegrenzten Frei-

⁶¹ Dieses Modell der vormodernen Ästhetik verbindet Rancière mit den klassischen Erzählgenres des Hollywoodkinos. Vgl. Jacques Rancière: *La fable cinématographique*, Paris 2001; auf englisch: Jacques Rancière: *Film Fables*, London 2006.

⁶² Ich werde diese theoretische Position später unter Bezugnahme auf die Theorien Stanley Cavells entwickeln.

heit der Rede miteinander verschränkt. Das sentimentale Drama des kleinen, unbescholtenen Jedermann, der in die intrigengesteuerte Realpolitik gerät, ist nichts anderes als eine Reinszenierung des Gründungsaktes der amerikanischen Nation mit den Mitteln des Kinos.

Mr. Smith besteht auf dem Recht, seine Sicht der Dinge in freier, öffentlicher Rede vorzutragen. Er nutzt jene eigentümliche Regelung des „filibuster“, um diesem Recht Gehör zu verschaffen, in einer nicht enden wollenden Ansprache, die desto unsinniger wird, je länger sie dauert. Er redet und redet tagelang, bis zur völligen physischen Erschöpfung; er übt das Recht auf die Rede allein um seiner selbst Willen aus. In dieser buchstäblich zwecklosen Rede wiederholt er tatsächlich den Gründungsakt der demokratischen Gemeinschaft, indem er die Grenzen ihrer institutionellen Form sprengt: Im ganzen Land wird die Freiheit des einen, ganz und gar alltäglichen Individuums gefeiert, dessen Interessen für keine Allgemeinheit von größerem Belang sind. Denn der einzige Zweck der demokratischen Institutionen ist es, die Freiheit derer zu garantieren, die reden wollen. Sei diese Rede selbst auch bar jedes anderen Zwecks, als eben dem, sich als sprechendes Ich zur Geltung zu bringen.

MR. SMITH GOES TO WASHINGTON mutet an wie ein Brechtsches Lehrstück, das diese Idee der Gemeinschaft durchspielt. Der Film reinszeniert den Gründungsakt der Nation, der immer schon nachträglich, immer schon konstitutiv an das Reenactment einer Ursprungsszene gebunden ist, mit der die politische Gemeinschaft auf die Bühne der Geschichte gerufen wird.⁶³ In die Folge solcher Wiederholungen stellt sich Capras Propagandafilm, wenn er als eine der ersten Antwortversuche auf die Frage des Films, „Warum kämpfen wir?“, Abraham Lincoln zitiert, der nach der Schlacht von Gettysburg auf dem Friedhof eine berühmte Rede hielt, die wiederum die Gründungsschrift der Vereinigten Staaten zitierte: „That government of the people, by the people, for the people shall not perish from the earth.“

Der konstitutive Widerstreit

Nichts scheint diesem Ethos so sehr zuwiderzulaufen wie das Pathos kriegerischer Vergemeinschaftung: Der Krieg, das wird in den ersten Minuten von *PRELUDE TO WAR* klar, verneint alles, was den American Way of Life ausmacht. Mit diesem Gegensatz, der sich in den marschierenden Soldaten selbst verkörpert, beginnt

⁶³ Vgl. Jacques Derrida: *Otobiographien – Die Lehre Nietzsches und die Politik des Eigennamens*, in: *Nietzsche – Politik des Eigennamens. Wie man abschafft, wovon man spricht*, hrsg. v. Jacques Derrida, Friedrich Kittler, Berlin 2000, S. 7–63, hier: S. 13 f. Vgl. auch Vogl: *Einleitung*, S. 20.

PRELUDE TO WAR. Auf ihn zielt die Frage, die der Film gleich zu Anfang stellt: „Why are we Americans on the march...?“

Capra entwickelt zwei einander zuwiderlaufende Argumentationslinien: Zum einen appelliert er – gleichermaßen überzeugt von der moralischen Verwerflichkeit der Gegner und dem Freiheitsideal der amerikanischen Nation – an das Gemeinschaftsgefühl, den verbindenden Gemeinsinn eines demokratischen Gemeinwesens. Er will sichtbar, evident werden lassen, wie sehr dieser Gemeinsinn noch die Feindschaft gegenüber dem faschistischen Gemeinschaftsideal einschließt. Zum anderen propagiert er mit der Militarisierung der Zivilbevölkerung eine Umformung des gesellschaftlichen Lebens, die den Vergemeinschaftungsformen des Feindes zum Verwechseln ähnlich ist. Jedenfalls stellt die Militarisierung der Gesellschaft eine Entgrenzung staatlicher Macht aus ihrer strikten Zweckbindung dar, mit der die Verletzung grundlegender Werte der politischen Gemeinschaft einhergeht.

Der Krieg sei die Umkehr aller zivilen Verhältnisse, insofern sich die Gesellschaft nunmehr gegen die Glücksansprüche ihrer Bürger richte und deren private Lebensentwürfe staatlichen Interessen unterwerfe, schreibt Caillois.⁶⁴ Der Krieg ist der Ausnahmezustand, in welcher die staatliche Macht ihre Vorherrschaft zurückfordert. Anstatt sich dem Schutz der individuellen Freiheit unterzuordnen, fordert der Staat, dass seine Bürger ihr ganzes Dasein auf die Notwendigkeit ausrichten, ihn selbst als Staat zu schützen. Er verlangt nicht weniger, als dass jeder Einzelne genau jene Rechte aufgibt, deren Verteidigung den Gründungsakt der Nation definiert.

Sinnfällig wird diese Umkehrung im Gleichschritt marschierender Soldaten. „What put us in the uniform?“ Der Versuch, diese Frage zu beantworten, führt immer wieder auf das gleiche Paradox zurück. Einerseits decodiert Capras Film die Grundstruktur der gegnerischen Propagandabilder, die Geometrisierung und Uniformierung der Masse als unmittelbaren Ausdruck faschistischer Vergemeinschaftung; andererseits wird genau jene Uniformierung im Kampf gegen die Feinde, gegen die Welt der Sklaven propagiert.

Der amerikanische Soldat selbst verkörpert – als Amerikaner und als Soldat – dieses Paradox. Unterwirft er doch seine leibliche Existenz einem Handlungsvollzug, der ihn seines persönlichen Willens beraubt. Er ist aufgegangen in einem Corps, dessen technologisches Gefüge von Körpern und Medien (Medien der Bewegung, der Wahrnehmung, der Kommunikation, der Kraftübertragungen) so avanciert fortschrittlich ist, wie seine rituelle Vergemeinschaftungsform archa-

⁶⁴ Vgl. Roger Caillois: *Der Mensch und das Heilige*. Durch drei Anhänge über den Sexus, das Spiel und den Krieg in ihren Beziehungen zum Heiligen erweiterte Ausgabe [1939], München/Wien 1988, S. 220 f.

isch. Auch wenn *PRELUDE TO WAR* die amerikanischen Soldaten in den Details als Individuen kenntlich zu machen sucht – der Marsch ist, verglichen mit den Bildern der Feindpropaganda, weniger streng, die Uniformen sind legerer, und man sieht wieder und wieder in die Gesichter alltäglicher Menschen –, formuliert er doch einen unauflösbaren Konflikt: Die Soldaten haben die Gestalt derjenigen angenommen, die ihnen diametral entgegenstehen – der Sklaven in den braunen und schwarzen Uniformen.

Dieser Konflikt zwischen der Freiheit des Individuums und seiner Selbstaufgabe in der militärischen Gemeinschaft, begründet das spezifische Pathos des amerikanischen Kriegsfilmgenres: gleichviel ob es die *Gung-Ho*-Filme der Mobilisierungsphase sind oder die Filme der 1950er und 1960er Jahre, die sich kritisch mit dem Militär auseinandersetzen – man denke etwa an *FROM HERE TO ETERNITY*, *ATTACK!* (Robert Aldrich, USA 1956, *ARDENNEN* 1944) oder *THE THIN RED LINE* (Andrew Marton, USA 1964, *SIEBEN TAGE OHNE GNADE*) –, ob es Heldengedenkfilm sind – wie *THE LONGEST DAY* – oder Abrechnungen mit einer korrupten politischen Führung – wie *THE BRIDGE AT REMAGEN* (John Guillermin, USA 1969, *DIE BRÜCKE VON REMAGEN*).

Der klassische Hollywood-Kriegsfilm kennt die Euphorie des Actionkinos, die Lust an den Phantasmen der technologischen Entgrenzung menschlicher Wahrnehmung; er kennt den Parcours des Helden, von seiner Initiation über seine ruhmreichen Taten bis zu seinem Tod und der elegischen Feier seines Gedenkens; er kennt das Phantasma eines omnipotenten, unsterblichen Kollektivkörpers ebenso, wie er das Opfer der Einzelnen kennt, von der sich diese Unsterblichkeit nährt – aber immer sind derartige Inszenierungen eingefasst durch den melodramatischen Modus; in ihm entfaltet der Hollywood-Kriegsfilm die subjektive Perspektive des ohnmächtig leidenden Ichs: seine Verzweiflung, seine Angst, seine Schmerzen angesichts seiner Auslöschung im und für das militärische Corps. Das Pathos des Genres richtet sich auf das Mitgefühl für die Leiden dieses Ichs, nicht auf dessen heroische Verklärung. Es sind die Leiden anonymen, alltäglicher Individuen – wie jene marschierenden Soldaten, mit denen Capras Propagandafilm beginnt –; uniformierte Einzelne, die in der Gemeinschaft des Corps zu verschwinden drohen und doch in ihrem Leiden an einem Ich festhalten, das nicht in dieser Gemeinschaft aufgeht. Letztlich ist der Konflikt, der das Genre bestimmt und strukturiert, der unversöhnliche Gegensatz zwischen der politischen und der militärischen Gemeinschaftsform.

„Why are we Americans on the march? What put us in the uniform?“ Mit diesen Fragen benennt Capra diesen Konflikt, der in zahllosen Kriegsfilmen reinszeniert wurde. Und wenn *PRELUDE TO WAR* immer wieder neu anhebt, eine Antwort zu finden, dann weniger, um zu überzeugen – die Entscheidung ist ja längst gefallen. Das Bereden und Argumentieren hat vielmehr als Modus der Teil-

habe seinen Zweck in sich selbst. Capras Film ist somit der Versuch – gegen den Zwang der faktischen Verhältnisse – den Raum offenzuhalten, in dem sich das Prozedere des öffentlichen Debattierens noch für die Soldaten als ein grundlegendes Medium erhält, das sie innerhalb der politischen Gemeinschaft verortet. In diesem Sinne bezeichnet die Sequenz, in der Capra in einer Montage immer knappere Statements der unterschiedlichsten, der gewöhnlichsten Leute verbindet, die Position der Rede, in die sich der Film – ganz im Sinne von Christian Metz' unpersönlicher Enunziation⁶⁵ – selbst gestellt sieht: eine Haltung unter vielen verschiedenen, die alle die gleiche Berechtigung haben.



Abb. 8: „In the event of war in Europe, I think we should stay out of it entirely.“ – „We should mind our own business.“ – „If my country calls, yes!“

⁶⁵ Christian Metz: Die unpersönliche Enunziation oder der Ort des Films, Münster 1997.

Capra baut in seinem Propagandafilm das Genrekino in einer Weise um, die es ihm möglich machte, sich auf den Krieg als eine politische Frage zu beziehen, über die noch unter Soldaten zu streiten war. Er setzt das Ethos demokratischer Gemeinwesen als Bildraum eines pluralen Denkens gegensätzlicher Perspektiven in Szene und versucht, im Kino den Raum des öffentlichen Disputs selbst dort herzustellen, wo dieser nicht vorgesehen ist, im Gefüge einer militärischen Gemeinschaft nämlich.

Bezogen auf diesen Raum blieben noch die Soldaten zivile Bürger, die in allen ihren politischen Ansprüchen bestätigt würden. In der Perspektive von *PRELUDE TO WAR* sind sie als eine politische Gemeinschaft adressiert, die sich durch die Pluralität singulärer Perspektiven Einzelner definiert, welche höchst gegensätzliche Haltungen zur Welt einnehmen können. Auch in dieser Hinsicht stand Capras Versuch den ästhetischen Avantgarden weit näher, als man es bei einem Meister des Genrekinos vermuten könnte. Verbanden sich für ihn mit dem Kino doch politische Erwartungen, die wir eher einem romantischen Kunstverständnis und dem europäischen Autorenkino zuschreiben. Auch darin bilden seine Arbeiten das präzise Gegenstück zur Poetik Leni Riefenstahls. Sie richten sich wie diese an das Kino als ein Medium, mit dem es möglich schien, völlig neue Kollektivitäten herzustellen, neue Formen der affektiven Kopplung von großen Massen einzelner Individualitäten, von verstreuten wahrnehmenden, denkenden, fühlenden Körpern zu entwickeln.

Im Unterschied aber zu jenen avantgardistischen Poetiken, die auf neue Formen der Kollektivierung zielten und das Ideal radikaler Vergemeinschaftung verfolgten, betonten die Propagandafilme Capras das Spannungsfeld zwischen dem individuellen Anspruch auf freie Selbstentfaltung und den Ansprüchen politischer Gemeinschaften an die Individuen. Dieses Spannungsfeld wird in der poetischen Konstruktion von *PRELUDE TO WAR* als ein konstitutiver Konflikt, ein letztlich unauflösbarer Widerspruch greifbar: Er wird greifbar im unversöhnlichen Gegensatz der militarisierten Formen der Vergemeinschaftung und dem liberalen Ideal politischer Gemeinschaft, als Gegensatz zwischen dem individuellen Glücksstreben und den Forderungen staatlicher Autoritäten in einer Kriegsgesellschaft.

Diese Unterschiede als distinkte Poetiken des Films exemplarisch herauszuarbeiten, war das vorrangige Ziel des filmanalytischen Vergleichs zwischen den Propagandafilmen Riefenstahls und Capras. Ich wollte deutlich machen, dass *TAG DER FREIHEIT* und *PRELUDE TO WAR* – bei aller Ähnlichkeit der Verfahren – unterschiedlichen poetischen Konzeptionen folgen, die je darauf abzielen, ihr Publikum auf das Pathos einer Gemeinschaft zu beziehen, welches gegensätzlicher nicht sein könnte; obwohl beide, wie gesagt, durchaus einer Idee von den Möglichkeiten des Films folgten, die von den ästhetischen Avantgarden in den 20er Jahren des vergangenen Jahrhunderts entwickelt wurde.

Doch das Pathos, in welchem sich das Publikum als Teil einer Gemeinschaft erfährt, ist in Riefenstahls *TAG DER FREIHEIT* ein anderes als in *PRELUDE TO WAR*. An diesem Pathos entscheidet sich, in welcher Weise die Zuschauer sich als empfindende Subjektivitäten situieren und auf eine Gemeinschaft bezogen sehen. Beide Filme figurieren das Verhältnis von Poetik und Politik auf spezifische Weise, indem sie eine je andere inszenatorische Strategie entwickeln. Beide stellen einen spezifischen Versuch dar, den ästhetischen Erfahrungsmodus des Kinos als einen Modus des Wahrnehmens, des Sehens und Hörens der Welt zu etablieren. Sie lassen sich beschreiben als gänzlich verschiedene Weisen, den Erfahrungsmodus des Filme-Sehens als eine Wahrnehmung zu installieren, die das Publikum in ein bestimmtes Verhältnis zur gemeinschaftlichen Welt setzt, d. h., es auf einen spezifischen Gemeinsinn (Sense of Commonality) bezieht.

Filmanalyse als Poetologie des Films

Der Widerstreit zwischen den archaischen Vergemeinschaftungsformen militarierter Gesellschaften und dem Gemeinschaftsideal liberaler Demokratien tritt – das war zu zeigen – auf einer anderen Ebene zutage als jener der vorgetragenen Argumente oder der repräsentierten Inhalte der Filme; er lässt sich auch nicht festmachen auf der Ebene der allzu offensichtlichen ideologischen Schemata und mythopoetischen Pattern, die als hermeneutische Tiefenstruktur die Argumentation bestimmen. Eine Analyse aber, die Filme als Texte liest, welche Gedanken, Argumente, Dinge, Handlungen, Personen repräsentieren, würde diese Argumentationsstruktur ins Zentrum stellen. Tatsächlich wird meist genau so verfahren, wenn von Kriegs- oder Propagandafilmen die Rede ist.

Im Ergebnis werden in solchen Filmanalysen „Inhalte“ konstruiert, die sich ebenso gut in anderen Medien und Textformen kommunizieren ließen – während die Darstellungsformen, die wir als Inszenierungsweisen in den Blick genommen haben, in dieser Perspektive nicht mehr als eine akzidentielle Zutat sind. Als stilistische oder rhetorische Mittel fügen sie den repräsentierten Inhalten expressive Einfärbungen und affektive Wertungen hinzu, welche diesen Repräsentationen durchaus äußerlich sind.⁶⁶

Aus meiner Sicht lassen sich die Inhalte gar nicht von den pathetischen Formen des Kinos trennen; und diese wiederum sind nicht von den konkreten medialen Verkopplungen zwischen Zuschaueraktivitäten und bewegten Projek-

⁶⁶ Vgl. Carl Plantinga: *Moving Viewers. American Film and the Spectator's Experience*, Berkeley 2009.

tionen ablösbar, als welche sich kinematografische Bewegungsbilder vollziehen. Deshalb sind Filme nicht wie Texte zu analysieren.

Sicher werden in jedem Film unterschiedlichste symbolische Register (seien diese sprachlicher, ikonografischer, mythologischer, metaphorischer oder ideologischer Provenienz) aufgerufen und als Bedeutungskomplexe je situativ aktualisiert. Doch sind die Prozesse filmischer Bedeutungsgebung nicht texttheoretisch zu fassen. Vielmehr vollzieht sich das filmische Denken, so die grundlegende phänomenologische Annahme, in Prozessen der Verkörperung. Es vollzieht sich immer als ein Wahrnehmen, welches die expressiven Dimensionen des audiovisuellen Bewegungsbildes unmittelbar als körperlichen Empfindungsprozess, unmittelbar als eine psychische, mentale, physische Aktivität der Zuschauer realisiert.

Was wir Film nennen, existiert nicht als Text oder Bild. Es ist letztlich immer nur im Prozess des Verkoppelns von Bewegungsbild und Zuschauerkörper vorhanden; Film ist nicht von dem Ereignis seines in Zuschauern sich verkörpernden Wahrnehmens, Fühlens und Denkens zu trennen.

Entsprechend ist Filmanalyse darauf verwiesen, Filme als Bildräume zu (re-)konstruieren, in denen die filmische Bedeutungsgenerierung als Interaktion von projektiven Bewegungsbildern und Zuschaueraktivitäten beschreibbar ist. Sie wird versuchen, die Filme als Kopplungen von perzeptiven, affektiven und konzeptuellen Vorgängen zu beschreiben, die im selben Moment sowohl den Registern des audiovisuellen Bildes als auch denen der Zuschaueraktivität angehören.⁶⁷ Filme sind durch die analytische Arbeit als mediale Installation von Wahrnehmungs-, Affekt- und Denkbewegungen zu rekonstruieren, die immer nur in konkret situierten Interaktionen von Zuschauerkörpern und Filmbildern gedacht werden können.

Eine Analyse, die den skizzierten theoretischen Prämissen folgt, zielt auf die Explikation der impliziten Konstruktion solcher Installationen, um diese als Logik poetischen Machens buchstäblich auf den Begriff zu bringen. Die vorangehende vergleichende Studie sollte verdeutlicht haben, dass solche poetologischen Rekonstruktionen historische Sinngehalte erschließen, die keineswegs mit den Ergebnissen jener Analysen vereinbar sind, die sich textanalytisch auf die repräsentierten Sachgehalte beziehen.

In mehrfacher Hinsicht – dies herauszuarbeiten war das strategische Interesse der vergleichenden Analyse – ist das poetische Konzept des Propaganda-

⁶⁷ Vgl. Hermann Kappelhoff: Der Bildraum des Kinos. Modulationen einer ästhetischen Erfahrungsform, in: Umwidmungen – architektonische und kinematographische Räume, hrsg. v. Gertrud Koch, Berlin 2005, S. 138–149.

films *PRELUDE TO WAR* genuin mit einem spezifischen Verständnis von Kino verbunden. Man kann diese Verbindung in vier Punkten rekapitulieren:

Erstens werden die politischen Möglichkeiten audiovisueller Kommunikation nicht in der Perspektive einer Kunst des Films situiert, sondern in der Pluralität und Heterogenität zeitgenössischer Ausdrucksformen des Kinos. Statt wie Riefenstahl der Idee des Führerstaates in der Gestaltung des Films als homogenes Kunstwerk Ausdruck zu geben, ist bei Capra das einzelne filmische Segment als partikulare Perspektivierung eingestellt in das vielstimmige Ensemble interagierender Ausdrucksmodi und Redeperspektiven des (Genre-)Kinos.

Zweitens wird diese Heterogenität der Ausdrucksformen als Matrix einer vielstimmigen Kollektivität unterschiedlichster Perspektiven begriffen. Im schroffen Gegensatz zu avantgardistischen Poetiken, die den Film als Medium der Produktion einer neuen Subjektivität der Massengesellschaft in Stellung zu bringen suchen, ist das Kino für Capra ein Raum, in dem die heterogene Vielstimmigkeit realer Gemeinwesen ihre gegensätzlichen, widersprüchlichen oder doch höchst eigensinnigen Zugänge zur Welt zur Geltung bringen kann.

Drittens werden die Ausdrucksmodi des Genrekinos – das Melodrama, der Gangsterfilm, die Historie – eingesetzt, um Affekte zu generieren und einer spezifischen Modellierung zu unterwerfen. Standpunkte und Meinungen werden durch die differierenden Ausdrucksmodi als affektive Stellungnahmen artikuliert und fügen sich in der Inszenierungsweise von *PRELUDE TO WAR* zu einer affektdramaturgischen Verlaufsform. Mitleid, Angst, Wut, Verletztheit, Demütigung, Empörung bilden Elemente einer Kaskade ineinander übergehender affektiver Qualitäten, die alle auf den Zorn als die prägende Affektfigur einer Poetik der Mobilmachung ausgerichtet sind. Gilt doch tatsächlich der Zorn, zumindest in der westlichen Tradition, als der mächtigste Impuls kriegerischer Mobilisierung. An ihm entscheidet sich – so lehrt uns die älteste Kriegserzählung der abendländischen Tradition, die *Ilias*, die den Zorn des Achilles besingt – letztlich die Fähigkeit zum Kampf.

Schließlich ist in dem Widerstreit zwischen den autoritären Formen militärischer Vergemeinschaftung und dem liberalen Ideal politischer Gemeinschaft ein Konfliktschema herausgearbeitet, das wir mit guten Gründen melodramatisch nennen dürfen. Ist doch das Melodramatische eben dadurch bestimmt, dass es der archaischen Idee des Opfers, welches der Einzelne für die Gemeinschaft zu bringen habe, die subjektive Binnenperspektive eben dieses Einzelnen entgegengesetzt: die Leiden eines Ichs, die, von keiner höheren Sinnstiftung aufgefangen, in die Leere einer heillosen Welt fallen.⁶⁸ Die insistierende Frage „Why are we on

⁶⁸ Kappelhoff: *Matrix der Gefühle*, S. 182. Oder auch: Hermann Kappelhoff: *Artificial Emotions. Melodramatic Practices of Shared Interiority*, in: *Rethinking Emotion. Interiority and Exteriority*

the march? What put us in the uniform?“ artikuliert bereits den Zweifel an dem Wir-Bewusstsein, das die Filme Capras doch selbst propagieren. Sie weist bereits auf die Leiden eines vielzähligen Ichs der Soldaten, das über zahllose Kriegsfilme hinweg im Pathos des *shell-shocked face* Gestalt gewinnt.

So gesehen lassen sich alle vier genannten kinematografischen Bezugnahmen Capras als Eckpunkte einer Genrepoetik verstehen, die an der Geschichte des Hollywood-Kriegsfilms Schritt für Schritt auszuarbeiten ist: 1. die Situierung des einzelnen Films in einem Raum pluraler Redeperspektiven und Ausdrucksmodi; 2. die Qualifizierung dieses Raumes als heterogene Vielstimmigkeit realer Gemeinwesen; 3. die Konstruktion einer Affektdramaturgie des Zorns; 4. die Entdeckung eines neuen melodramatischen Typus, einer neuen pathetischen Figur.

Tatsächlich könnte man mit Stanley Cavell im *shell-shocked face* einen neuen Typus von Individualität begreifen, aus dem sich ein neues Genre begründet.

2 Poetologie des Genrekinos

2.1 Die Genretheorie Stanley Cavells

Mit dem Leiden des Soldaten ist das zentrale Pathos des Kriegsfilms im Sinne einer spezifischen Form der Subjektivierung angesprochen. Was sich zunächst als Beschreibung einer Figur auszunehmen scheint, soll im Folgenden als eine intervenierende Perspektivierung der gemeinsam geteilten Welt greifbar werden. Einen Zugang bietet hierzu die eigensinnige Aneignung der Begriffe des Mediums, des Genres und des Typus bei Stanley Cavell. Dieser spricht vom „Type“ im Sinne einer unverwechselbaren Distinguiertheit.¹

Das meint gerade nicht das typische Merkmal, welches eine Serie von Einzelnen taxonomisch zusammenfasst; es meint auch nicht das Stereotyp im Sinne einer konventionellen Verknappung der signifikanten Merkmale zum Zwecke serieller Vervielfältigung oder rascher Zuordenbarkeit. Im Gegenteil meint es eine unverwechselbare Individualität, die sich durch alle sozialen Rollen, kulturellen Prägungen und Familienähnlichkeiten hindurch zur Geltung bringt; es meint „typisch“ im Sinn eines unverwechselbaren Merkmals, einer Verhaltensweise, Geste oder Attitüde, die charakteristisch ist für eine Person, die ihre Individualität durch alle Rollen hindurch sichtbar werden lässt.

Typen und Individualitäten

Der Typus bezeichnet die je besondere Weise, in der ein körperlich, sozial und kulturell geprägter Habitus individuell durchformt wird. In diesem Verständnis von Typus ist der doppelte Wortsinn streng aufeinander bezogen, der in der westlichen Tradition mit dem Begriff der Person verbunden ist: Das ist zum einen die Persona, die Charaktermaske des antiken Tragöden, durch die hindurch die lebendige Stimme eines Darstellers klingt; und es ist die Person, die eben in der Unverwechselbarkeit ihrer Stimme durch die Maske hindurch ihre Individualität als eine eigenständige, exzentrische Realität vernehmbar werden lässt.

Cavell hat diese Bestimmung des Typus prägnant an *STELLA DALLAS* (USA 1937) entwickelt.² King Vidor's Melodrama ist nicht zufällig zur vieldiskutierten

¹ Cavell beschreibt diese Distinguiertheit als „particular ways of inhabiting a social role“. Stanley Cavell: *The World Viewed. Reflections on the Ontology of Film*, Enlarged Edition, Cambridge, M./London 1979, S. 33 f.

² Stanley Cavell: *Stella's Taste*. Reading *Stella Dallas*, in: ders.: *Contesting Tears. The Hollywood Melodrama of the Unknown Woman*, Chicago/London 1996, S. 197–222.

Referenz feministischer Filmtheorie geworden. An STELLA DALLAS ließ sich nicht nur eindrucksvoll die repressive Gewalt des sozialen Habitus nachvollziehen. Es ließ sich auch trefflich darüber streiten, ob der Film die Figur in ihrem exzentrischen Geschmack als unerkannte Individualität in Szene setzte, der Geltung zu verschaffen war; oder ob er nicht vielmehr das Scheitern der Figur als einer Widerspenstigen Zähmung zeigte. Für Cavell war mit STELLA DALLAS die Idee eines neuen Figurentypus des Genrekinos uns buchstäblich vor Augen gestellt. Der Konflikt der Figur, die alle Register der Selbstdarstellung beherrscht und doch an den Anforderungen des sozialen Rollenspiels scheitert, weil ihr scheinbar der Sinn für Angemessenheit fehlt, gibt uns den Typus als eine spezifische Darstellungsform zu verstehen, die sich von anderen Formen der Figurendarstellung – etwa des Theaters oder der Literatur – grundlegend unterscheidet. Stellas Bemühen, sich selbst in ihrem exzentrischen Geschmack zur Geltung zu bringen, definiert gleichsam diese Form: Typen sind exzentrische Individualitäten, die Anspruch darauf erheben, als solche wahrgenommen und anerkannt zu werden. Unschwer erkennen wir die Vorstellung Rortys wieder, dass die Neubeschreibungen der gemeinsamen Welt immer auch kreative Selbstentwürfe sind. Die unerhörte, nicht anerkannte Individualität bezeichnet per se den Grenzfall des Sense of Commonality.

Doch beinhaltet der Umstand, dass Cavell seine Überlegungen nicht zuletzt an den Frauenfiguren des Melodramas entwickelt, noch einen weiteren, für uns entscheidenden Hinweis zum Verständnis des Typus. Obwohl Cavell mit dem Begriff vor allem auf die Wechselbeziehung von Star und Figur im Hollywoodkino zielt, wird mit Blick auf das Melodrama deutlich, dass Individualitäten sich als eine spezifische Expressivität, ein Empfindungsstil, eine eigensinnige Pathetik, kurzum als Affekttypus zur Geltung bringen. Dies aber ist im Melodrama immer eine Frage der Inszenierungsweise des Films als Ganzen. Im Folgenden möchte ich denn auch von Individualität im Sinne einer spezifischen Form der Subjektivierung sprechen, einer bestimmten Art und Weise, das Ich-Empfinden gegenüber dem Wir-Empfinden einer gemeinsam geteilten Welt in Stellung zu bringen. Diese Formen der Subjektivierung sind nicht allein, ja nicht einmal bevorzugt an der Figur, dem Schauspielstil oder dem Startypus festzumachen.

In dieser Modifikation ist das Konzept auf die Pathosformel des *shell-shocked face* zu beziehen, die wir in den Filmanalysen des ersten Kapitels kennengelernt haben. Ich möchte diesen Gedanken nun genretheoretisch weiter ausfalten.

Für Cavell sind Filme Explorationen der sozial und kulturell geprägten Erscheinungsweisen unseres Zusammenlebens. Sie bringen in diesen Erscheinungsweisen die Individualität als das schlechthin Eigensinnige, als „particular

ways of inhabiting a social role“ zur Geltung.³ Letztlich verfolgen sie den Zweck, neue Individualitäten zu entdecken. Neue Individualitäten aber lassen Zyklen von Filmen entstehen, in denen das Kino sich in immer neuen Genres ausdifferenziert.

Vor diesem Hintergrund lässt sich nun argumentieren, dass das Kino mit dem *shell-shocked face* einen neuen Typus der Subjektivierung zum Vorschein brachte, der den Ausgangspunkt bildete für einen solchen Zyklus von Filmen, den wir schließlich als Genre des Kriegsfilms ansprechen sollten.⁴ Die Pathosformel des *shell-shocked face* beträfe dann neue Individualitäten, neue Typen des Empfindens und der Expressivität, eben neue Pathostypen, die an den Grenzen der gemeinschaftlichen Welt auftauchen. Sie tauchen genau dort auf, wo diese Grenzen überhaupt als ein Konfliktfeld sichtbar werden. Insofern markieren neue Pathostypen stets Konflikte, welche das politische Gemeinwesen in seiner Konstitution betreffen – Konflikte wie jener eben, von dem in den ersten Einstellungen von *PRELUDE TO WAR* die Rede ist: „Why are we Americans on the march? What put us in the uniform?“ Für den Kriegsfilm gilt nur in besonderer Weise, was für das Genrekinos im Allgemeinen zutrifft; das Auftauchen neuer Individualitäten geht immer einher mit dem aufbrechenden Bewusstsein von den Grenzen des Gemeinnsinns (*Sense of Commonality*).

In dieser Perspektive wäre die Leidensform des *shell-shocked face* paradigmatisch als generische Form zu fassen, an der es folgendes Paradox zu begreifen gilt: Sie weist einerseits auf einen konstitutiven Konflikt des Gemeinwesens zurück, andererseits wird sie erst in einer Serie von Filmen als Pathosformel ausgefaltet – und gewinnt damit überhaupt den Status einer gemeinschaftlich geteilten Wirklichkeit.

Genres als Medien geteilter Weltwahrnehmung

Rekapitulieren wir kursorisch den sprachphilosophischen Grundsatz der Cavell-schen Argumentation: Gleichviel ob wir sprechen, dichten, philosophieren oder wissenschaftliche Argumente formulieren – wir benutzen die gleichen Wörter, wenden die gleichen grammatischen Regeln der alltäglichen Sprache an. Aber wir tun dies immer in einer konkreten Interaktion, mit höchst unterschiedlichen Absichten und situativ gegebenen Konditionen. Wenn wir sprechen oder schreiben, dann formen wir unsere Aussagen und Beschreibungen deshalb nicht nach

³ Vgl. Cavell: *The World Viewed*, S. 33.

⁴ Vgl. Cavell: *The World Viewed*, S. 29 ff.

den festen Regeln vorgängiger Systeme, sondern wir agieren und reagieren in gegebenen Situationen.

Da wir uns dabei keineswegs auf ein gesichertes Wissen um die Beschaffenheit der Realität stützen können, stellt sich die Frage, wie es uns überhaupt gelingt, uns in unseren Interaktionen auf eine gemeinsame Welt zu beziehen. Wie stellen wir eine konsistente gemeinsame Welt überhaupt her – eine Welt, die wir von Situation zu Situation neu zu aktualisieren haben? Die Antwort lautet, dass die Konsistenz unseres Weltentwurfs an die wechselseitige Anerkennung (acknowledge) unterschiedlichster Perspektiven, Zugänge und Beschreibungen gebunden ist, welche die Realität als eine gemeinschaftlich geteilte Welt konstituieren.

Weder Wissen (knowledge) noch Sprache können von sich aus für einen intersubjektiven Weltbezug bürgen; sie halten lediglich Mittel bereit, um im Gebrauch von Wörtern und grammatikalischen Regeln eine gemeinschaftlich geteilte Welt herzustellen. In diesem Sinne bezeichnet die alltägliche Sprache (ordinary language) das Reservoir an erprobten Möglichkeiten gelungener Interaktionen, welches in einer konkreten Interaktion verfügbar ist. Weicht man in einer gegebenen Situation vom erwartbaren Sprachgebrauch ab, mag sich daraus eine außergewöhnliche Möglichkeit der Bezugnahme auf die gemeinschaftliche Welt ergeben, eine neue Möglichkeit ihrer Beschreibung; genauso gut aber ist es möglich, dass die Interaktion scheitert. „This seems to me the moral of ordinary language philosophy as well, and of the practice of art. Put it this way: Grammar cannot, or ought not, of itself dictate what you mean, what is up to you to say.“⁵

Was folgt daraus für den Film? Wie die Sprache bezeichnet auch der Film kein bedeutungsgenerierendes System. So wie Sprache lediglich die Bedingung dafür bereithält, dass wir Sprechweisen und Sprechakte entwickeln können, stellt der Film als Medientechnologie lediglich die materielle Basis dar, kinematografische Ausdrucksformen zu entwickeln. Und so, wie jeder alltägliche Sprachgebrauch auf ein Reservoir erprobter Interaktionsmuster zurückgreift, um sich auf eine gemeinsame Welt zu beziehen, greifen Filme auf eine Ansammlung erprobter Möglichkeiten zurück, um anerkannte kinematografische Weltentwürfe zu generieren. Für diese erprobten Möglichkeiten bringt Cavell den Begriff des Mediums ins Spiel.

Er bezeichnet solche kinematografischen Weltentwürfe nämlich als Medien, die in zyklischen Serien über längere Zeiträume auftreten: „The first successful movies [...] were not applications of a medium that was defined by given possibilities, but the creation of a medium by their giving significance to specific possibilities.“⁶ Eben dies definiert für Cavell ein Genre.

5 Stanley Cavell: *Themes out of School. Effects and Causes*, Chicago 1988, S. 45.

6 Cavell: *The World Viewed*, S. 32.

Genres sind also durch den Umstand bestimmt, dass sie als Medien fungieren, mit denen sich eine spezifische Perspektivierung der gemeinschaftlichen Welt über eine Serie von Filmen Geltung verschafft. Das Medium aber, so die Pointe von Cavells Argumentation, ist keineswegs identisch mit der Medientechnologie. Letztere bezeichnet eben die materielle Basis, um Filme und Genres von Filmen als Medien herstellen zu können. Genres sind demzufolge Medien der Entdeckung einer neuen Individualität, deren exzentrische Weltsicht auf allgemeine Anerkennung hin drängt.

Von hier aus gilt es nun genauer zu bestimmen, wie sich der Film in seiner spezifischen Medialität als ein eigensinniges Register poetischen Machens zu Rortys Idee des Beschreibens und Neubeschreibens der Grenzen der gemeinsamen Welt verhält. Denn so offensichtlich zwischen dem poetischen Konzept Capras und dem von Riefenstahl zu unterscheiden ist, so offensichtlich ist eben auch zwischen literarischen oder philosophischen Beschreibungen und solchen des Films, der darstellenden oder der bildenden Künste, denen der Musik und denen der Performance Arts zu unterscheiden. Die verschiedenen Künste und Medien bezeichnen zunächst einmal nichts anderes als eben unterschiedliche Modi, sich auf die Welt zu beziehen. Sie sind unterschieden als eigensinnige Perspektivierungen dieser Welt.

Solchen grundlegenden Hypothesen entsprechen eine Reihe nicht weniger grundlegender Annahmen über den Film, das Genrekinos und die historische Dynamik poetischen Machens, die etwas genauer zu betrachten sind. Dabei möchte ich von Cavells höchst eigensinnigem Medienbegriff ausgehen. Eröffnet dieser doch einen Zugang zum Verständnis von Genrepoetik, der Genres aus generischen Formen des poetischen Machens selbst und keineswegs aus den Taxonomien konventioneller Ordnungssysteme herleitet.

Damit kommt eine Geschichte des filmischen Bildes in Sicht, die sich als Teil einer Geschichte der permanenten Veränderung der medialen „Formen der sinnlichen Erfahrung, der Wahrnehmung“⁷ versteht: als Teil eines poetischen Machens, das die medialen Formen hervorbringt, die den Krieg zu einem gegenwärtigen oder vergangenen, fernen oder nahen Ereignis werden lassen, das sich für die Zuschauer in eine gemeinsam geteilte Welt einfügt.

7 Jacques Rancière: Die Namen der Geschichte. Versuch einer Poetik des Wissens, Frankfurt/M. 1994, S. 148.

Geschichtlichkeit des Genrekinos

Für eine solche Geschichte des Kinos muss gelten, dass sich dessen historische Erscheinungsweisen nicht an vorgegebenen Begriffen messen und bewerten lassen. Entsprechend sind die Filme vorderhand weder als audiovisuelle Dokumente gegen propagandistische Manipulation oder fiktionale Filme abzugrenzen, noch als ästhetisch reflexive Kunst gegen populäre Unterhaltungsfilme. Handelt es sich um ein audiovisuelles Dokument oder um Fiktion? Um Propaganda oder um Information? Um ubiquitäre Genrefantasien oder um eine poetische Form des Erinnerns? Solche Fragen lassen sich keineswegs durch den Verweis auf taxonomische Ordnungsregister beantworten, in denen Medien und mediale Formate, Künste und Genres mittels vorab festgelegter Entsprechungen zwischen repräsentierten Inhalten und medialer Form unterschieden und kategorisiert werden. Ein solches Vorgehen folgt einem regelpoetischen Gattungsbegriff, dessen Taxonomien letztlich auf nichts anderem gründen als auf konventionellen Zuordnungen und repräsentationalen Entsprechungen.

Tatsächlich folgen nicht wenige Forschungsarbeiten, die das Verhältnis des Kriegsfilmgenres zur medialen Bildproduktion und zur Politik des Krieges untersuchen, gerade in ihrem kritischen Impetus dem regelpoetischen Schematismus, wenn sie die medialen Formate und Genres der Kriegsdarstellung anhand der dort repräsentierten Inhalte zu definieren und im Abgleich mit der Wirklichkeit des Krieges zu bewerten suchen: Wie wird Krieg in den Medien repräsentiert? Wie verhält sich die mediale Repräsentation zur Wirklichkeit des Krieges? Und wie findet sich die eine und die andere Frage in den fiktionalen Genres reflektiert?⁸ Dieser analytische Dreischritt scheint intuitiv von schlagender Evidenz. Doch lässt er sich sinnvoll nur anwenden, wenn man das unverfälschte, authentische audiovisuelle Dokument als archimedischen Bezugspunkt voraussetzt. Man könnte es das Apriori eines idealen audiovisuellen Bildes nennen, das in vollkommener Transparenz die Wirklichkeit des Krieges repräsentiert.

Damit aber ist die Beziehung immer schon festgelegt, die es gerade in ihrer Dynamik und Kontingenz zu erfassen gilt. Auf welche Weise werden Zuschauer durch Filme zur politischen und historischen Realität des Krieges ins Verhältnis gesetzt? In welchen zeit-räumlichen Korrelationen treten ihre Körper (ihre Sinneswelt als geteilte gemeinschaftliche Welt) und die kriegerischen Ereignisse zueinander ins Verhältnis? In welcher Beziehung stehen diese Korrelationen

⁸ Das gilt noch für viele der grundlegendsten aktuellen Arbeiten zur Veränderung der Formen des Krieges, zum Kriegsfilm und zur Medienwirklichkeit des Krieges. Vgl. hierzu Rasmus Greiner: *Die neuen Kriege im Film. Jugoslawien – Zentralafrika – Irak – Afghanistan*, Marburg 2012 und Paul: *Bilder des Krieges – Krieg der Bilder*.

zu den Versuchen einer Gesellschaft, sich auf sich selbst als politische Gemeinschaft zu beziehen? Bzw. welche Art von Verhältnis zu sich selbst als politische Gemeinschaft wird in den Korrelationen greifbar, die (mehr oder weniger) friedliche Zuschauer auf einen Krieg beziehen, an dem sich die Grenzen dieser Gemeinschaft entscheiden?

Man wird die Verzweigungen solcher medialen Bezugnahmen und Perspektivierungen der gemeinsamen Welt nicht in den Blick bekommen, solange man die Ausdifferenzierungen medialer Formate, Darstellungsmodi und poetischer Konzepte apriorisch festzulegen sucht. Sie weisen nämlich auf die historisch situierte Produktion von Medien zurück, mit denen sich eine gemeinschaftlich geteilte Wahrnehmung von Welt konstruieren lässt. Sie weisen auf die Geschichte poetischen Machens, die eine Geschichte der permanenten Hervorbringung neuer Perspektiven und Modi der Beschreibung der gemeinschaftlichen Welt ist – eine permanente Produktion von Medien, mit denen diese Welt zuallererst herzustellen ist.

Ohne eine Theorie der Geschichte des poetischen Machens bleibt Genretheorie in der zirkulären Argumentation taxonomischer Konzepte gefangen.⁹ Man kann deshalb der Forderung Altmans nur nachdrücklich zustimmen, wenn er die Reflexion der genretheoretischen Tradition postuliert, um den Zirkelschlüssen zu entgehen, die sich mit dem Genrebegriff immer wieder einstellen.¹⁰ Wie also stehen Genrefilme in der Geschichte poetischen Machens, und was bedeutet dies für das Verständnis des Genrekinos im Allgemeinen und des Kriegsfilms im Besonderen?

Um diese Problematik genauer zu erläutern und den Cavellschen Medienbegriff in seiner aufschließenden Potenz in Stellung zu bringen, ist ein kursorischer Exkurs zur Genretheorie des Films notwendig.

Warum überhaupt entsteht ein Genre wie das des Hollywood-Kriegsfilms? Was sind die Faktoren, die dazu führen, dass sich ein Ensemble künstlerischer Darstellungstypen so verzweigt, dass sie eine neue Variante des Unterhaltungskinos – nennen wir sie *Combat film* – hervorbringen? Was hat dazu geführt, dass ein Zyklus von Filmen entstand, der die medientechnologischen Möglichkeiten

⁹ Thomas Sobchack: Genre Film. A Classical Experience [1975], in: Film Genre Reader IV, hrsg. v. Barry Keith Grant, Austin 2012, S. 121–132; Jörg Schweinitz: Genre und lebendiges Genrebewußtsein, in: montage a/v 3 (2), 1994, S. 99–118; Markus Kuhn/Irina Scheidgen/Nicola Valeska Weber (Hrsg.): Filmwissenschaftliche Genreanalyse, Berlin/Boston 2013.

¹⁰ Es ist denn sicher auch kein Zufall, dass Altman einer der wenigen Theoretiker des Genrekinos ist, dem es gelingt, in der Dialektik von semantischer und syntaktischer Dimension des Genres einen Ansatz zu skizzieren, der die historische Dynamik von Genrepoetiken auf eine Weise beschreibt, welche dem taxonomischen Schematismus entgeht. Vgl. Altman: Film/Genre, S. 207–226.

des Kinos in einer Weise realisierte, die sehr bald als Charakteristika eines Genres wahrgenommen wurde? Wieso ist es überhaupt möglich, dass eine derart grauenvolle historisch-politische Erfahrung wie der Zweite Weltkrieg zum Gegenstand von Unterhaltungskunst wird? Diese Fragen führen uns ins Zentrum der Probleme, die mit der Theorie des Genrekinos selbst verbunden sind.

Im Folgenden möchte ich klären, in welchem Verhältnis die Poetiken des Genrekinos zu den historischen Konfigurationen politischer Gemeinschaftsentwürfe stehen, von denen im ersten Teil des Buches die Rede war. Auf welche Weise sind in diesen Filmen die medientechnologischen Möglichkeiten zur Bedingung einer neuen Beschreibung der gemeinsamen Welt geworden? Die Perspektive, die wir mit Cavell entwickeln konnten, mag einen ersten Hinweis darauf geben, in welche Richtung ich diese Frage verfolgen möchte. Lassen sich die *Combat films* als ein neues Medium der Figuration einer gemeinsamen Weltwahrnehmung verstehen?

Es geht mir im Folgenden also nicht primär um das Verständnis des Kriegsfilms als eines Genres des Hollywoodkinos. Selbst die Frage nach dem Verhältnis dieses Genres zur Geschichte und Gegenwart der Kriege ist nur mittelbar von Belang. Im Rahmen dieses Buches ist sie darauf gerichtet, grundlegende Einsichten über das Verhältnis von Genrepoetik und Politik zu gewinnen. Mit Blick auf dieses Verhältnis freilich halte ich die Wechselbeziehung zwischen den poetischen Darstellungsformen des Krieges und den politischen Erscheinungsformen kriegerischer Gewalt für paradigmatisch. Am Kriegsfilm sollten sich deshalb – so eine Überlegung von Steve Neale¹¹ – die grundlegenden Probleme der Genretheorie poetologisch neu justieren lassen.

2.2 Zur Kritik der Genrepoetik

In dieser Perspektive treten zunächst die Wechselbeziehungen zwischen den unterschiedlichen Formaten von Kriegsdarstellungen als Medien von Kunst und Unterhaltung, Informations- und Öffentlichkeitspolitik hervor. Man wird wenig über das Verhältnis von Genrekinos und Politik erfahren, wenn man nicht die Interaktion zwischen den verschiedenen Medien untersucht, die auf je besondere Weise die Möglichkeiten der Medientechnologie Film realisieren. Genres sind in sich durch das Wechselspiel verschiedenster medialer Darstellungsformen bestimmt und als Elemente eines genrepoetischen Systems in den Blick zu

¹¹ Steve Neale: *Genre and Hollywood*, London/New York 2000, S. 121 ff.

nehmen.¹² Man wird ein einzelnes Genre nur aus der Dynamik der historischen Wandlungen eines solchen Systems heraus bestimmen können.¹³

Klassisch und postklassisch

Bezogen auf diese Dynamik ist die vielfach traktierte Unterscheidung zwischen einem klassischen und einem postklassischen Genrekinos schlicht zu allgemein. Auch halte ich die Vorstellung, dass sich letzteres reflexiv auf seine gleichsam naiven, *straight forward* erzählenden Vorgänger beziehe, für äußerst zweifelhaft.¹⁴ Diese These hypostasiert einen einzelnen Aspekt historischer Rückbezüglichkeit, der letztlich jeder genrepoetischen Form eigen ist: Die ironische Reflexion, die für das postklassische Genre in Anspruch genommen wird, ist nämlich nur eine von vielzähligen Bezugnahmen auf die Geschichte poetischen Machens, wie sie sich für jede poetische Form aufweisen lassen. Wird selbige doch immer durch einen Gegenwartsbezug bestimmt, der sich in der Spannung von Tradition und Neuerung ansiedelt. In solchen Rückbezüglichkeiten stellt sich letztlich jedes poetische Machen in die Geschichte dieses Machens. Praktisch jeder Film ist durch solche reflexiven Bezugnahmen in die Geschichte der Poetiken des Films und die der anderen Künste (*téchne*) poetischen Machens eingebunden.

12 In den genretheoretischen Debatten wurde seit Fredric Jameson diese Forderung immer wieder erhoben, ohne dass sich viel an dem Umstand veränderte, dass genrepoetische Untersuchungen meist von einzelnen Genres ausgehen.

13 Genres lassen sich nicht unabhängig von ihrem historischen Kontext untersuchen. Vgl. dazu Michael Wedels genretheoretische Ausführungen zu Beginn seiner Monografie über den deutschen Musikfilm: „Die grundlegende Revision des Genrebegriffs in der Filmwissenschaft seit den 1990er Jahren lässt sich an zwei Tendenzen festmachen, die das Fach weit über Genrefragen hinaus in jüngster Zeit geprägt haben: Zum einen kann man von einem ‚historical turn‘ der Genreforschung sprechen, der – unter dem Eindruck der ‚Cultural Studies‘ sowie inspiriert von den Prinzipien der ‚New Film History‘ – auf die sorgfältige kulturelle Kontextualisierung von ästhetischen Genrephänomenen sowie auf die historische Situierung und Erklärung von generischen Konstituierungs-, Stabilisierungs-, Erschöpfungs- und Neubildungsprozessen zurück geht.“ Michael Wedel: *Der deutsche Musikfilm. Archäologie eines Genres 1914–1945*, München 2007, S. 32.

14 Thomas Schatz legt in diesem Sinne seinen historisch geprägten Beobachtungen einen vordeterminierten Genrebegriff zugrunde, nach dem Genres stets einem Evolutionsschema folgen: „A genre’s progression from transparency to opacity-from straightforward storytelling to self-conscious formalism – involves its concerted effort to explain itself, to address and evaluate its very status as a popular form.“ Nach dieser formalistischen Konzeption müssten auch neu entstehende Genres, unabhängig von Entwicklungen anderer Genres, erst einen internen Evolutionsprozess durchlaufen, der sich dennoch an einem historischen Bezugssystem ausrichtet. Thomas Schatz: *Hollywood Genres. Formulas, Filmmaking, and the Studio System*, Philadelphia 1981, S. 38.

Darin unterscheidet sich das klassische Hollywoodkino weder vom New Hollywood, noch vom postklassischen Genrekino.¹⁵

Ein ähnliches Missverständnis begründet die Rede vom Ende des Kriegsfilmgenres. Sie wird heute vehement mit Blick auf die Filme des Irakkriegs vorgebracht¹⁶ – ganz ähnlich, wie man vor drei Jahrzehnten den Vietnamfilm als ein Genre nach dem Ende des klassischen Kriegsfilms diskutierte. Natürlich haben sich die Darstellungsformen des Kriegsfilmgenres verändert; sicher hängen diese Veränderungen mit neuen Formen der Kriegsführung zusammen, wie wir sie bei jedem neuen Krieg beobachten – und sicher auch haben sich die medialen Techniken dieser Beobachtung verändert, so denn ein Krieg überhaupt von den westlichen Medien beobachtet wird.

Der Umstand, dass die jüngsten Filme über den Irakkrieg die veränderten medialen Raum-Zeitverhältnisse der „neuen Kriege“ thematisieren, ist offensichtlich. Es wäre höchst befremdlich, würden sie dies nicht tun. Genauso offensichtlich interagieren sie dabei mit den medialen Formen, welche die Sichtbarkeit des Krieges überhaupt erst herstellen. Aber auch das gilt letztlich für alle Filme, die als Medien der Weltwahrnehmung die je veränderten Bedingungen der Medientechnologie audiovisueller Bilder realisieren. Dergleichen ist keineswegs ein Indikator für das Ende des Genrefilms; vielmehr verweist es auf die historische Dynamik des genrepoetischen Systems selbst. Worin sonst sollte diese Dynamik zu suchen sein, wenn nicht in immer neuen poetischen Entwürfen audiovisueller Bildräume, welche Veränderungen unserer Welt als Veränderungen unserer Weltwahrnehmung reflektieren? Gerade der Umstand, dass die neuen Kriegsfilme – sei es der Vietnam-Kriegsfilm, sei es der Irak-Kriegsfilm – die veränderten

15 Vgl. Barry Langford: *Film Genre. Hollywood and Beyond*, Edinburgh 2005. Im ersten Kapitel des Buches, „Who needs Genres?“, problematisiert Langford den filmwissenschaftlichen Genrebegriff von verschiedenen Seiten aus. Er schreibt eine kleine Geschichte der filmwissenschaftlichen Genreforschung anhand der Fragen und Schwierigkeiten, vor die sie sich gestellt sah: „Problems of Definition“, „Problems of Meaning“, „Problems of History“ heißen diese Unterkapitel. In Letzterem findet sich eine kritische Diskussion des ‚evolutionären‘ Modells, wie es Schatz in Anschlag bringt und das davon ausgeht, dass Genrefilme in einer ‚klassischen‘ Periode naiver und unreflektierter seien als in einer ‚reifen‘ oder ‚revisionistischen‘ Periode.

16 Dennis Conrad/Burkhard Röwekamp: *Krieg ohne Krieg – Zur Dramatik der Ereignislosigkeit in ‚Jarhead‘*, in: *All Quiet on the Genre Front. Zur Praxis und Theorie des Kriegsfilms*, hrsg. v. Heinz B. Heller, Burkhard Röwekamp, Matthias Steinle, Marburg 2007, S. 194–207; Garrett Stewart: *Digital Fatigue. Imaging War in Recent American Film*, in: *Film Quarterly* 62 (4), 2009, S. 45–55. Rasmus Greiner spricht zwar nicht vom Ende des Kriegsfilmgenres, jedoch von einer radikalen Inkompatibilität mit herkömmlich definierten Genrebegriffen: „Die Prozesse der Entstaatlichung und der Entgrenzung haben sich derart nachhaltig in die filmische Darstellung der neuen Kriege eingeschrieben, dass ebenjene kaum noch mit einem klassischen, organistischen Genrebegriff in Einklang zu bringen sind.“ Greiner: *Die neuen Kriege im Film*, S. 464.

medialen Bedingungen der Sichtbarkeit des Krieges für uns als eine veränderte Wahrnehmung der gemeinsamen Welt greifbar machen, fügt sie in die Geschichte der Poetik des Hollywood-Kriegsfilms ein.

Der Hollywood-Kriegsfilm hat zu jedem Zeitpunkt die veränderten Formen der Kriegsführung wie die veränderten medialen Repräsentationen des Krieges zum Gegenstand seiner Darstellung gemacht. Würden sich daran Kontinuität und Bruch des Genres entscheiden, dann wäre es regelmäßig an sein Ende gekommen. Der Gedanke ist interessant. Er weist aber letztlich auf ein fundamentales Missverständnis zurück. Nämlich die Vorstellung, dass Genres sich durch die Konstanz ihrer repräsentierten Gegenstände definieren. Die Repräsentation neuer Formen der Kriegsführung lässt für sich genommen so wenig den Rückschluss zu, man habe es mit einer neuen Art von Filmen zu tun, wie die neuen Formen der Kriegsführung als solche Aufschluss darüber geben, ob wir uns nicht längst schon wieder in den Frontlinien alter kolonialer Kriege bewegen. Das Verhältnis einzelner Filme zur Geschichte genrepoetischer Systeme lässt sich nicht auf der Ebene der repräsentierten Gegenstände oder Sachverhalte entscheiden.

Regelpoetische Taxonomien

Freilich sind die meisten Ansätze filmwissenschaftlicher Genretheorie von eben dieser Vorstellung geprägt. Wenn das Genrekino theoretisch diskutiert wird, geschieht dies regelmäßig in der Erwartung, Genres ließen sich in ihren Darstellungsformen durch eine gesetzmäßige Beziehung zum repräsentierten Sachverhalt bestimmen. Sei es, dass man den Gegenstand der Darstellung als das entscheidende Kriterium auffasst, mit dem sich Genres taxonomisch einordnen lassen; sei es, dass man die repräsentierten Sachverhalte als Gegenstände einer diskursiven Verhandlung auffasst und darin die soziale Funktion des Genres definiert.¹⁷ Meist wird das eine mit dem anderen verbunden und das Genrekino als

¹⁷ Interessant ist vielleicht die Unterscheidung zwischen dem „Mythos/Ritual“- und dem ideologiekritischen Ansatz der Genretheorie: „Yet in general myth is, as Neale observes, ideological criticism minus the criticism: that is, whereas writers such as Judith Hess Wright ([1974] 1995) identify genre’s ideological dimension with its provision of imaginary and bogus resolutions to the actual contradictions of lived experience under capitalism, proponents of genre as myth tend to a more neutral descriptive account of how genres satisfy the needs and answer the questions of their audiences. In other words, they do not stigmatise such satisfactions as delusion designed to maintain individuals and communities in acquiescent ignorance of the real conditions of their oppression. Moreover, the dialectical nature of the Lévi-Straussian schema implies that underlying social contradictions are less resolved away than repeatedly re-enacted and thus – at least in principle – exposed by their mythical articulations.“ (Langford: *Film Genre*, S. 21. Bezugneh-

eine Taxonomie entwickelt, die gleichsam als eine Kartografie sozialer oder kultureller Konfliktfelder fungiert.¹⁸ So ist die theoretische Auseinandersetzung mit dem Genrekino durchaus von dem Gedanken geleitet, dass gerade der Genrefilm Einsicht in das Gefüge sozialer Konfliktlagen eröffnen kann, „a privileged insight into ‚how to understand the life of films in the social‘.“¹⁹

Tatsächlich folgen derartige Vorstellungen dem taxonomischen Schematismus alter regelpoetischer Genretheorien, von denen Altman zu Recht meint, dass wir sie eben deshalb in den Blick nehmen müssen, um ihre Aporien und normativen Setzungen nicht zu perpetuieren.²⁰ Freilich wird diese Mahnung meist ignoriert, sodass sich die theoretische Abbeviatur der regelpoetischen Argumentation bis in die gegenwärtige Auseinandersetzung um das Genrekino hinein durchdrückt.

In der Regel entgeht der filmwissenschaftlichen Genrediskussion dieser Umstand schon deshalb, weil Genrepoetik nicht selten – unbesehen der literarischen Traditionen – als ein Phänomen moderner Populärkultur verstanden wird; als seien Genres eine Erfindung des Zeitalters der Unterhaltungsindustrie.²¹ Mit dem Effekt, dass nicht wenige der hinlänglich bekannten Aporien genretheoretischer Entwürfe aus den argumentativen Fluchtlinien einer taxonomischen Logik rühren, deren Fundament weitgehend unbedacht im Dunkel der Tradition verbleibt.²² Die unübersehbaren Aporien filmtheoretischer Genrekonzepte verdan-

mend auf: Judith Hess Wright: *Genre Films and the Status Quo* [1974], in: *Film Genre Reader II*, hrsg. v. Barry Keith Grant, Austin 1995, S. 41–49.)

18 Thomas Schatz etwa geht davon aus, dass in spezifischen Genres jeweils spezifische Probleme behandelt werden, „key American ideas and dilemmas“, wie Langford schreibt (Langford: *Film Genre*, S. 20). Die Grundthese von Schatz lautet: „In so far as these problems are discrete, each genre has its own specific set of concerns and performs a particular kind of cultural work; insofar as these issues are generally relevant to American life, the system of Hollywood genres as a whole enables a kind of ongoing national conversation about such issues.“ (Ebd.) Das klassische Hollywood Studiosystem sei besonders geeignet gewesen, diese Art von nationaler Selbstverständigung auf Dauer zu stellen, weil es massenweise Genrefilme produzieren konnte und die „American popular imagination“ (ebd.) beherrschte.

19 Christine Gledhill: *Rethinking Genre*, in: *Reinventing Film Studies*, hrsg. v. Christine Gledhill, Linda Williams, London/New York 2000, S. 221–243, hier: S. 221.

20 Altman: *Film/Genre*, S. 1.

21 So hat sich etwa in Deutschland eine relativ strenge Trennung der Begriffsverwendung Gattung und Genre durchgesetzt, welche Gattung für die alten Poetiken und Genre für die moderne Medienkultur reserviert.

22 Die meisten Ansätze zum Genrekino begreifen Genre als ein Konzept, das mit der modernen Unterhaltungskultur und deren industrieller Produktionsbasis verbunden ist. Wenn überhaupt werden noch Traditionen des neunzehnten Jahrhunderts in den Blick genommen, vermittelt über das Konzept des melodramatischen Modus (Brooks) bzw. über Theorien literarischer Gattungen wie der Romance (Frye, Jameson). Die Tradition der Poetik selbst wird in diesem Kontext

ken sich nicht selten diesem blinden Fleck. Dies gilt häufig bereits für die Definitionen des Genrebegriffs selber.

Bis ins achtzehnte Jahrhundert hinein konnten Genrepoetiken eine transzendente Ordnung in Anspruch nehmen, um in der regelgerechten Verbindung zwischen Form und Inhalt die Taxonomie ihres Systems zu begründen. Der Gedanke einer solchen Regelmäßigkeit führt notwendig in eine zirkuläre Begründung, wenn an die Stelle einer transzendentalen Ordnung die arbiträre Konvention tritt. So heißt es bei Bordwell und Thompson: „Genres are based on a tacit agreement among filmmakers, reviewers, and audiences. What gives the films some common identity are shared *genre conventions*.“²³

Folgt man dieser Definition, wird man das Kriegsfilmgenre Hollywoods zunächst als einen Filmkorpus bestimmen, der sich aus den Filmen ergibt, die man *Combat film* nennt. Man wird steckbriefartig die Erkennungsmerkmale zusammenstellen, die einerseits einen Film als diesem Korpus zugehörig qualifizieren – und andererseits das Genre als taxonomisches Schema erst begründen. Jeanine Basingers „Anatomie“ stellt in diesem Sinne die gründlichste Kartierung des Korpus klassischer Kriegsfilme dar.²⁴ Die Elemente dieser Kartierung werden wiederum auf der Ebene der repräsentierten Handlung ermittelt: Etwa die spezifische soziale Zusammensetzung einer Gruppe, die Absichten und Ziele, denen sich die Mitglieder dieser Gruppe gemeinsam unterstellen, die diversen ikonografischen Zeichen der Kriegsführung, mit denen sie ausgestattet ist, eine gewisse Anzahl narrativer Episoden, welche die Gruppe im Laufe des Films durchläuft.²⁵ Im Ergebnis werden auf diese Weise narrative oder dramatische Stereotypen identifiziert, die als eine Liste gemeinsamer Merkmale fungieren. Mit dieser lässt sich einerseits der *combat film* von allen anderen Genres des Hollywoodsystems unterscheiden; andererseits kann sie als taxonomisches Schema fungieren, mit dem beliebige Filme als Vertreter dieses Genres identifizierbar sind.

Christine Gledhill hat diese Vorgehensweise in folgenden Sätzen zusammengefasst:

so gut wie gar nicht in Anschlag gebracht. Vgl. Peter Brooks: *The Melodramatic Imagination. Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*, New Haven/London 1976; Northrop Frye: *Anatomy of Criticism. Four Essays*, Princeton 1957; Fredric Jameson: *Magical Narratives. On the Dialectical Use of Genre Criticism*, in: ders.: *The Political Unconscious. Narrative as a Socially Symbolic Act*, London 1981, S. 103–150.

²³ David Bordwell/Kristin Thompson: *Film Genres*, in: dies.: *Film Art. An Introduction*, New York 2010, S. 328–348, hier: S. 330.

²⁴ Jeanine Basinger: *The World War II Combat Film. Anatomy of a Genre*, Middletown, CT 2003.

²⁵ Vgl. ebd., S. 56 ff. sowie S. 67 ff.

Each genre represented a body of rules and expectations, shared by filmmaker and audience, which governed its particular generic ‚world‘ and by which any new entrant was constructed and operated. The task of the genre critic was to survey the terrain of this world, identify its *dramatis personae*, iconography, locations, and plot possibilities, and establishing the rules of narrative engagement and permutation.²⁶

Wenn vom Genrekino die Rede ist, folgt die Argumentation mit großer Wahrscheinlichkeit implizit oder explizit diesem Schema. Und doch führt jeder Versuch, die taxonomische Ordnung eines Genresystems der Logik konventioneller Bedeutungssysteme entsprechend zu begründen, notwendig zu den immer gleichen Zirkelschlüssen.

Ein Modus industrieller Produktion

Andererseits lässt sich die Genretaxonomie durchaus als ein arbiträres Bezeichnungssystem der Studioproduktion, der Vermarktung und der Kritik beschreiben, das die Erwartungen von Produzenten, Zuschauern und Kritikern aufeinander abzustimmen vermag. Die filmwissenschaftliche Forschung zum Genrekino hat denn auch zwischen verschiedenen Gegenstandsbestimmungen unterschieden, als welche Genres zu untersuchen seien.²⁷ Das sind zum einen jene Ansätze, die von den repräsentierten Inhalten ausgehen und Genrefilme als kulturelle Diskurse analysieren („mode of representation“). Das sind zum anderen jene, welche das Genresystem auf die industriellen Mechanismen der Produktion und der Vermarktung beziehen („mode of production“). Und das sind schließlich Theorien, die das Genrekino als eine ästhetische Praxis verstehen, welche durch unterschiedliche Erfahrungsmodi strukturiert wird („mode of experience“).²⁸

Dem ersten Register, dem „mode of representation“, sind die ideologiekritischen, mythologischen oder kulturkritischen Diskursanalysen zugeordnet; im zweiten, dem „mode of production“, werden die ökonomischen Mechanismen

²⁶ Gledhill: *Rethinking Genre*, S. 223.

²⁷ Die von David Bordwell, Kristin Thompson und Janet Staiger vorgenommene Kategorisierung des Hollywoodkinos als ein „mode of production“ (David Bordwell/Kristin Thompson/Janet Staiger: *The Classical Hollywood Cinema. Film Style and Mode of Production to 1960*, New York 1985, S. 10), geht von einem institutionellen Hollywoodverständnis aus. Tatsächlich waren Studien, die das Genresystem aus dem Gebrauch der Genrebezeichnung in Kritik, Öffentlichkeit und Produktion fundierten, am ehesten in der Lage, die Aporien der Taxonomie hinter sich zu lassen. Hier sind vor allem die Arbeiten von Neale (*Genre and Hollywood*) und Belton zu nennen. John Belton: *American Cinema, American Culture*, Boston 2005.

²⁸ Siehe Gledhill: *Rethinking Genre*, S. 222.

der Unterhaltungskultur historiografisch untersucht; im dritten schließlich die medientechnologischen Möglichkeiten des Films als ästhetischer Erfahrungsmodus befragt.

Die Filmtheorie hat – unter dem Zeichen des New Historicism – vor allem mit Blick auf den „mode of production“ versucht, den taxonomischen Ansatz empirisch zu begründen. Lässt sich doch auf der Ebene der Produktion und der Vermarktung tatsächlich ein konventionelles Bezeichnungssystem rekonstruieren. Hier können die basalen Verfahren historischer Quellenforschung angewandt werden, um etwa aus Handelsblättern, Studioakten, Gerichtsunterlagen, Zensurdokumenten und Drehbüchern der Filmindustrie eine taxonomische Bezeichnungspraxis zu rekonstruieren. Ergänzt um die typischen Quellen der Zeitgeschichtsforschung – Zeitschriften, Verleih- und Pressematerial – lassen sich auch die Zuschauererwartungen, das Genrewissen des Publikums, empirisch rekonstruieren. Im Ergebnis ist so ein präzise lokalisiertes Verständnis des Genrekinos zu rekonstruieren und als zeitgenössischer Kontext auf die Filme zu beziehen.²⁹

Mit dieser Forschung rückt zwar die höchst dynamische Entwicklung einzelner Genres und des Genresystems insgesamt in den Blick. Doch bleibt ungewiss, wie diese Dynamik theoretisch zu modellieren und analytisch zu fassen ist. Eine Antwort auf diese Frage hätte nämlich zuallererst die kulturelle Funktion zu bestimmen. Die Organisationsstruktur der ökonomischen Basis der Unterhaltungsproduktion erlaubt selbst aber keine Aussagen über die kulturelle Funktion genrepoetischer Systeme. Es sei denn, man setzte schlicht ein Unterhaltungsbedürfnis als Nachfrage voraus, auf welches die industrielle Genreproduktion antwortete – einzig bestimmt durch den Zweck ökonomischen Erfolges.³⁰ Ein solcher Ansatz ist offensichtlich unbefriedigend, allein schon, da er nichts über das als naturgegeben supponierte Unterhaltungsbedürfnis selbst auszusagen vermag.

²⁹ Vgl. John Belton: *American Cinema and Film History*, in: *American Cinema and Hollywood*, hrsg. v. John Hill, Pamela Church Gibson, Oxford/New York 2000, S. 1–11, hier: S. 9. Zuschauererwartungen, die der Rezeption und Konstitution von Genres zugeschrieben werden, werden hier nun nicht mehr allein am Film festgemacht. Neale bindet auch Genrekategorien folglich nicht mehr nur an die Filme selbst. Er schließt sich Alan Williams an, der Genrestudien unter historischen Gesichtspunkten fordert. Neale dazu: „[...] he [Williams] says, three things: (1) starting with a genre's pre-history, its roots in other media; (2) studying all films, regardless of perceived quality; and (3) going beyond film content to study advertising, the star system, studio policy, and so on in relation to the production of films.“ (Steve Neale: *Questions of Genre*, in: *Film Genre Reader III*, hrsg. v. Barry Keith Grant, Austin 2003, S. 160–184, hier: S. 180 f. Bezugnehmend auf: Alan Williams: *Is a Radical Genre Criticism Possible?*, in: *Quarterly Review of Film Studies* 9 (2), 1984, S. 121–125).

³⁰ Mit Blick auf diese Funktion lassen sich die genrepoetischen Aufgliederungen des Kinos keineswegs auf ein Ordnungssystem zurückführen, das die Studioproduktion und deren Vermarktung organisiert. Vgl. Altman: *Film/Genre*, S. 15 ff./90 ff./113 ff.

Kulturelle Funktionsbestimmungen von genrepoetischen Systemen kommen auf dieser Basis nur als spekulativ formulierter, theoretischer Ausblick in Betracht.³¹ Diese Ausblicke weisen dann doch wieder auf die kulturellen Repräsentationen, auf den Diskurs des Genrekinos zurück.

Ein Modus der Repräsentation

Jedenfalls sucht die kulturwissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Genrekinos die Frage der kulturellen Funktion bevorzugt diskursanalytisch zu beantworten. Gleichviel ob diese Diskurse, je nach theoretischem Ansatz, als mythologische Wissensformen, ideologische Schemata, kulturelle Identitätsmuster, normative Wertbildungen oder die Verhandlung sozialer Konflikte befragt werden – als konstitutive Gegenstände, anhand derer sich Genres unterscheiden lassen, kommt allemal nichts weiter in Betracht als die repräsentierten Inhalte.³² Auch dies gilt in besonderer Weise für das Genre des Kriegsfilms.³³

31 Neales Untersuchungen zum Wandel des Westerngenres auf Grundlage von Verleih- und Presseunterlagen lassen ihn zu dem Schluss kommen, dass Genre nur als ein kontinuierlicher „Prozess“ verstanden werden könne (Neale: *Questions of Genre*, S. 167–172). Doch wie dieser Prozess zu denken sei, bleibt ein – wenn auch klar formuliertes – theoretisches Problem.

32 Die Einwände Langfords sind nun folgende: Die Genres als solche sind nicht so konsistent und scharf voneinander getrennt, wie Schatz behauptet; es habe immer schon Mischformen gegeben, bei denen es gar nicht so einfach ist, zu sagen, welche Anliegen sie verhandeln. Auch sei bei vielen Genrefilmen überhaupt nicht erkennbar, dass sie sich mit irgendwelchen sozialen Problemen herumschlagen – und umgekehrt schlugen sich nicht alle Filme eines Genres, die dergleichen tun, mit denselben Problemen herum. Langford wirft Schatz also eine zu große Tendenz zur Verallgemeinerung vor. Weiterhin sei Schatz' Argumentation, wie dieser selbst in seinem 1983er Buch einräume, weitaus schwieriger auf New Hollywood anzuwenden denn auf das klassische Hollywoodkino, da sich das Erstgenannte durch „diversified entertainment markets and [a] weaker generic landscape“ auszeichne (Langford: *Film Genre*, S. 20.).

33 Für das Kriegsfilmgenre ist hier auf eine weitläufige Literatur zu verweisen. Vgl. beispielsweise: Michael Anderegg (Hrsg.): *Inventing Vietnam. The War in Film and Television*, Philadelphia 1991; Linda Dittmar/Gene Michaud: *From Hanoi to Hollywood. The Vietnam War in American Film*, New Brunswick 1997; Jeremy M. Devine: *Vietnam at 24 Frames a Second. A Critical and Thematic Analysis of over 400 Films about the Vietnam War*, Austin 1999; Winfried Fluck: *The ‚Imperfect Past‘. Vietnam According to the Movies*, in: *The Merits of Memory. Concepts, Contexts, Debates*, hrsg. v. Hans-Jürgen Grabbe, Sabine Schindler, Heidelberg 2008, S. 353–385; John Hellmann: *Vietnam and the Hollywood Genre Film: Inversions of American Mythology in ‚The Deer Hunter‘ and ‚Apocalypse Now‘*, in: *American Quarterly* 34 (4), 1982, S. 418–439; Gebhard Hölzl/Matthias Peipp: *Fahr zur Hölle, Charlie! Der Vietnamkrieg im amerikanischen Film*, München 1991; Stefan Reinecke: *Hollywood goes Vietnam. Der Vietnamkrieg im US-amerikanischen Film*, Marburg 1993; Julian Smith: *Looking Away. Hollywood and Vietnam*, New York 1975; Jason Katz-

Dabei ist der „Krieg“ im Kriegsfilm stets mehr als nur ein narratives Sujet. Mit ihm sind immer die tatsächlichen historischen Erfahrungen als medialer Bildbestand persönlicher wie kollektiver Erinnerungen und zugleich hochgradig 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.³⁴

Nun werden diese Narrative in aller Regel als Diskurse rekonstruiert, die im Film schlichtweg ein weiteres Medium ihrer Repräsentation haben. Geht man die große Zahl an kulturhistorischen Abhandlungen über Kriegsfilme kursorisch durch, kann man sich des Eindrucks nicht erwehren, man lese Interpretationen literarischer Werke. Die mythologischen, phantasmatischen oder ideologischen Bedeutungskomplexe mögen in der filmischen Darstellung höchst anschaulich zur Geltung kommen; letztlich verhalten sie sich dem medialen Darstellungsmodus gegenüber völlig indifferent.³⁵

man: From Outcast to Cliché. How Film Shaped, Warped and Developed the Image of the Vietnam Veteran, 1967–1990, in: *Journal of American Culture* 16, 1993, S. 7–24; Mark Walker: Vietnam Veteran Films, Lanham 1991; Brian J. Woodman: Represented in the Margins. Images of African American Soldiers in Vietnam War Combat Films, in: *The War Film*, hrsg. v. Robert Eberwein, Brunswick N.J. 2005, S. 90–114; Michael Paris (Hrsg.): *The First World War and Popular Cinema: 1914 to the Present*, Edinburgh 1999; John Whiteclay Chambers II: 'All Quiet on the Western Front' (1930). The Anti-War Film and the Image of the First World War, in: *Historical Journal of Film, Radio and Television* 14 (4), 1994, S. 377–411; Bruce Chadwick: *Reel Civil War. Mythmaking in American Film*, London 2002; Seeßlen: Von Stahlgewittern zur Dschungelkampfmachine. Veränderungen des Krieges und des Kriegsfilms; Auster: 'Saving Private Ryan' and American Triumphalism; Basinger: *The World War II Combat Film*; Greiner: Die neuen Kriege im Film.

34 Darunter fällt auch das Verhältnis des Kriegs und der Kriegsrhetorik zu einem rassistischen Diskurs von Nation und Geschichte bei Michel Foucault (vgl. Foucault: Vom Licht des Krieges zur Geburt der Geschichte) oder die rituelle Figuration des Krieges als eine Form gesellschaftlichen Ausnahmezustands bei Roger Caillois (vgl. Caillois: Der Mensch und das Heilige).

35 Vgl. zu diesem Punkt beispielsweise: Brenda M. Boyle: *Masculinity in Vietnam War Narratives. A Critical Study of Fiction, Films, and Nonfiction Writings*, Jefferson, NC 2009; Mark Heberle (Hrsg.): *Thirty Years After. New Essays on Vietnam War Literature, Film, and Art*, Newcastle upon Tyne 2009; John Carlos Rowe/Rick Berg (Hrsg.): *The Vietnam War and American Culture*, New York 1991; Daniel Hallin: *The Uncensored War. The Media and Vietnam*, New York 1986; Bernie Cook: 'Over my Dead Body. The Ideological Use of Dead Bodies in Network News Coverage of Vietnam', in: *Quarterly Review of Film and Video* 18 (2), 2001, S. 203–216; Richard Godfrey/Simon Lilley: *Visual Consumption, Collective Memory and the Representation of War*, in: *Consumption Markets & Culture* 12 (4), 2009, S. 275–300; Guy Westwell: *Accidental Napalm Attack and*

Dieser blinde Fleck in der Forschung verwundert umso mehr, als nicht selten – mitunter gar in denselben Studien – die Fotografie, der Film, das audiovisuelle Bild emphatisch als eigenständiges Quellenmaterial kulturhistorischer Forschung behauptet wird. Faktisch verhält es sich so, dass die audiovisuellen Medien die kulturhistorischen Diskurse zwar um neues Material erweitern, diesen jedoch zugleich völlig äußerlich bleiben: Als eine Art mediales Arrangement scheinen sie vom genuinen Gegenstand der Analyse – der ‚mythischen Rede‘, dem ‚ideologischen Schema‘, dem ‚kulturellen Diskurs‘, der ‚sozialen Aushandlung‘ – so rückstandslos ablösbar zu sein wie die Verpackungsfolie von dem Buch, in dem alles das geschrieben stehen könnte, was als Diskurs der Kriegsfilme diskutiert wird. Der mediale Modus des Films, den wir weiter oben mit Cavell als Medium einer geteilten Weltwahrnehmung zu fassen suchten, wird in diskursanalytischen Studien meist überhaupt nicht reflektiert.

Bei dem Versuch, das Kriegsfilmgenre taxonomisch zu definieren, bringt Basinger einen dritten Faktor ins Spiel. Sie stellt fest, dass Kriegsfilme, erstens, bestimmte Einstellungen zu den Kriegseignissen vermitteln; dass sie, zweitens, auf die historischen Informationen rekurrieren, welche die Zuschauer besitzen.³⁶ Und 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.“³⁷

Damit wird der Gestaltungsebene filmischer Darstellung eine eigenständige Wirkungsdimension zugeschrieben. Freilich ist diese höchst unzureichend benannt, wenn sie mit den „Werkzeugen der Manipulation“ gleichgesetzt wird. Ist doch von den medialen Erfahrungsformen des Films selbst die Rede. Weder lässt sich dieser Modus als ein Verhältnis von manipulierenden Akteuren und manipulierten Zuschauern beschreiben, noch sind die medientechnologischen Bedingungen des Films als wirkungsästhetischer Werkzeugkasten zu begreifen.

Hegemonic Visions of America's War in Vietnam, in: *Critical Studies in Media Communication* 28 (5), 2011, S. 407–423; Rick Worland: *The Other Living-Room War. Prime Time Combat Series, 1962–1975*, in: *Journal of Film and Video* 50 (3), 1998, S. 3–23; Thomas Schatz: *World War II and the Hollywood 'War Film'*, in: *Refiguring American Film Genres. History and Theory*, hrsg. v. Nick Browne, Los Angeles/London 1998, S. 89–128; Philippa Gates: *'Fighting the Good Fight'. The Real and the Moral in the Contemporary Hollywood Combat Film*, in: *Quarterly Review of Film and Video* 22 (4), 2005, S. 297–310; Leo Braudy: *'Flags of Our Fathers' / 'Letters from Iwo Jima'*, in: *Film Quarterly* 60 (4), 2007, S. 16–23; Clayton R. Koppes/Gregory D. Black: *Hollywood Goes to War. Patriotism, Movies and the Second World War from 'Ninotchka' to 'Mrs. Miniver'*, London/New York 1988; Martin Barker: *'A Toxic Genre'. The Iraq War Films*, London 2011.

³⁶ Basinger: *The World War II Combat Film*, S. 57.

³⁷ Ebd.

Beides setzte eine objektive Realität der historischen Ereignisse voraus, die als solche zu repräsentieren sei.

Und dennoch ist mit diesen Überlegungen eine Frage aufgeworfen, die aus den Aporien der Genretheorie herausführen kann: In welcher Weise verbinden sich die historischen Erfahrungen und die kulturellen Phantasmen im kinematografischen Erfahrungsmodus zu einer Weltwahrnehmung von Zuschauern? Diese Frage zielt letztlich auf eine Funktionsbestimmung des Genrekinos, die sich nicht mehr auf der Ebene der in den Filmen repräsentierten sozialen oder kulturellen Diskurse verorten lässt. Sie betrifft vielmehr die Filme als Medien einer geteilten Wahrnehmung von Welt. Damit kommt die medientechnologische Basis als Bedingung eines spezifischen ästhetischen Erfahrungsmodus in den Blick.

Ein Modus ästhetischer Erfahrung

So problematisch Basingers Begrifflichkeit vom theoretischen Standpunkt aus erscheint, so instruierend ist die Wahl der Worte: „the various emotional, cultural, and intellectual attitudes“; diese Worte deuten – ähnlich wie die Rede von der Manipulation – auf eine affektive Dimension hin, welche die repräsentierten Ereignisse als wertende Instanz perspektiviert, ohne auf der Ebene repräsentierbaren Wissens („knowledge“) greifbar zu sein; sie deuten auf eben jenes Begehren nach Anerkennung („acknowledge“), das wir bei Cavell als den entscheidenden Faktor für das Gelingen kommunikativer Interaktion kennengelernt haben.

Damit lässt sich die Frage präzisieren, auf welche Weise sich im filmischen Erfahrungsmodus die Phantasmen des Krieges (die Mythen, Ideologeme, propagandistischen Narrative) mit den historischen Ereignissen zu einer Erfahrung von Zuschauern verbinden. Lässt sich diese doch – wir haben uns im ersten Teil des Buches damit beschäftigt – als Frage nach den Grenzen eines Sense of Commonality formulieren. Wie gelingt es Filmen, ein Publikum vereinzelter Zuschauer auf ein Gefühl der Zugehörigkeit zu einer gemeinsamen Welt zu beziehen? Wie kommen die Grenzen dieser gemeinschaftlich geteilten Welt in den Blick? In welcher Form sind diese Grenzen durch neue Typen der Subjektivierung erweiterbar? Und – konkret auf die Kriegspropaganda bezogen – auf welche Weise kann ein derart abstraktes Prinzip wie das der Verbundenheit mit einem politischen Gemeinwesen so tief in der Affektivität von Zuschauern verankert werden, dass sie basale Impulse der Selbsterhaltung zurückstellen?

In dieser Perspektive – gerade das wird an den während und kurz nach dem Zweiten Weltkrieg gedrehten Filmen deutlich – ist die Funktion des Kriegsfilmgenres nicht als Manipulation der moralischen Einstellung zum Krieg zu fassen. Vielmehr zielen die Filme darauf ab, das Gefühl für das Gemeinschaftliche, den

Sense of Commonality, buchstäblich neu zu begründen. Sie zielen auf die Anerkennung eines Verhältnisses zwischen dem Einzelnen und der Gemeinschaft, das den Interessen der Einzelnen durchaus zuwider läuft. Mag das als propagandistische Direktive auch in Narrativen und Argumenten artikuliert werden – man denke etwa an die Voice-Over-Rede in Capras *PRELUDE TO WAR* –, die Anerkennung des Verhältnisses entscheidet sich an der Frage eines geteilten Gefühls für die gemeinsame Welt; sie entscheidet sich am ästhetischen Erfahrungsmodus des Films.³⁸

Zum Medium der Mobilisierung kann der Kriegsfilm nur dann werden, wenn er sich in leibhaften Subjekten als affektive Realität einer Art kriegerischen Gemeinsinns ereignet; wenn er diesen Gemeinsinn (Sense of Commonality) als eine Weltwahrnehmung sinnhaft greifbar werden lässt und zugleich als ein konkretes Gefühl für diese Welt zur Geltung bringt. Diese Verschränkung der subjektiven Realität des Selbstempfindens mit einem gemeinschaftlichen Weltempfinden bezeichnet die Nahtstelle, an der sich Krieg und Genrekino verbinden.

Damit ist einerseits der Film als eine Medientechnologie definiert, welche die Möglichkeiten bereithält, die kulturellen, politischen und mythologischen Narrative als Bedingungen einer gemeinschaftlichen Welt mit der leibgebundenen Empfindungswirklichkeit konkreter Individuen zu verbinden.³⁹ Andererseits sind die Repräsentationen des Kriegsfilms selber als Bedingungen der Konstruktion einer gemeinschaftlichen Welt, eines Gefühls für das Gemeinschaftliche in Anschlag zu bringen. Die Welt der Filme repräsentiert weder die Mythen kultureller Fantasie noch ein tatsächliches historisches Geschehen; sie nimmt diese als konkrete Bedingungen eines Gemeinwesens in den Blick, sich in einer gegebenen historischen Konstellation auf sich selbst als eine politische Gemeinschaft zu beziehen.

Das Wissen um diese Bedingungen mag in taxonomischen Ordnungen repräsentiert werden. Doch ist dieses Ordnungswissen selbst nur ein weiterer Aspekt, eine Erweiterung der materiellen Basis des poetischen Machens.⁴⁰ Auch wenn jedes historisch situierte poetische Machen notwendig eingelassen ist in ökonomische, soziale und kulturelle Bedingungen, sind diese Bedingungen doch keineswegs mit der poetischen Logik dieses Machens identisch.

38 Wie wir ihn oben zu fassen suchten: Als Modus der gespaltenen Wahrnehmung eines Subjekts, das in ein und demselben Moment die Sichtbarkeiten und Hörbarkeiten produziert, die ihm als Zuschauer als eine durch und durch bedeutungsvolle Welt begegnen, der er gerade nicht angehört.

39 Der Film unterscheidet sich von anderen Modi poetischen Machens eben dadurch, dass in seinen Weltentwürfen stets diese beiden Ebenen zusammenfließen. Vgl. die oben mit Cavell entwickelte Definition.

40 Das entspräche in den Grundzügen dem Technologiebegriff Foucaults.

2.3 Modi und Modalitäten (Gledhill)

Christine Gledhill hat den ästhetischen Erfahrungsmodus des Films zum Ausgangspunkt einer grundlegenden Revision der Genretheorie des Kinos gemacht. Sie hat sich dabei von einem Konzept leiten lassen, das im Melodrama einen paradigmatischen Darstellungsmodus (den „mode of excess“, wie Brooks ihn für die Literatur konzipierte) moderner Unterhaltungskunst gegeben sieht. In dieser Perspektive erscheint das Genrekinos als ein System der Unterhaltungskultur, welches durch die dynamischen Wechselbeziehungen verschiedener ästhetischer Modalitäten („the concept of modality as the sustaining medium in which the genre system operates“⁴¹) strukturiert ist:

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.⁴²

Dieses dynamische Prinzip lässt sich mustergültig am Melodrama beschreiben. Blickt man von heute aus auf die nun vierzigjährige Diskussion um das Film-melodrama zurück,⁴³ so stellt man fest, dass sich in diesem Fall grundlegende theoretische Einwände gegen ein konventionelles Genreverständnis durchgesetzt haben. Kaum würde man den Versuch unternehmen, das Melodrama durch sein Sujet als ein spezifisches Genre zu definieren; noch viel weniger würde man Einigkeit darüber herstellen können, welche Gruppe von Filmen taxonomisch solchen Sujets zuzuordnen wäre. Wie Christine Gledhill es ausdrückt: „Melodrama is not nor ever was a singular genre“.⁴⁴ Es bezeichnet vielmehr ein „culturally conditioned mode of perception and aesthetic circulation“, der sich historisch als eine „genre-producing machine“ entfaltet hat.⁴⁵ Das Melodramatische erscheint in dieser Perspektive als ein basaler Modus des Unterhaltungskinos, ja der westlichen Unterhaltungskultur, der die unterschiedlichsten Genresysteme und Genres strukturieren kann. Es beschreibt – wenn man Gledhill und anderen

⁴¹ Gledhill: *Rethinking Genre*, S. 223.

⁴² Ebd., S. 229.

⁴³ Vgl. Hermann Kappelhoff: *Melodrama and War in Hollywood Genre Cinema*, in: *After the Tears. New Perspectives on the Politics of Victimhood*, hrsg. v. Scott Loren, Jörg Metelmann, Amsterdam 2016.

⁴⁴ Gledhill: *Rethinking Genre*, S. 227.

⁴⁵ Ebd.

folgt – schlechthin den ästhetischen Erfahrungsmodus moderner Unterhaltungskunst.⁴⁶

Dies meint zunächst die Art und Weise, in der eine fiktionale Welt für konkrete Leser/Zuschauer zum Medium einer Weltwahrnehmung wird. Gledhill rekapituliert im wesentlichen die Kriterien, die bereits von Peter Brooks für den „mode of excess“ definiert worden sind: Das ist zum einen die strikt polarisierte fiktionale Welt, in der alle Erscheinungen zum Ausdruck des Kampfes gegensätzlicher moralischer Kräfte werden (Manichäismus); zum andern die viszerale und affektive Adressierung der Zuschauer durch eben diese expressive Übersteigerung.⁴⁷ Die melodramatische Darstellung ist in ihrer hyperbolischen Expressivität auf die Affizierung der Zuschauer gerichtet, um diese zu einer moralisch wertenden Haltung zu drängen.

In der modernen Unterhaltungskultur – zumal in der Zeit von der zweiten Hälfte des neunzehnten bis zur ersten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts – ist der melodramatische Modus sicher einer der basalen ästhetischen Erfahrungsmodi. Doch würde ich nicht so weit gehen, das Melodrama faktisch mit moderner Unterhaltungskunst in eins zu setzen. Vielmehr ist das Melodramatische – ich habe schon darauf hingewiesen – als spezifisches Pathos des individuierten Leidens sowohl historisch von älteren Pathetiken (wie der christlichen Passion oder der historischen Folge der Interpretationen der Tragödie) als auch gegenüber anderen genrepoetischen Modalitäten moderner Unterhaltungskunst (etwa den Modalitäten des Komischen, des Horrors, der Action, des Thrillers) abzugrenzen.⁴⁸

Obwohl ich also nicht vorbehaltlos der These folge, dass moderne Unterhaltungskunst durch den melodramatischen Modus zu definieren sei, sehe ich doch in Gledhills Argumentation ein grundlegend neues Verständnis moderner Genrepoetik skizziert. Das von ihr benannte generische Prinzip, „a genre-producing machine“, ist der taxonomischen Logik konventioneller Genretheorie diametral entgegengesetzt. Zielt es doch genau auf die historische Dynamik des genrepoetischen Machens, welche der taxonomischen Ordnung notwendig entgegen muss. Wir müssen es nur als das dynamische Prinzip von Genrepoetik schlechthin begreifen, in das sich noch das Melodramatische als paradigmatische Modalität einfügt.

⁴⁶ Etwa im Sinne des ‚mode of sensation‘ bei Neale oder Singer. Neale: *Genre and Hollywood*; Ben Singer: *Melodrama and Modernity*, New York 2001.

⁴⁷ Vgl. Gledhill: *Rethinking Genre*, S. 228 f.

⁴⁸ Ich selbst habe das Melodramatische mit Blick auf diese (unvollständige) Liste der ästhetischen Modalitäten des Genrekinos deshalb als sentimentales Genießen zu rekonstruieren versucht. Vgl. Kappelhoff: *Matrix der Gefühle*.

Jenseits regelpoetischer Taxonomien

Dann lässt sich die Erfahrungsmodalität moderner Genrepoetiken im Begriff des Melodramas auf eine Weise historisch lokalisieren, die uns auf Antrieb in ihrer politischen Funktionalität verständlich wird:

As a genre-producing machine, melodrama is forged from the convergence of two broad-based cultural traditions: one, excluded from official culture, which contained a mix of folk and new urban *entertainment* forms, and another, more formally coherent, deriving from an increasingly influential middle-class fiction and *theatre of sentimental* drama and comedy.⁴⁹

Tatsächlich wird im Melodrama der kulturgeschichtliche Bruch zwischen der regelpoetischen Tradition höfischer Kultur und der modernen Unterhaltungskultur greifbar. Das generische Prinzip des melodramatischen Modus bezeichnet in seinem Gegensatz zum taxonomischen Prinzip der regelpoetischen Ordnungen präzise die historische Bruchstelle.⁵⁰

Im regelpoetischen Schema war die Taxonomie der Genres auf eine gottgewollte Ordnung der Natur gegründet. Erst die transzendente Begründung machte es möglich, gesetzmäßig festzulegen, welcher Gegenstand durch welche Formen zu repräsentieren ist. Freilich folgten die Regeln unmittelbar einem politischen Zweck. Das taxonomische Schema – dies lässt sich etwa mit Blick auf die französische Klassik behaupten⁵¹ – diente der perpetuierenden Wiederholung des Machtgefüges der staatlichen Ordnung auf allen Ebenen der Repräsentation. Im Regelwerk der Poetik war festgelegt, wer in der strikt hierarchisierten Welt des Staates von welchem Ort aus und in welcher Weise sprechen durfte, welche Äußerungen überhaupt repräsentativ und welche aus dem Bereich der Repräsentation prinzipiell ausgeschlossen waren.

Vor diesem Hintergrund wird der melodramatische Modus historisch als ein Gesetzesbruch lesbar, in dem sich die Logik moderner Genrepoetik begründet – nämlich als eine andere Konfiguration von Poetischem und Politischem. Der poetologische Gesetzesbruch ist unmittelbar politisch lesbar:

⁴⁹ Gledhill: *Rethinking Genre*, S. 227 [meine Hervorhebung, H.K.].

⁵⁰ Ich würde weiterhin daran festhalten, dass das Melodrama für diesen Bruch deshalb paradigmatisch in Anspruch zu nehmen ist, weil mit ihm eine neue Pathosform des Opfers auftaucht. Aus diesem Grund ist es aber auch als ästhetische Erfahrungsmodalität von anderen Erfahrungsmodalitäten zu unterscheiden. Vgl. Kappelhoff: *Matrix der Gefühle*.

⁵¹ Michael Lück hat das am 07.05.2013 in der Vorlesungsreihe „Genre und Gemeinsinn“ am Institut für Theaterwissenschaft der Freien Universität Berlin schlagend dargelegt.

As a genre machine, however, melodrama brought into play a major cultural boundary of modern society, between a mass culture of content and affect-defined genres and the formally defined artistic kinds of high cultural classification. [...] melodrama had been used to unite audiences [...].⁵²

Mit der neuen Konfiguration des Verhältnisses von Poetik und Politik wird die Pluralität individuierter Perspektiven und Empfindungsweisen als heterogene Rede- und Ausdrucksmodi auftauchen. Diese sind prinzipiell alle auf ein und derselben Darstellungsebene zu verorten, die keine Hierarchisierung einer vorgängigen Ordnung mehr repräsentiert. Im Prinzip sind damit Welten denkbar und darstellbar geworden, die durch eine vielstimmige, gleichberechtigte Rede strukturiert werden. Gledhill hat diesen Gedanken in einem erhellenden Vergleich von Bachtins Konzept der Polyphonie des modernen Romans und der Logik des melodramatischen Modus erläutert.

[...] Mikhail Bakhtin suggests that the novel's distinction lies in its capacity to reproduce all other modes of speech and writing. It is a genre of active heteroglossia, capable of drawing into itself all languages and cultural forms, high and low, literary and vernacular, past and present [...].⁵³

Eine solche Poetik ist in ihren möglichen Kombinationen, Mischungen und Kreuzungen prinzipiell unbegrenzt und durch kein taxonomisches Schema zu fassen.

Wenn moderne Genretheorien trotzdem die generische Dynamik poetischen Machens in einem taxonomischen Schema abzubilden suchen, reproduzieren sie das alte regelpoetische Prinzip. Nur dass an die Stelle der Natur als dem Garanten einer transzendental begründeten Ordnung die bloße Konvention getreten ist. Die taxonomische Ordnung erfüllt zwar nicht mehr den Zweck der Repräsentation eines absolutistischen Machtgefüges. Dafür unterwirft sie die dynamische Heterogenität genrepoetischer Praxis einem homogenisierenden Modell, das dem ökonomischen Kalkül der Unterhaltungsindustrie nachgebildet ist. Dass die taxonomische Logik diesem Kalkül entgegenkommt, ist offensichtlich. Findet sich doch solcherart das ökonomische Vergesellschaftungsprinzip in den kategorialen Unterscheidungen poetischen Machens repräsentiert. Nur sagt das ökonomische

⁵² Gledhill: *Rethinking Genre*, S. 230.

⁵³ Gledhill: *Rethinking Genre*, S. 234. Allerdings würde ich, anders als Gledhill, Melodrama und modernen Roman auf der gleichen Ebene ansiedeln. Wenn sie schreibt „melodrama might be thought as doing the same in reverse direction, drawing social, popular, and high-art cultures and discourses into its orbit [...]“, gerät ihre Argumentation erneut in die Aporien der Genretaxonomien. Die Entgegensetzung von Hoch- und Populärkultur verdeckt den Umstand, dass sich Melodrama und moderner Roman (im Sinne Bachtins) dem gleichen epistemischen Bruch im poetologischen Denken verdanken.

mische Kalkül so wenig über die Logik moderner Genrepoetik wie der Common Sense eines mehr oder weniger traditionsbewussten Publikums.⁵⁴ Die Differenz zwischen dem modernen poetologischen Denken und dem Repräsentationssystem der Regelpoetik wird auf diese Weise unkenntlich gemacht.

Wie immer das poetische Machen in die ökonomischen, sozialen und kulturellen Bedingungen eines politischen Gemeinwesens eingelassen ist; diese Bedingungen definieren keineswegs die Logik seiner historischen Dynamik. Stattdessen wäre moderne Genrepoetik auf die ihr zugrundeliegende Konfiguration des Verhältnisses von Politik und Poetik zu beziehen. Dann käme in den Blick, dass an die Stelle der Naturgesetzlichkeit der Macht die historische Kontingenz des politischen Machens getreten ist. Mit dieser Kontingenzerfahrung ist noch das Bewusstsein verbunden, dass jede gemeinschaftlich geteilte Welt die poetische Praxis ihrer Verfertigung und Konstruktion voraussetzt. Die Dynamik der taxonomischen Verzweigungen moderner Genrepoetik wäre aus dieser historischen Bewusstseinslage heraus zu verstehen.⁵⁵

In dieser Perspektive werden Genres als ein dynamisches Zusammenspiel unterschiedlichster ästhetischer Erfahrungsmodalitäten greifbar. Sie lassen sich nicht mehr auf ein feststehendes Ordnungsschema beziehen. Vielmehr sind sie als eine poetische Praxis zu rekonstruieren, die sich in den dynamischen Wechselbeziehungen generischer Modalitäten vollzieht und deren politische Funktionsbestimmung immer zuerst mediengeschichtlich, als historisch situierter Modus ästhetischer Erfahrung, erfasst werden muss. D. h., Genres sind immer nur historisch zu beobachten als je spezifische Figuration, Transformation, Verzweigung und Fusion unterschiedlicher Modi poetischen Machens.⁵⁶

54 Man mag diesen Common Sense als allgemeines Genrewissen des Publikums in Anschlag bringen. Dann erfasst man genau jenen Teil der Geschichte poetischen Machens, auf den sich das ökonomische Kalkül der Unterhaltungsindustrie stützt (Sobchack, Tudor, Carroll). Darf man doch davon ausgehen, dass die Unterhaltungsindustrie immer opportunistisch mit Blick auf das Publikum verfährt und zu allen Zeiten Elemente verschiedener Genres kombiniert hat (Maltby). Vgl. Sobchack: *Genre Film. A Classical Experience*; Andrew Tudor: *Genre [1973]*, in: *Film Genre Reader IV*, hrsg. v. Barry Keith Grant, Austin 2012, S. 3–11; Noël Carroll: *Film, Emotion, and Genre*, in: *Passionate Views. Film, Cognition, and Emotion*, hrsg. v. Carl Plantinga, Greg M. Smith, Baltimore 1999, S. 21–47; Richard Maltby: *Hollywood Cinema*, Oxford 2003.

55 Die Forschung wird nicht müde, diese Dynamik zu thematisieren. Tatsächlich aber gibt es nur wenige konsistente Versuche, die taxonomische Logik mit der historischen Dynamik zu verbinden. Zu nennen ist hier neben Christine Gledhill und ihrem Modus-Begriff noch der ebenfalls bereits erwähnte semantisch-syntaktische Ansatz von Rick Altman.

56 Vgl. Wedel: *Der deutsche Musikfilm*.

Genre und Affektdramaturgie

Auch in dieser Frage kann uns Gledhills Verständnis des melodramatischen Modus einen Zugang vermitteln: „Thus action and sentiment, pathos and spectacle, presumed today to appeal to differently gendered audiences, are drawn into a composite aesthetic and dramatic modality, capable of different emphases and generic offshoots.“⁵⁷ Zwischen den Polen Action und Sentimentalität und skaliert nach Intensitätsgraden dramatischer oder lyrischer Expressivität,⁵⁸ ergibt sich ein Spektrum unbegrenzter Kombinatorik. Statt einzelner Genres sind hier generische Modi eines genrepoetischen Systems als spezifische Expressivitäten und affektgenerierende Modalitäten unterschieden (die sentimentale Traurigkeit des Melodramas, das Lachen der Komödie, der Angstthrill des Horrorgenres, der Suspense des Thrillers).⁵⁹

Aus meiner Sicht ist damit die moderne Genrepoetik selbst als eine Kombinatorik von Affektmodalitäten beschrieben. Diese hält die Möglichkeit unterschiedlichster affektdramaturgischer Schemata bereit, welche sich wiederum auf die verschiedensten Medientechnologien und poetischen Darstellungstechniken beziehen lassen.

Damit ist aber auch die prominenteste aller genrepoetischen Funktionsbestimmungen aufgerufen. Aristoteles hat sie im berühmten Tragödiensatz seiner Poetik als „Katharsis“ affektdramaturgisch definiert. Die Modalitäten der Darstellung seien dergestalt anzuordnen und performativ durchzuführen, dass sich der kathartische Effekt als Erleben der Zuschauer einstellt: die Reinigung von ihren Gefühlen oder die Reinigung ihrer Gefühle.⁶⁰ Aristoteles begreift diesen Effekt als das spezifische Vergnügen der Zuschauer, ihr Genießen. In der Art dieses Genie-

⁵⁷ Gledhill: Rethinking Genre, S. 230.

⁵⁸ Ebd., S. 234.

⁵⁹ Exemplarisch ist hier immer noch das von Linda Williams formulierte Konzept der Bodygenres. Vgl. Linda Williams: Film Bodies. Gender, Genre, and Excess, in: Film Genre Reader III, hrsg. v. Barry Keith Grant, Austin 2003, S. 141–159. Auch Altmans Konzept der ritualistischen Funktion der Genres, das von der Annahme ausgeht, das Publikum finde im Genrekino einen Raum, in dem es seine Ängste, Wünsche und sein Begehren erleben kann, bietet einen entsprechenden Ausgangspunkt. Altman greift verschiedene Ansichten in Bezug auf die Funktion von Genres auf und führt sie zusammen. Auf der einen Seite beschreibt er die *ritualistische Funktion* von Genres (Auslebung von Ängsten, Wünschen und Begehren), auf der anderen die *ideologische Funktion* (Bestätigung von Ideologien, Manifestation von Machtstrukturen). Vgl. Altman: Film/Genre, S. 26 ff.

⁶⁰ Vgl. Martin Vöhler: Reinigung in der griechischen Kultur, in: Un/Reinheit. Konzepte und Praktiken im Kulturvergleich, hrsg. v. Angelika Malinar, Martin Vöhler, Paderborn 2008, S. 169–185.

ßens sei die Tragödie von anderen Modi der Mimesis, von anderen Genres poetischen Machens zu unterscheiden.

Bis in die Gegenwart genrepoetischer Diskurse prägt das Modell der Katharsis zahllose Versuche, das Verhältnis von Poetik und Politik zu bestimmen. Auch Gledhills Überlegungen lassen sich diesen Versuchen zuordnen. Genrefilme wären dann als Interventionen in die Dynamik affektiver Verstreben, in die Affektökonomie eines Gemeinwesens zu begreifen.

In dieser Perspektive sind die unterschiedlichen Erfahrungsmodi, Affektmodalitäten und Redeperspektiven moderner Genrepoetik auf den affektiven Grund politischer Gemeinschaften bezogen. Sie ließen sich – noch immer so wie die aristotelische Tragödie – nach unterschiedlichen Modi des Genießens, nach Arten und Weisen des Vergnügens unterteilen.⁶¹ Die Modi des Genrekinos bezeichneten dann solcherart unterschiedene Formen ästhetischen Genießens. Das Genrekinos wäre auf dieser Ebene als ein System unterschiedlicher expressiver Modalitäten zu verstehen, welche die Affektivität der Zuschauer adressieren, um diese in einer gemeinschaftlich geteilten Empfindungswelt zu verorten – in diesen Modulationen wäre das individuelle Empfinden der Zuschauer immer schon in seiner Verwobenheit mit einer kollektiven Gefühlswelt greifbar.

So gesehen halten Genrefilme für uns die Erfahrung bereit, dass wir auf höchst unterschiedliche Weise mit der Welt – und jenen, mit denen wir diese Welt teilen – affektiv verwoben sind. Das sentimentale Genießen, der Horror, der Thriller sind solche affektiven Weltbezüge, die eine je andere Figuration der Verhältnisse von „Ich“, „Wir“ und den „Anderen“ entwickeln.

Auch wenn diese Modi idealtypisch bestimmten Genres zuzuordnen sind, sollte dieser Umstand uns nicht darüber hinwegtäuschen, dass es sich immer schon um heterogene Kombinationen ästhetischer Erfahrungsmodalitäten handelt. Die Modalitäten des Horrors gehören so selbstverständlich zum Kriminalfilm oder zum Melodrama wie die des Sentimentalen zum Western oder zum Gangsterfilm, das Komische zum Actionfilm und der Actionmodus zu jedem dieser Genres. Auch das sogenannte klassische Genrekinos ist als ein dynamischer Prozess permanenter Refigurationen dieser Modalitäten zu verstehen und keineswegs als regelpoetisches System.

Wir hätten also den ästhetischen Modus des Genrekinos selbst noch in zweierlei Hinsichten zu betrachten: Zum einen als Modalität heterogener Ausdrucksmodi und Redeperspektiven; zum anderen als unterschiedene Modi ästhetischen Genießens. Erstere bezieht sich auf das filmische Bild selbst als Ausdrucksmaterie, letztere auf die affektökonomische Funktion poetischen Machens.

61 Vgl. Aristoteles: Poetik, Stuttgart 1994, v. a. S. 17–25.

Eine solche Bestimmung ist nicht mit psychologisch begründeten Wirkungs-ästhetiken zu verwechseln, wie sie etwa die kognitive Filmtheorie entwickelt hat. Taxonomien, die auf wirkungsästhetische Effekte abheben, ersetzen lediglich die arbiträre Konvention erneut durch eine naturhafte Ordnung; nur dass diese Naturhaftigkeit nun kognitions- oder evolutionspsychologisch und nicht mehr metaphysisch begründet wird.⁶² Die Dynamik historisch sich verzweigender Modi poetischen Machens entgeht dem einen Ansatz so gut wie dem anderen. Statt genrepoetische Systeme als Taxonomien zu beschreiben, die regelhafte Beziehungen zwischen den Gegenständen, den Modi der Darstellung und den Wirkungsabsichten konstruieren, wären diese Systeme als Zusammenspiel unterschiedlicher Modi und Modalitäten des verkörperten In-der-Welt-Seins in den Blick zu nehmen.

In Cavells Perspektive lassen sie sich als Zusammenspiel unterschiedlicher Medien begreifen, mit denen uns dieses In-der-Welt-Sein als eine gemeinschaftlich geteilte Form des Wahrnehmens, Fühlens und Denkens reflexiv zugänglich wird.

Die historische Dynamik poetischen Machens

In unserer kursorischen Rekonstruktion des filmtheoretischen Genrebegriffs sollte deutlich geworden sein, dass sich weder die Ebene der Produktion noch die der repräsentierten Gegenstände eignet, um die Modi ästhetischer Erfahrung (die Modi ästhetischen Genießens) zu begründen. Sind diese doch nicht auf jene rückführbar. Gleichwohl sind damit theoretische Bezugsfelder benannt, die grundlegende Aspekte genrepoetischer Praxis thematisieren. Wir haben also zwischen verschiedenen Registern zu unterscheiden, auf die sich die theoretischen Bestimmungen des Genres beziehen können. Dies sind zum einen der „mode of production“ und der „mode of representation“; zum anderen die „modes of experience“, die sich gliedern in ästhetische Erfahrungsmodi, Redeperspektiven und heterogene Ausdrucksmodalitäten. Doch sind diese Unterscheidungen nicht taxonomisch zu lesen. Jede der genannten Unterscheidungen beleuchtet vielmehr bestimmte Aspekte, bestimmte Bedingungen poetischen Machens, ohne dass sich die einen den anderen subsumieren ließen. Sie bezeichnen jede für

⁶² Vgl. neben Plantinga (Plantinga: *Moving Viewers*) auch Ed S. Tan: *Emotion and the Structure of Narrative Film. Film as an Emotion Machine*, Mahwah, NJ 1996; Murray Smith: *Engaging Characters. Fiction, Emotion, and the Cinema*, Oxford 1995; Torben K. Grodal: *Embodied Visions. Evolution, Emotion, Culture, and Film*, Oxford 2009; Torben K. Grodal: *Moving Pictures. A New Theory of Film Genres, Feelings and Cognition*, Oxford 1997.

sich ein genuines Untersuchungsfeld, deren Exploration erst in der Konstellation zueinander die Geschichte des poetischen Machens zu rekonstruieren erlaubt.

Ich fasse zusammen: Genrepoetische Systeme, wenn man etwa das Hollywoodkino als ein solches ansprechen will, sind historisch situierte, dynamisch sich verhaltende Ensembles von generischen Redeperspektiven, Ausdrucksmodalitäten und ästhetischen Erfahrungsmodi. Diese Ensembles sind auf der gleichen Ebene anzusiedeln wie die medientechnologischen Bedingungen und Möglichkeiten des Films respektive die Produktionsbedingungen der Filmindustrie.

Ähnliches lässt sich von den mythologischen, ideologischen, kulturkritischen oder soziopsychologischen Narrativen sagen, die in Genrefilmen repräsentiert sind. Ihre Repräsentation definiert keineswegs die kulturelle Funktion des Films. Wohl aber sind in ihnen die historischen Bedingungen greifbar, unter denen bestimmte Konflikte eines Gemeinwesens als konstitutive Konflikte einer politischen Gemeinschaft wahrnehmbar werden – während andere unsichtbar bleiben.

Genres sind Medien der gemeinschaftlichen Verfertigung einer gemeinsamen Welt. Sie bilden jenes heterogene Ensemble affektiver Perspektivierungen, Attitüden und Haltungen, das Capra in *PRELUDE TO WAR* als die expressiven Modalitäten und Redeperspektiven des Kinos seiner Zeit aufruft. Für ihn hielt dieses Kino tatsächlich die Möglichkeit bereit, durch Filme Affekte zu generieren, in denen filmische Bilder und menschliche Körper sich zu neuen Kollektivitäten verbinden. Wenn er diese distinkte Möglichkeit einbettet in den Erfahrungsraum des zeitgenössischen Genrekinos, welches eine Vielzahl solcher Möglichkeiten bereithält, dann bezeichnet genau das die politische Positionierung seiner Poetik.

Wir mögen darin die spezifische Konfiguration des Verhältnisses von poetischem Machen und Politik im Hollywoodkino der Jahre des Zweiten Weltkrieges erkennen: Diese ist selbst strukturiert durch den unlösbaren Widerspruch zwischen den neuen medialen Formen propagandistischer Mobilmachung und der vielstimmigen Welt des alten Genrekinos.

In dieser Perspektive aber wird noch der Begriff des Genresystems selbst zweifelhaft – oder doch höchst missverständlich. Legt der Begriff doch den Gedanken nahe, Genre – vergleichbar der Sprache oder dem Mythos – als eine feste symbolische Ordnung im Sinne des Strukturalismus anzusprechen. Die Dynamik der Verzweigungen des Genrekinos aber wird man nur aus der Logik und der Geschichte des poetischen Machens verstehen – als ein permanentes Bezugnehmen des poetischen Machens auf seine eigene Geschichte. Dieses Machen ist auf kein Gesetz, keine Konvention, keine Repräsentationsordnung rückführbar, welche die Regeln festlegten, nach denen Genres gebaut oder unterschieden werden. Es lässt sich immer nur entlang der genannten Kriterien historisch als Medien der Produktion einer gemeinsamen Weltwahrnehmung rekonstruieren.

Wenn Cavell den Zyklus eines Genres im Begriff der Familienähnlichkeit zu fassen sucht, dann greift er die Knotenpunkte eines letztlich unbegrenzt sich ausweitenden Netzes der Bezugnahmen heraus. In gewisser Weise durchquert jedes aktuelle poetische Machen in seinen vielfältigen Rückbezüglichkeiten das gesamte Feld historisch je spezifischer Konfigurationen von Genres als Medien der Weltwahrnehmung. Die Rekonstruktion eines solchen Netzes von Rückbezüglichkeiten ist so wenig identisch mit der Rezeption der Zuschauer, wie dessen Konstruktion in Gänze intentional einem Autor zurechenbar wäre. Die Geschichte der Medien, Künste und Genres poetischen Machens ist in jedem poetischen Entwurf enthalten, so wie die Geschichte der Informatik in dem Programm enthalten ist, mit dem ich meine Kücheneinrichtung entwerfe.

Statt weiterhin konventionelle Genreordnungen zu konstruieren, wären die historisch vorfindlichen Genresysteme als je eigene Perspektivierungen der Geschichte poetischen Machens zu analysieren, die den gemeinsamen Grund des aktuellen poetischen Machens darstellen. Sie stehen selbst wiederum in ihren poetischen Regeln und Konzepten – so die grundlegende Annahme – in einer konstitutiven Beziehung zur gegebenen politischen Ordnung. Sie legen im selben Maße die Grenzen einer gemeinschaftlichen Welt fest, wie sie diese befragen. Ein poetologischer Begriff von Genre muss diese Systeme als Medien der Produktion gemeinsamer Weltwahrnehmung auf die kontingenten historischen Konfigurationen von Poetik und Politik beziehen. Genau das meine ich, wenn ich von der Poetologie des Kriegsfilmgenres spreche.

Jedenfalls beziehe ich mich, wenn im Folgenden von Kriegsfilmen die Rede ist, auf Medien einer Weltwahrnehmung, durch die ein politisches Gemeinwesen sich eines geteilten Erfahrungshorizontes von Werten, Weltbezügen, Zugehörigkeiten und Ausschlüssen versichert.⁶³ Genrefilme tun dies in poetischen Entwürfen immer neuer ästhetischer Erfahrungsräume, in denen sie sich auf sich selbst als eine politische Gemeinschaft beziehen. Dass mit einem solchen Selbstverhältnis etwas anderes gemeint ist als die Repräsentation gesellschaftlicher Konflikte oder historischer Ereignisse oder deren Aushandlung, sollte klar geworden sein. Die Relevanz der Genres für die Erfahrung sozialer Tatbestände

63 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.

und deren Beziehung auf die gesellschaftliche Realität entscheidet sich auf der Ebene der zu beschreibenden historischen Transformationen des Genresystems, der entstehenden und sich wandelnden Affektpoetiken des Genrekinos, in denen sich konkrete Konfigurationen ästhetischer Erfahrungsmodi als Positionierungen des ästhetischen Genießens verfestigen.

Die Rekonstruktion historischer Genres – bzw. Genresysteme – impliziert dabei immer eine (dekonstruktive) Perspektivierung der Geschichte des gattungspoetischen Denkens, wie Altman sie eingefordert hat. Sie betrifft gleichermaßen die kontingenten Konfigurationen des Verhältnisses von Genrepoetik und Politik wie das Zusammenspiel unterschiedlicher medialer Darstellungsformate (Genres), ästhetischer Erfahrungsmodi und affektiver Modalitäten.

Der Hollywood-Kriegsfilm als paradigmatischer Gegenstand

Die Entstehung eines neuen Genres nachzuvollziehen, wie eben des Hollywood-Kriegsfilms, ist eine solche perspektivische Konstruktion; sie kann wie ein Brennglas eingesetzt werden, um die Relationen gebündelt in den Blick zu bekommen, welche die Dynamik dieser Verzweigungen bestimmen. Man kann diese Dynamik ohne weiteres mit anderen Phänomenen korrelieren, in der sich vergleichbare Entwicklungen ereignen: Der Gangsterfilm wird zum Film noir, der Women's Film zum Familienmelodrama und der Western zum psychologischen Drama. Damit sind die äußerlichen Indikatoren einer Veränderung angezeigt, die – das ist durchaus Common Sense der Forschung zum Genrekinos – weit mehr betrifft als die Transformation eines mehr oder weniger eingrenzbaaren Genresystems. Die Entstehung des Kriegsfilmgenres ist unmittelbar mit dem Triumph jenes Modus affektiver Mobilisierung kollektiver Handlungsmacht verbunden, den wir im Vergleich von Capras *PRELUDE TO WAR* und Riefenstahls *TAG DER FREIHEIT* nachzuvollziehen suchten.

Dieser Umstand qualifiziert das Hollywood-Kriegsfilmgenre als einen paradigmatischen Gegenstand. An ihm sollte sich für die westliche Kultur des zwanzigsten Jahrhunderts das genrepoetische Denken auf ähnliche Weise zu einer paradigmatischen Konfiguration von Genrepoetik und Politik verdichten lassen, wie dies für das Melodrama des achtzehnten Jahrhunderts möglich war. Was dort die Innerlichkeit des Subjekts und die Geschichte seiner poetischen Machbarkeit war, ist hier die Auseinandersetzung um eine kollektive Affektivität, in welche diese Innerlichkeit immer schon eingelassen ist – eine Auseinandersetzung, die sich zweifellos mit den größten Vernichtungsexzessen der Geschichte menschlichen Machens verbindet.

2.4 Was heißt Affektpoetik?

Mit keinem anderen Hollywoodgenre wird so sehr wie mit dem Kriegsfilm die Vorstellung verbunden, der Film oder das Kino könnten die Gefühle ihrer Zuschauer manipulieren und in den Dienst übergeordneter Ziele und ideologischer Interessen stellen. Trotzdem stößt man weit überwiegend auf diskursanalytische Studien, wenn die mediale Präsentation des Krieges thematisiert wird. Wenn dann doch von Gefühlen die Rede ist, bezieht man sich in aller Regel auf die repräsentierte Szene oder das ikonografische Motiv, ohne die Medialität des filmischen Bildes in den Blick zu nehmen. Wie aber können so abstrakte Dinge wie staatspolitische, nationale oder militärische Interessen mit den affektiven Prozessen individueller Zuschauer verschränkt werden? In den bisherigen Filmanalysen war mit Blick auf diese Fragen immer wieder von Affektpoetik, Affektdramaturgie und Affektökonomie die Rede. Was aber genau ist damit gemeint?

In gewisser Weise lässt sich die Frage sehr einfach beantworten, ja sie scheint nach dem Exkurs zur Genretheorie fast redundant. Kann man doch schlicht auf eine Erscheinungsweise des Affekts verweisen, die am Ausgang aller gattungspoetischen Reflexion im Kreis westlicher Tradition steht – das Lachen und das Weinen nämlich.

An beide Formen expressiven Verhaltens scheinen sich grundlegende kulturelle Praktiken gebunden zu haben, die in Tragödie und Komödie zwei paradigmatische Gegenstände poetischer Theoriebildung ausgebildet haben.

Wir werden heute nicht mehr ohne weiteres folgen können, wenn man – wie Helmuth Plessner – meint, im Lachen und Weinen ein entscheidendes Differenzkriterium der menschlichen Spezies greifen zu können;⁶⁴ doch gilt uns das Lachen wie das Weinen als zuverlässiger Indikator affektiver Zugehörigkeit und Verbundenheit sozialer Gemeinschaften. Das Lachen und Weinen mag uns außerhalb des Gesichtskreises der eigenen Spezies schlicht deshalb nicht erkennbar sein, weil wir nicht dazu gehören. So wie wir wahrscheinlich immer noch große Probleme haben, Praktiken zu identifizieren, die in anderen als den westlich geprägten Kulturen durchaus vergleichbare affektökonomische Funktionen erfüllen wie die Poetiken des Komischen und Tragischen. Auf jeden Fall aber ist uns das Lachen intuitiv als Ausdruck von Zugehörigkeit und Geselligkeit zugänglich; gerade auch dort, wo es auf Kosten anderer geschieht, ist es gleichermaßen Ausdruck und Movens von Vergemeinschaftungsprozessen. Während das Weinen – zumindest in der Tendenz – eher als der Appell des Einzelnen gelten

⁶⁴ Helmuth Plessner: Lachen und Weinen. Eine Untersuchung nach den Grenzen des menschlichen Verhaltens, München 1941.

kann, der sich von solchen Gemeinschaften ausgeschlossen, getrennt und herabgesetzt erlebt.

Wie auch immer: In der Aristotelischen Tragödientheorie haben wir nicht nur die Gründungsschrift poetischen Denkens; mit ihr ist zugleich die poetische Theorie im Kern als Affektpoetik entworfen. Bezeichnet doch die Aristotelische Katharsis das wohl prominenteste Modell medialer Affektmodulation. Es unterscheidet sich von anderen künstlerischen Verfahren der Emotionalisierung darin, dass es eine spezifische Dynamik der Affektentwicklung impliziert.⁶⁵ Die tragische Dichtung verfolge demnach das Ziel, eine sukzessive Steigerung der Erregung „tragischer Gefühle“ („Furcht und Mitleid“) durch die dramaturgische Anordnung ihrer Szenenfolge zu erreichen, bei der das rhetorische Kalkül die Art, Dosierung, Gradation der Affekte präzise zu bestimmen habe. Die Affekte werden erregt, um gezielt abgebaut (entladen, gereinigt) zu werden.⁶⁶

Darauf zielt der Begriff der *Affektpoetik*, der neben den darstellenden Künsten auf alle Formen audiovisueller Bewegungsbilder bezogen werden kann: Er umfasst einerseits die Dramaturgie, das ist der Entwurf und die Anordnung szenischer Komplexe, die dem Kalkül folgen, einen bestimmten Gefühlsverlauf im Prozess der Wahrnehmung des Dargestellten durch die Zuschauer zu gestalten; andererseits die rhetorischen Strategien, spezifische Gefühlsreaktionen durch den Einsatz von Techniken kalkulierter Affizierung zu provozieren und zu modellieren. Der Begriff *Affektdramaturgie* zielt auf den Umstand, dass einzelne Szenen durch bestimmte pathetische Ausdrucksmuster und Inszenierungsstrategien spezifischen Affektqualitäten zuzuordnen sind, die für sich und in ihrer Sukzession einem Kalkül der Affizierung der Zuschauer folgen. Während *Affektrhetorik* ein Darstellungskalkül meint, das die Ausdrucksmodalitäten des filmischen Bildes nach Maßgabe einer bestimmten affektiven Wirkungsabsicht einzusetzen weiß. Schließlich ist darin auch die *affektökonomische Funktion* der Medienpraxen eingeschlossen, also das, was im berühmten Aristotelischen Tragödiensatz als Katharsis definiert ist: „Die Tragödie ist Nachahmung (*mimesis*) einer bedeutenden und in sich geschlossenen Handlung (*praxis*) von bestimmter Größe, formuliert in anziehender Sprache (*lógos*) von je unterschiedlicher Art in den verschiedenen Partien [sc. sie ist Nachahmung] von Handelnden und nicht

⁶⁵ Vgl. Martin Vöhler: katharsis/Katharsis, in: Aristoteles-Lexikon, hrsg. v. Otfried Höffe, Stuttgart 2005, S. 304–306; sowie Martin Vöhler/Dirck Linck: Zur Einführung, in: Grenzen der Katharsis in den modernen Künsten. Transformationen des aristotelischen Modells seit Bernays, Nietzsche und Freud, hrsg. v. Martin Vöhler, Dirck Linck, Berlin/Boston 2009, S. IX–VIV.

⁶⁶ Vgl. ebd.

durch Bericht, wobei sie durch Mitleid (*éleos*) und Furcht (*phóbos*) hindurch die Reinigung (*kátharsis*) solcher Gefühle bewirkt.“⁶⁷

Reinigung meint hier nicht das psychische Befinden individueller Zuschauer, sondern die Affektökonomie der politischen Gemeinschaft, der Polis.⁶⁸ Man wird also nicht ohne Weiteres das moderne psychologische Verständnis von Emotion und Gefühl für Affektpoetiken in Anschlag bringen können. Die „Reinigung solcher Gefühle“ ist so wenig auf ein wirkungsästhetisches Reiz-Reaktionsschema zwischen Zuschauer und Objekt der Darstellung zu bringen, wie der Sense of Commonality identisch ist mit den Gefühlen von Verbundenheit, Zuneigung, Zugehörigkeit, die einzelne Personen in konkreten sozialen Beziehungen entwickeln.

Andererseits sind die Affektpoetiken immer auch rhetorisch, d. h. wirkungsästhetisch, gedacht und eingesetzt worden. Das Pathos des Hollywood-Kriegsfilms ist letztlich nicht zu trennen von medialen Techniken und Verfahren der ästhetischen Modulation der Zuschauererfahrungen.

Kognitionspsychologische Ansätze: Appraisal

Innerhalb der filmwissenschaftlichen Forschungsliteratur zu den Gefühlen der Zuschauer dominieren Ansätze, die im Feld der kognitiven Filmtheorie anzusiedeln sind.⁶⁹ Dieser Forschungslinie ist ein mittelbarer Bezug zur Empirie inhärent: Den darin versammelten Arbeiten gemein ist die Übertragung von Theorien, Begriffen und Modellen aus der kognitiven Psychologie in einen filmwissenschaftlichen Kontext. Diese Theorien selbst wiederum sind eng gebunden an die fortwährende empirische Überprüfung, Falsifikation und Fortschreibung durch die experimentelle Psychologie.

Trotz der großen Nähe der kognitiven Filmtheorie zur experimentellen Psychologie und zur Neuropsychologie entbehren die meisten einschlägigen Ent-

⁶⁷ Aristoteles, *Poetik* 6.1449b24–28 (Übersetzung von Martin Vöhler), zitiert nach Aristoteles: *De arte poetica liber*, hrsg. v. Rudolf Kassel, Oxford 1968. Zu finden bei Vöhler/Linck: *Zur Einführung*, S. IX.

⁶⁸ Das wird insbesondere in der Stellung der Aristotelischen „Poetik“ als Gegenrede zu Platon deutlich. Vgl. Vöhler/Linck: *Zur Einführung*, S. IXf., sowie Martin Vöhler/Bernd Seidensticker: *Zur Einführung. Katharsiskonzeptionen vor Aristoteles*, in: *Katharsiskonzeptionen vor Aristoteles*, hrsg. v. Martin Vöhler, Bernd Seidensticker, Berlin/Boston 2007, S. VII–XII, hier: S. VII.

⁶⁹ Vgl. Grodal: *Moving Pictures*; Grodal: *Embodied Visions*; Carl Plantinga/Greg M. Smith (Hrsg.): *Passionate Views. Film, Cognition and Emotion*, Baltimore, MD 1999; Plantinga: *Moving Viewers*; Greg M. Smith: *Film Structure and the Emotion System*, Cambridge 2003; Smith: *Engaging Characters*; Tan: *Emotion and the Structure of Narrative Film*.

würfe jeglicher Anbindung an empirische Forschung. In der Regel werden theoretische Thesen und Hypothesen der kognitiven Psychologie in Modelle der Verstehensprozesse filmischer Rezeption überführt, die den Bereich theoretischer Reflexion nicht verlassen.⁷⁰ Eine signifikante Ausnahme stellen die Arbeiten von Ed S. Tan dar, die denn auch einen entscheidenden Impuls für die kognitionspsychologisch fundierte Forschung zu filmischen Emotionen erbrachten. Freilich sind diese Arbeiten eher der filmtheoretisch informierten Psychologie zuzurechnen.⁷¹

Tans Unterscheidung zwischen sogenannter *Fiktions-* und *Artefaktemotion* ist bis heute maßgeblich für eine ganze Reihe filmanalytischer Zugänge zur Emo-

70 Vgl. Nico H. Frijda: *The Emotions*, Cambridge 1986; Nico H. Frijda: *Emotions, Cognitive Structure and Action Tendency*, in: *Cognition and Emotion* 1, 1987, S. 115–144; Klaus R. Scherer: *What Are Emotions? And How Can They Be Measured?*, in: *Social Science Information* 44 (4), 2005, S. 693–727; Valentijn T. Fisch/Ed S. Tan: *Categorizing Moving Objects into Film Genres. The Effect of Animacy Attribution, Emotional Response, and the Deviation from Non-Fiction*, in: *Cognition* 110, 2009, S. 265–272.

Dasselbe gilt ganz allgemein für die jüngere experimentelle Forschung zum Film, die sich in weiten Teilen auf die Messung der Wirkung von Medieninhalten mittels sozialwissenschaftlicher bzw. physio- und neurophysiologischer Methoden beschränkt. Zwar wurden in den vergangenen Jahren innerhalb der Neuropsychologie einige Ansätze entwickelt, die affektive Dimension ästhetisch organisierter Wahrnehmungsempfindung als neuronale Verarbeitungsprozesse zu modellieren. Eine spezifische Konzeptualisierung dieser Modelle im Hinblick auf audiovisuelle Medien und ihre Inhalte steht jedoch noch aus. Vgl. Helmut Leder/Benno Belke/Andries Oeberst/Dorothee Augustin: *A Model of Aesthetic Appreciation and Aesthetic Judgements*, in: *British Journal of Psychology* 95, 2004, S. 489–508.

Die experimentelle Untersuchung der neuronalen Korrelate filmischer Affizierung fußt zum jetzigen Zeitpunkt auf einem Verständnis von Film, das diesen lediglich als ein auf Grundlage behavioraler Methoden emotional klassifiziertes Stimulusmaterial zu fassen vermag. D. h., Filme bzw. Filmszenen und andere audiovisuelle Medieninhalte haben hier vor allem die Funktion, in verlässlicher Art und Weise über eine große Anzahl von Subjekten hinweg vorab bestimmte affektive Wirkungen zu entfalten, sodass eine Untersuchung dieser Affekte mittels statistischer Methoden möglich wird. Vgl. Israel C. Christie/Bruce H. Friedman: *Autonomic Specificity of Discrete Emotion and Dimensions of Affective Space. A Multivariate Approach*, in: *International Journal of Psychophysiology* 51, 2004, S. 143–153; Philippe R. Goldin et al.: *The Neural Bases of Amusement and Sadness: A Comparison of Block Contrast and Subject-specific Emotion Intensity Regression Approaches*, in: *NeuroImage* 27, 2005, S. 26–36; Philippe R. Goldin/Kateri McRae/Wiveka Ramel/James J. Gross: *The Neural Bases of Emotion Regulation: Reappraisal and Suppression of Negative Emotion*, in: *Biological Psychiatry* 63 (6), 2008, S. 577–586, doi: 10.1016/j.biopsych.2007.05.031; James J. Gross/Robert W. Levenson: *Emotion Elicitation Using Films*, in: *Cognition and Emotion* 9 (1), 1995, S. 87–108.

71 Vgl. Tan: *Emotion and the Structure of Narrative Film*.

tionalisierung des Zuschauers.⁷² Zugleich liefert Tan zwei für die kognitionstheoretische Medienwissenschaft prägende Setzungen. Den theoretischen Zugriff auf den Begriff der Emotion übernimmt er aus den Arbeiten des Psychologen Nico Frijda⁷³ und formuliert: „An emotion may be defined as a change in action readiness as a result of the subject’s appraisal of the situation or event.“⁷⁴

Deutlich wird hier die *erste*, in der Folge für die kognitive Filmtheorie prägende Setzung vorgenommen: In diesem Verständnis ist Emotion stets an die Vorstellung einer situationsgebundenen kognitiven ‚Bewertung‘ (engl. *appraisal*) gebunden. Damit ist eine scharfe Trennlinie zu Konzepten wie Atmosphäre, Stimmung, gemischten Emotionen und nicht objektbezogenen, zeitlich ausgedehnten affektiven Prozessen gezogen, die gerade für die Erfahrungsmodalität des Films entscheidend sein dürften.⁷⁵

Die Übertragung dieses Emotionsbegriffs in mediale Kontexte erweist sich als problematisch: Für Frijda stellt es eine wesentliche Voraussetzung dar, dass das fühlende Subjekt a) das Objekt der Emotion als real bewertet und b) die eigenen Handlungsoptionen dadurch betroffen sieht. Beides scheint für den Filmzuschauer nicht gegeben.⁷⁶ Dieses Problem löst sich nach Tans Auffassung durch die für die Filmwahrnehmung typische Verbindung einer illusionären Präsenz mit der Unmöglichkeit interaktiven Eingreifens:⁷⁷ Der Zuschauer empfinde die fiktionale Welt als real, könne aber nur über die Verknüpfung eigener Anliegen und Präferenzen mit den fiktionalen Figuren emotional vom Geschehen auf der Leinwand berührt werden. Damit werden Sympathie und Strategien ihrer Lenkung zur Grundlage emotionalen Erlebens im Film. Selbiges lasse sich folglich über die Bewertung von Handlungs- und Figurenkonstellationen in Bezug auf als sympathisch markierte Figuren filmanalytisch herauspräparieren.⁷⁸

Diese analytische Perspektive erweist sich als *zweite* für die kognitive Filmtheorie prägende Setzung. Auch wenn mitunter davon ausgegangen wird, dass sich der Zuschauer durch mentale Simulation im Verständnis der *Theory of Mind* (TOM) an die Stelle fiktionaler Figuren imaginiert,⁷⁹ oder die Übertragung von

72 Vgl. Jens Eder: Die Figur im Film. Grundlagen der Figurenanalyse, Marburg 2008; Hans J. Wulff: Empathie als Dimension des Filmverstehens. Ein Thesenpapier, in: *montage a/v* 12 (1), 2003, S. 136–161.

73 Vgl. Frijda: *The Emotions*; Frijda: *Emotions, Cognitive Structure and Action Tendency*; Nico H. Frijda: *The Laws of Emotion*, Mahwah, NJ 2006.

74 Tan: *Emotion and the Structure of Narrative Film*, S. 46.

75 Siehe in diesem Buch: II.4.3. Emotion, Gefühl, Affekt.

76 Vgl. Tan: *Emotion and the Structure of Narrative Film*, S. 233.

77 Vgl. ebd., S. 232 ff.

78 Ebd., S. 248; Siehe auch: ebd., S. 196.

79 Vgl. Grodal: *Embodied Visions*, S: 181–204.; Grodal: *Moving Pictures*.

Emotionen der Figur auf den Zuschauer als eine mimisch forcierte physiologische Reaktionskette modelliert wird⁸⁰ – die Bindung der Zuschaueremotion an fiktionale Figuren fungiert innerhalb der kognitiven Filmtheorie als geradezu axiomatischer Konsens.

Indem sie sich einerseits auf einen situations- und bewertungsgebundenen Emotionsbegriff festlegt, der nicht-objektbezogene bzw. komplexe und gemischte Gefühlszustände nicht oder nur als akzidentielle Größe in Betracht ziehen kann, andererseits jedoch den mit diesem Emotionsbegriff vorausgesetzten Objektbezug an fiktionale Figuren bindet, vollzieht die kognitive Filmtheorie eine entscheidende Reduktion, die den Zugang zu einem Begriff ästhetischer Erfahrungsmodi und der affektiven Dimension filmischer Ausdrucksmodalitäten versperrt.

Mood Cues

Einen kognitionspsychologischen Ansatz, der die ästhetischen Erfahrungsmodi in den Blick rückt, findet sich in dem von Greg M. Smith erarbeiteten *Mood Cue Approach*.⁸¹ Auch Smith geht von einem Verstehensmodell kognitiver und neurokognitiver Psychologie aus. Er wählt aber nicht fiktionale Handlungen und Figuren,⁸² sondern das Ästhetisch-Figurative des Films als zentralen Bezugspunkt seines kognitionstheoretischen Konzepts der Zuschaueremotion. Damit gelangt er zu einem weiter gefassten Emotionsbegriff, der auf die Zeitlichkeit filmischer Erfahrung abhebt. Demnach seien Emotionen nicht zwangsläufig an ein Objekt gebunden; sie stünden vielmehr im Kontext *assoziativer Netze*, in denen unterschiedlichste Komponenten wie Erinnerungen, Gedanken, Handlungstendenzen, physiologische Reaktionen und Vokalisierungen assoziativ verbunden sind – wobei die Emotionen gewissermaßen als Knoten fungierten, die die Netzwerke zusammenhalten.⁸³ Für die Filmrezeption ergebe sich daraus eine spezifische zeitliche Dynamik: So könnten mehrere Teile ein und desselben assoziativen Netzwerkes, die in der Summe bzw. in ihrer Abfolge zusammenkommen, die Ausbildung einer emotionalen Disposition begünstigen, für die Smith den Begriff der Stimmung wählt.⁸⁴ Dabei stünden Emotion und Stimmung in einem doppelten Wechselverhältnis: Die fortwährende, wiederholte Empfindung einer bestimm-

⁸⁰ Vgl. Carl Plantinga: Die Szene der Empathie und das menschliche Gesicht im Film, in: *montage a/v* 13 (2), 2004, S. 6–27.

⁸¹ Vgl. Smith: *Film Structure and the Emotion System*.

⁸² Vgl. ebd., S. 65–81.

⁸³ Vgl. ebd., S. 29.

⁸⁴ Ebd., S. 39.

ten Emotion münde in der Ausbildung einer zu dieser Emotion kohärenten Stimmung; umgekehrt begünstige die Stimmung – als emotionale Disposition – in der Folge kohärente emotionale Reaktionen. Folglich habe das Zusammenspiel von Stimmung und Emotion eine Eigendynamik, deren Ergebnis andauernde Emotionsepisoden darstellten:

An emotion episode is a series of emotions that are perceived to be a structured coherent unit having a beginning, a middle, and an end. When we remember being angry for a significant period of time, we are usually remembering an emotion episode. An emotion episode is an emotional transaction between a person and his or her environment, a transaction composed of several subevents but that is perceived to have an internal consistency.⁸⁵

Die Emotionsepisode zeichnet sich demnach wesentlich dadurch aus, eine geschlossene zeitliche Form zu bilden, die zugleich auf das übergreifende Ganze einer Grundstimmung bezogen ist. Damit beantwortet Smith die Frage, inwiefern Filme über die unterschiedlichsten emotionalen Dispositionen konkreter Zuschauer hinweg eine intersubjektive emotionale Wirkung haben können: Sofern nämlich die Anordnung der formalen Elemente – auf den unterschiedlichsten Gestaltungsebenen wie Kameraführung, Montage, Lichtsetzung, Musik oder Dialog – in ihrer emotionalen Ausdrucksqualität sich kohärent als Erfahrung einer zeitlich geschlossenen Emotionsepisode entfaltet.⁸⁶

So instruierend diese Überlegungen sind, sie bleiben doch der psychologischen Reduktion auf ein wirkungsästhetisches Modell verhaftet. Die medialen Erfahrungsmodi werden dem individualpsychologischen Subjektentwurf subsumiert.

Will man die filmischen Erfahrungsmodi in den Blick nehmen, ist der Begriff des Affekts gerade nicht aus der Generalisierung allgemeiner psychologischer Prinzipien zu entwickeln; jedenfalls dann nicht, wenn man von einander überlagernden und wechselseitig sich bedingenden Konfigurationen medientechnologischer Prozesse und menschlicher Akteure als Grundlage aller kulturellen Aktivitäten ausgeht. Deshalb ist es notwendig, die in den vorherigen Kapiteln ausgeführten medientheoretischen Bestimmungen des Films ernst zu nehmen und danach zu fragen, wie sich die Filme als Akte des Filme-Sehens beschreiben lassen, in denen sie als Empfindungs- und Denkprozesse von Zuschauern verkörpert werden.

85 Ebd.

86 Vgl. ebd., S. 41.

Emotion, Gefühl, Affekt

An dieser Stelle ist deshalb ein kleiner Exkurs notwendig, um die Verwendung der Begriffe Affekt, Gefühl und Emotion genauer zu bestimmen. Gehen doch die meisten Abhandlungen, in denen das Verhältnis von Medien und Emotionen thematisiert wird, von einer psychologischen Bestimmung des Begriffs aus. Emotionen, Gefühle und Affekte werden in aller Regel mehr oder weniger eindeutig identifizierbaren personalen Akteuren zugeschrieben, die dann „durch die Medien“ (die Formel meint in der Regel kulturelle Praktiken, die durch bestimmte Medientechnologien identifizierbar werden) moduliert oder codiert usw. werden. Emotionen benennen hier in der Regel affektive Bewertungen der Objektwelt, die konsistenten Subjekten als physiologisch gegründete Prozesse zugerechnet werden.

Geht man hingegen von einer relationalen Affektivität aus, dann stehen die medialen Praktiken im Mittelpunkt, an denen sich die Affekte als Effekte bestimmter Medienformate, Medienpraktiken, medialer Kommunikationsformen beobachten lassen. In dieser Perspektive erscheinen affektive Dynamiken keineswegs auf individuell zurechenbare Emotionen rückführbar, sondern weisen im Gegenteil selbst noch auf Subjektivierungsprozesse zurück: Das „Ich“ des „Ich fühle“ ist immer ein medialer Effekt des Affiziert-Werdens, der seine symbolische Ausdrucksform gefunden hat. Diese ruht ihrerseits auf diskursiv hergestellten, epistemischen Ordnungen und medialen Praktiken auf, seien sie nun künstlerisch (ästhetische Lust), sozial (z. B. Erziehung) oder religiös (Rituale) motiviert, auf Unterhaltung und Vergnügen, Einübung eines affektiven Habitus oder die Herstellung von Zugehörigkeit gerichtet. In solchen Praktiken werden die Positionen festgelegt, von denen aus ein „Ich fühle“ überhaupt erst erfahrbar und formulierbar werden kann. Es ist immer als ein Subjektivierungseffekt zu denken, der auf historische Diskurse, kulturelle Praktiken und Macht- und Herrschaftstechniken zurückweist, die je medial strukturiert sind.

Von der aristotelischen Tragödie bis zum Hollywoodkino und Unterhaltungfernsehen taucht das Problem der Affekte im Spannungsfeld zwischen politischer Gemeinschaftsbildung, medialen Praktiken und menschlichen Akteuren auf. In dieser Perspektive sind die Darstellungen und Darstellungsformen, Inhalte und Techniken des Mediengebrauchs selbst noch als Teil der Operationen zu verstehen, in denen Prozesse des Affizierens und Affiziert-Werdens zu einer geteilten Gefühlswelt ausgeformt werden.

Aus den skizzierten Überlegungen hat sich für mich die Notwendigkeit ergeben, entgegen üblicher synonyme Verwendungsweisen, zwischen Affekt, Emotion und Gefühl deutlich zu unterscheiden. Ich spreche von *Emotionen* als rein situativen, affektiven Bewertungen, mit denen sich Individuen in der sie

umgebenden Objektwelt verorten. Das meint die instantane, weitgehend unwillkürlich verlaufende affektive Selbstverortung konkreter Individuen in aktuellen Situationen. *Affekte* hingegen betreffen die grundlegende Dynamik, in der Körper durch das Vermögen zu affizieren und affiziert zu werden, als lebendige Körper (d. i. die Fähigkeit, intentional zu affizieren und reflexiv auf das Affiziert-Werden zu antworten) miteinander verbunden sind.⁸⁷ *Gefühl* bezeichnet die basale affektive Einbettung in eine gegebene Umwelt, vom Standpunkt eines reflektierenden Subjekts her bestimmt. Der Begriff zielt auf das subjektive Erleben, sich auf vielfältige Weise mit der Welt affektiv verbunden zu sehen. Das impliziert sowohl die langfristigen affektiven Haltungen, das „Zur-Welt-Sein“ der Phänomenologie⁸⁸ als auch das „belonging“ kollektiver Gefühle.⁸⁹ Es meint aber auch die vorübergehenden Stimmungen⁹⁰ und Atmosphären in aktuell gegebenen Situationen (soziale Konstellationen, Erfahrungsräume und Landschaften, Kunsterfahrungen, Unterhaltung, Spiel), in denen die ersteren aktualisiert, mobilisiert oder moduliert werden.⁹¹ Die Prozesse dieser Einbettung sind immer durch symbolische und mediale Praktiken geformt.

Das Gefühl steht also als das Verbindende zwischen den individualpsychologisch perspektivierten Emotionsprozessen und dem affekttheoretischen Konzept einer konstitutiven Interaffektivität. Gefühle sind so betrachtet als Prozesse zu verstehen, in denen eine situativ gegebene Dynamik affektiver Bewertungen der

87 Vgl. Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, S. 123 ff.; Brian Massumi: *Ontomacht. Kunst, Affekt und das Ereignis des Politischen*, Berlin 2010.

88 Vgl. Maurice Merleau-Ponty: *Phänomenologie der Wahrnehmung*, Berlin 1974; Jan Slaby/Achim Stephan/Henrik Walter (Hrsg.): *Affektive Intentionalität. Beiträge zur welterschließenden Funktion der menschlichen Gefühle*, Paderborn 2011; Thomas Fuchs: *Leib, Raum, Person. Entwurf einer phänomenologischen Anthropologie*, Stuttgart 2000; Hilge Landweer: *Scham und Macht. Phänomenologische Untersuchungen zur Sozialität eines Gefühls*, Tübingen 1999.

89 Zugehörigkeit wird oft stark räumlich gedacht und hängt als Gefühlsstruktur eng mit dem Prinzip der Verortung zusammen (Vgl. Elspeth Probyn: *Outside Belongings*, New York/London 1996; Bell Hooks: *Belonging. A Culture of Place*, New York 2009; Nira Yuval-Davis: *The Politics of Belonging. Intersectional Contestations*, Los Angeles/London/New Dehli/Singapore/Washington DC 2011; Guibernau Montserrat: *Belonging. Solidarity and Division in Modern Societies*, Cambridge 2013.

90 ‚Mood‘ bei Damasio (vgl. Antonio Damasio: *The Feeling of what Happens. Body and Emotion in the Making of Consciousness*, New York u. a. 1999, S. 341 f., Endnote 10) und ‚Mood Cues‘ in der kognitiven Filmwissenschaft.

91 Ein Beispiel ist die Nostalgie, welche zum Aspekt der Räumlichkeit die zeitliche Dimension hinzutreten lässt – die nicht zwingend auf die Vergangenheit festgelegt ist (vgl. hierzu Svetlana Boym: *The Future of Nostalgia*, New York 2001; Alison Blunt: *Domicile and Diaspora. Anglo-Indian Women and the Spatial Politics of Home*, Oxford 2005). Dieser Bezug auf Zeit und Raum scheint das Konzept vielfältig anschlussfähig zu halten; gleichwohl ist die bisweilen implizierte Rückbindung an ein fühlendes Individuum nicht unproblematisch.

umgebenden Welt mit den basalen affektiven Einbettungen des Individuums (seinem Gefühl für die gemeinsame Welt) korreliert und zur Deckung gebracht wird.⁹² Das impliziert sowohl das permanente reflexive Monitoring aktueller affektiver Veränderungen in überschaubaren Situationen („Feeling“ im Sinne Damasio⁹³) als auch die Rückkopplung an symbolische Formen und mediale Operationen der gefühlsmäßigen Einbettung, der basalen affektiven Korrelation zwischen Individuum und Mitwelt.

Ein reflexives Gefühl (Dewey)

Ich folge mit diesem Verständnis des Gefühls John Deweys Konzept der ästhetischen Erfahrung. Für Dewey ist der spezifische Charakter einer Erfahrung in der Wahrnehmung gegeben, mit der ihre einzelnen Erlebniselemente als komplexe Verschränkung einer in sich abgeschlossenen zeitlichen Einheit erfasst werden. Gefühl meint das Erfassen, die Fassung der Einheit einer zeitlichen Gestalt ineinander verschränkter Erlebniselemente. Das Gefühl ist die Form, in der eine Erfahrung aus dem Strom alltäglichen Erlebens als eine ganzheitliche Zeitform heraustritt.

Eben darin ist Erfahrung für Dewey per se ästhetisch – die Eigenschaft des Ästhetischen ist die Fähigkeit, „eine Erfahrung zu Vollständigkeit und Einheit abzurunden“ – und die ‚Fähigkeit des Ästhetischen‘ per se ein Gefühl.⁹⁴

In Deweys Perspektive besteht also nur ein gradueller, kein kategorialer Unterschied zwischen alltäglichem und ästhetischem Wahrnehmen. Für ihn ist Perzeption im vollen Sinne erst dann gegeben, wenn sie zur Erfahrung, d. i., wenn sie ästhetisch geworden ist:

Perzeption [ist] nicht Sehen und Hören *plus* Emotion. Das erkannte Objekt oder die erkannte Szene ist ganz und gar von Emotion durchdrungen. Wenn eine hervorgerufene Emotion das perzipierte oder vorgestellte Material nicht gänzlich durchsetzt, so ist sie entweder beiläufig [also diesseits der Erfahrung] oder pathologisch.⁹⁵

⁹² Dazu Hauke Lehmann: Die Aufspaltung des Zuschauers. Suspense, Paranoia und Melancholie im Kino des New Hollywood, unveröffentlichte Dissertation: Freie Universität, Berlin 2013. S. 16–25. Die Arbeit erscheint voraussichtlich 2016 unter gleichem Titel bei De Gruyter, Berlin/Boston.

⁹³ Vgl. Damasio: *The Feeling of What Happens*.

⁹⁴ Die „Eigenschaft der Ästhetik, die eine Erfahrung zu Vollständigkeit und Einheit abrundet [das macht die Kunst gegenüber dem Alltag aus], habe ich als emotional bezeichnet.“ John Dewey: *Kunst als Erfahrung*, Frankfurt/M. 1980, S. 54 f.

⁹⁵ Ebd., S. 67.

Die künstlerische Bearbeitung gehört, wie die Wahrnehmung von Kunstobjekten, kulturellen Praktiken an, in denen das Wahrnehmen, Denken und Machen absichtsvoll vom alltäglichen Handeln entkoppelt wird, um dem Wahrnehmungsempfinden in seiner zeitlichen Ausdehnung, Dynamik und intensiven Verbundenheit mit dem Wahrnehmungsgegenstand als Gefühl zum Objekt ästhetischen Genießens zu werden. Das Genießen der Erfahrung besteht in der Selbstwahrnehmung des eigenen Gefühlserlebens als intensive Verbundenheit mit einem Objektbereich (der Erlebensprozess eines Gegenstandes, das Objekt als Ereignis).

Das meint nichts anderes, als dass ein allgemeines Affiziert-Sein überführt wird in die reflexive Form des eigenen Zur-Welt-Seins; Erfahrung meint dann im Unterschied zum beiläufigen Erleben, Erkennen und Wiedererkennen ein affektives Austauschverhältnis, in dem das wahrnehmende Subjekt sich mit der erlebten Welt verbindet.

Ein solcher Begriff ästhetischer Erfahrung hat den Vorteil größtmöglicher Offenheit, da weder eine kategoriale Unterscheidung von alltäglicher und ästhetischer Erfahrung getroffen, noch eine territoriale Bestimmung der Gebiete der Kunst im Unterschied zu Unterhaltung, Information, Kitsch usw. apriorisch behauptet wird. Zugleich ist der Begriff des Gefühls als interaffektive Durchdringung von Welt und Subjekt genuin mit dem der ästhetischen Erfahrung verknüpft. Die „Gefühle geben der Erfahrung eine Einheit.“⁹⁶ So erlaubt der Begriff der ästhetischen Erfahrung nicht nur eine größtmögliche Binnendifferenzierung unterschiedlicher Modalitäten von künstlerisch erarbeiteten Erfahrungsformen unterschiedlicher Medien und Medienformate, Genres und Genremodi. Er bewahrt im komplementären Begriff des ästhetischen Genießens auch die Unbestimmtheit gegenüber den je konkreten Gefühlsepisoden, in denen Erfahrung als Subjektivierungseffekt entsteht und keineswegs einem apriorisch gegebenen Subjekt zugeordnet werden kann: „Das Gefühl ist dabei die bewegende und zementierende Kraft; es wählt das Übereinstimmende aus und verleiht dem Ausgewählten seine Farbe, wodurch es den nach außenhin ungleichen und unvereinbaren Materialien qualitative Einheit verleiht.“⁹⁷

Darin aber sind aus meiner Sicht Gefühle vom Reflex eines bewertenden emotionalen Objektbezugs so grundsätzlich zu unterscheiden wie die zusammenhanglosen oder beiläufig verarbeiteten Sinnesreize von der zeitlichen Gestalt des Subjektivierungsprozesses, den Dewey mit dem Begriff ästhetischer Erfahrung verbindet.⁹⁸

⁹⁶ Ebd. S. 56.

⁹⁷ Ebd. S. 55.

⁹⁸ Vgl. ebd., S. 52 und S. 58.

Offensichtlich versucht er, das freie Spiel der Erkenntniskräfte, das für Kant eine transzendente Bedingung der Möglichkeit des ästhetischen Urteils, des Geschmacksurteils ist, als ein Phänomen einzuholen, das der alltäglichen Erfahrung unmittelbar zugänglich ist. Der Gedanke, dass Erfahrung an die vollständige affektive Durchdringung aller situativ gegebenen Subjekt/Objektrelationen (d. i. die heterogenen Erlebenselemente) gebunden ist, die im Gefühl ihre zeitliche Einheit finden, ist letztlich der Versuch, das Selbstgewahrwerden der Vermögen des Subjekts in den Bereich alltäglicher Erfahrung zu verlegen. Inwiefern aber ist, was ich als Erfahrung meiner Erfahrungsfähigkeit genieße, an andere mitteilbar und nachvollziehbar? Wie kann es ein ästhetisches Urteil geben, über das man sprechen kann? Dewey sucht das Problem dadurch zu lösen, dass er das Geschmacksurteil als Kommunikationsakt zwischen dem Künstler und dem Kunstrezipienten entwirft: Ersterer verleiht einer Erfahrung Ausdruck im Schaffen eines Kunstobjekts, letzterer genießt die wohldurchdachte Gemachtheit eines künstlich konstruierten Zusammenhangs aller Erlebenselemente: „Das ästhetische Erlebnis gilt somit als in seinem Wesenskern mit dem Erlebnis des Schaffens verbunden.“⁹⁹

Man mag in diesem Gedanken lediglich eine komplizierte Variante der Frage nach der Intention des Künstlers sehen; doch das „Erlebnis des Schaffens“ erschöpft sich keineswegs in dem, was der Autor uns sagen will. Vielmehr ist die Vorstellung eines in sich geteilten Wahrnehmungserlebens, das in einem Prozess des Schaffens ein Gefühl für die Welt artikuliert und in einem Prozess des Wahrnehmens aktualisiert wird, in dem jedes ‚Erlebenselement‘ zum Ausdruck des Schaffensprozesses geworden ist, filmtheoretisch höchst instruierend. Führt er uns doch zurück zur phänomenologischen „expression of experience by experience“, mit der das filmische Bild als Erfahrungsmodus definiert wurde:

In a search for rules and principles governing cinematic expression, most of the descriptions and reflections of classical and contemporary film theory have not fully addressed the cinema as life expressing life, as experience expressing experience. Nor have they explored the mutual possession of this experience of perception and its expression by filmmaker, film, and spectator – all *viewers viewing*, engaged as participants in dynamically and directionally reversible acts that reflexively and reflectively constitute the *perception of expression* and the *expression of perception*. Indeed, it is this mutual capacity for and possession of experience through common structures of embodied existence, through similar modes of being-in-the-world, that provide the *intersubjective* basis of objective cinematic communication.¹⁰⁰

⁹⁹ Ebd., S. 62.

¹⁰⁰ Vivian Sobchack: *The Address of the Eye. A Phenomenology of Film Experience*, Princeton, NJ 1992, S. 5.

Das filmische Bild wird per se als ein Bewegungsbild verstanden, das, intentional gerichtet, eine affektive Haltung zur Welt artikuliert und zugleich von Zuschauern als ein Wahrnehmungserleben erfasst wird, das als Wahrnehmung eines anderen Ichs erscheint.

Fragt man nach dem Gefühl des Filme-Sehens, dann betrifft das zuallererst die zeitliche Form des in sich geteilten Wahrnehmens. Weder die Schauspieler in ihrer virtuosen Darstellung, noch die Figuren in ihren Handlungen, weder die sozialen Räume, in denen die Figuren verortet sind, noch deren Beziehungen sind per se als Repräsentationen in den filmischen Bildern gegeben. Sie sind vielmehr immer schon als ein Produkt des Wahrnehmens, Fühlens und Denkens der Zuschauer im Akt des Filme-Sehens zu verstehen. Das Band, welches Leinwandbild und Zuschauerkörper verbindet, ist weder das Sujet, noch die Handlung, sondern das Vermögen, andere Körper zu affizieren und von anderen Körpern affiziert zu werden. Um die interaffektive Struktur zu begreifen, in der technische und menschliche, künstliche und organische Körper miteinander verschränkt sind, gilt es, sich der Materie zu vergewissern, in der das eine wie das andere gegründet ist; und das ist – jedenfalls lässt sich dies für alle kinematografischen Erscheinungsweisen audiovisueller Bilder sagen – die Bewegung selbst.

Das Zuschauergefühl

Folgt man Vivian Sobchack¹⁰¹, entfaltet sich auch die Bewegung letztlich außerhalb des physischen Filmmaterials, abseits der Leinwand: Die im Medium filmischer Bilder generierte Bewegung gewinnt im wahrnehmenden Körper der Zuschauer eine andere, physische Realität als leibliches Sinnesempfinden des Affiziert-Seins. Die Bewegung des filmischen Bildes materialisiert sich als leibliche Empfindung des Zuschauers, wird von diesem *verkörpert*¹⁰² – Zuschauerwahrnehmung und filmische Expressivität sind in der Bewegung unmittelbar miteinander verschränkt.¹⁰³

Die Bewegung des filmischen Bildes betrifft also diskrete, aber aneinander anschließende Dynamiken, die sich auf höchst unterschiedlichen Ebenen vollziehen: Das ist einmal die äußere Bewegung der Körper im Raum (die Bewegung dargestellter Objekte und Körper in einem Raum, den wir als homogene Räumlichkeit unserer Alltagswelt voraussetzen); das ist zum anderen die innere Bewegung des audiovisuellen Bildes, die Verknüpfung unterschiedlicher Dyna-

¹⁰¹ Vgl. ebd.

¹⁰² Ebd., S. 9.

¹⁰³ Ebd., S. 13.

miken der Kadrierung, der Montage, der Rekadrierung in sich bewegter Kameraeinstellungen usw., die für die Zuschauer den filmischen Bildraum entstehen lassen; und das ist nicht zuletzt die Affizierung des wahrnehmenden Körpers, die Dynamik aus Sinneseindrücken, Gefühlsentwicklungen und mentalen Operationen, in denen dieser Bildraum zu einer von Zuschauern verkörperten Wahrnehmungsweise von Welt, zur Welt einer anderen als der ihnen eigenen Subjektivität wird.¹⁰⁴ Das filmische Bild umgreift die Bewegung der Körper im Raum und die Dynamik des verkörpernden Wahrnehmungsprozesses der Zuschauer in der Eigenbewegung eines sich in der Zeit des Films entfaltenden und permanent verändernden Bildraums.¹⁰⁵

In diesem Sinne ist das filmische Bild als eine mediale Erfahrungsform zu begreifen, die unmittelbar auf die Affektbewegung durchgreift und diese in sich aufnimmt. Eisenstein hat eine solche übergreifende Bewegung als vierte Dimension des Films bezeichnet; lakonisch bemerkt er, dass dies die Zeit selber sei. Konkretisiert hat er die Zeitlichkeit filmischer Bilder in den ästhetischen Verfahren der Montage, die auf unterschiedlichen Ebenen der Bildinszenierung (nämlich Licht, Kamerabewegung/Kadrierung, Schnitt und Montage, Schauspielführung; fügen wir noch Sound, Musik und Dialog hinzu) einsetzt und sich keineswegs auf den Schnitt und die Verknüpfung von Bildsegmenten beschränkt. Jede Ebene filmischer Bewegungsgestaltung hat Teil an den Operationen, in denen die äußere Bewegung der Körper abgetrennt wird vom homogenen Raum der Alltagswahrnehmung, um an die affektive Dynamik des Filme-Sehens angeschlossen zu werden und ein Denken des affizierten Körpers einer unbestimmten, unendlich erweiterbaren Subjektivität des Kollektivs zu antizipieren.¹⁰⁶ Das filmische Bild selbst wird in dieser Perspektive zur „vierten Dimension“ eines Wahrnehmungsraums, in der alle Dimensionen der Bewegung (Bewegung im Raum, Eigenbewegung des Films und affektive Dynamik des Filme-Sehens) aufeinander beziehbar und auseinander generierbar werden. Man kann es auch anders herum formulieren: Indem filmische Montage, im weitesten Sinne verstanden, sich in ihrer Eigenbewegung einerseits auf die affektive Dynamik von Zuschauern und andererseits auf die räumliche Bewegung in gegebenen Räumen bezieht, entsteht das filmische Bild als die vierte Dimension eines Raums, in der die Einschnitte, Trennungen und Kopplungen zwischen den unterschiedlichen Dimensionen der Bewegung als gestaltete Zeit, als temporale Form erfahrbar werden.

104 Kappelhoff: *Matrix der Gefühle*, S. 21 f.

105 Vgl. Kappelhoff/Bakels: *Das Zuschauergefühl*; Eisenstein, Sergej: *Die vierte Dimension im Film*, in: ders.: *Das dynamische Quadrat. Schriften zum Film*, Köln 1988, S. 90–108.

106 Vgl. Hermann Kappelhoff: *Realismus. Das Kino und die Politik des Ästhetischen*, Berlin 2008, S. 21 ff.

Die kompositorische Gestalt von Bewegungsbildern, man könnte mit Eisenstein von der Montage eines multidimensionalen Bewegungsbildes sprechen, markiert die Schnittstelle zwischen der Bewegung des Leinwandbildes und den Prozessen der Verkörperung in den Wahrnehmungsempfindungen von Zuschauern. Die episodische Entfaltung einer komplexen Bewegungsmontage kann in diesem theoretischen Modell als die kompositorische Gestaltung der Modulation des affektiven Erlebens von Zuschauern beschrieben werden.¹⁰⁷

Genau in dieser Bewegungsdimension sieht Sobchack die intersubjektive Dimension des Kinos begründet: Die Zuschauer realisieren das filmische Bild als eine spezifische Perspektivierung und Wahrnehmungsweise der Welt: Sie realisieren es als eine spezifische Art und Weise des In-der-Welt-Seins, die im Prozess der Inszenierung entfaltet wird. Auf die temporale Form dieser Entfaltung gründet sich das Zuschauergefühl: Das meint, mit Dewey gesprochen, das reflexive Erleben eines Gefühls in der gestalthaften Einheit seiner zeitlichen Entfaltung.¹⁰⁸

Wie aber lässt sich die interaffektive Struktur des filmischen Bildes in konkreten Erscheinungsweisen beschreiben und in ihrer bedeutungsgenerierenden Funktion analysieren?

2.5 Ausdrucksbewegung: Ein methodologisches Konzept

In einer Forschergruppe¹⁰⁹ haben wir in umfassenden filmanalytischen Vergleichsstudien versucht, rhetorische und dramaturgische Strategien der Affektmobilisierung durch Filme zu identifizieren.¹¹⁰ Im Zentrum standen dabei die

107 Vgl. Sobchack: *The Address of the Eye*.

108 Vgl. Dewey: *Kunst als Erfahrung*, S. 56.

109 Dabei handelt es sich um das im Rahmen des Exzellenzclusters „Languages of Emotion“ durchgeführte Projekt „Affektmobilisierung und mediale Kriegsinszenierung“ (Leitung: Hermann Kappelhoff; ProjektmitarbeiterInnen: Jan-Hendrik Bakels, Hye-Jeung Chung, David Gaertner, Sarah Greifenstein, Matthias Grotkopp, Michael Lück, Christian Pischel, Franziska Seewald, Anna Steininger) und um das von der DFG geförderte Nachfolgeprojekt „Inszenierungen des Bildes vom Krieg als Medialität des Gemeinschaftserlebens“ (Leitung: Hermann Kappelhoff; ProjektmitarbeiterInnen: Tobias Haupts, David Gaertner, Danny Gronmaier, Cilli Pogodda, Eileen Rositzka; assoziierte Mitarbeiter: Jan-Hendrik Bakels, Matthias Grotkopp, Christian Pischel).

110 Dieser Ansatz bildet im Rahmen mehrerer Projekte an der Freien Universität unter meiner Leitung einen Forschungsschwerpunkt und wird auch für andere Genres in Anschlag gebracht. Für eine genauere Herleitung dieses Ansatzes sowie für exemplarische Analysen siehe die Materialien auf www.empirische-medienaesthetik.fu-berlin.de. Grundlage der Forschungsarbeit aller beteiligten Projekte ist eine IT-gestützte Analysemethode, die im Rahmen des Forschungsprojekts „Affektmobilisierung und mediale Kriegsinszenierung“ am Exzellenzcluster „Languages

Kriegsfilme Hollywoods. Der methodologische Ertrag unserer Forschung bestand in der Entwicklung eines filmanalytischen Modells, das – gestützt auf audiovisuelle Darstellungsformen netzbasierter Medien – auf die detailgenaue Beschreibung kompositorischer Bewegungsfigurationen abzielt.¹¹¹

Dem Modell liegt der Gedanke zugrunde, dass audiovisuelle Bilder in ihrer kompositorischen Bewegungsgestalt – d. i. die Konstruktion und Anordnung von Bewegungsbildern – die zeitliche Matrix der affektiven und perzeptiven Prozesse des Filme-Sehens strukturieren. Die dynamischen Gestaltverläufe des kinematografischen Bildes, d. i. die Bewegungsbilder, modellieren die zeitliche Struktur des die filmische Wahrnehmung vollziehenden körperlichen Empfindens der Zuschauer. Das audiovisuelle Bewegungsbild strukturiert in seiner spezifischen temporalen Gestalt dieses affektive Erleben.

Wir gehen also von der methodologischen Annahme aus, dass filmische Bewegungsbilder in ihrer kompositorischen Struktur und Verknüpfung als temporale Gestalteinheiten greifbar sind, die den „Erlebenselementen“ entsprechen, die Dewey in der Einheit ästhetischer Erfahrung in Anschlag bringt. Die gestalteten zeitlichen Figuren fundieren als „Erfahrungsmaterial“, als „Elemente einer ästhetischen Erfahrung“ im Sinne Deweys¹¹² – das ist eine grundlegende Hypothese unserer Forschung zum Genrekinos – ein komplexes Gefühlserleben, das genuin in der ästhetischen Gestaltung des Films selber gründet; in seiner reflexiven Gestalt als Erfahrungseinheit ist der Prozess der Affizierung quali-

of Emotion“ der Freien Universität Berlin entwickelt wurde. Das *eMAEX*-System (*electronically based media analysis of expressional movement images*) kombiniert ein systematisiertes film-analytisches Vorgehen mit einer webbasierten Infrastruktur, die eine multimediale Aufbereitung analytischer Studien ermöglicht. Der Fokus liegt dabei auf der temporalen Struktur kompositorischer Bewegungsfigurationen und dramaturgischer Anordnungen in audiovisuellen Darstellungen. Das Ziel dieser Vorgehensweise ist, 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. Für eine ausführliche Darstellung des *eMAEX*-Systems vgl. Hermann Kappelhoff et al.: *eMAEX – Ansätze und Potentiale einer systematisierten Methode zur Untersuchung filmischer Ausdrucksqualitäten*, in: http://www.empirische-medienaesthetik.fu-berlin.de/media/emaex_methode_deutsch/eMAEX_-Ansaeetze-und-Potentiale-einer-systematisierten-Methode-zur-Untersuchung-filmischer-Ausdrucksqualitaeten.pdf?1401464494, (05. Dezember 2015).

¹¹¹ Zu finden sind diese Analysen unter: <http://www.empirische-medienaesthetik.fu-berlin.de/emaex-system/affektdatenmatrix/index.html> (5. Dezember 2015).

¹¹² Vgl. Dewey: *Kunst als Erfahrung*, S. 63 u. S. 287.

tativ 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 emotiven Reflexen 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 Zuschaueraffekte mehr ist als die Summe der Elemente. Sie grundiert als zeitliche Form die Rhythmik und die *Tempi* eines entstehenden, sich entfaltenden und wandelnden Zuschauergefühls (d. i. das reflexive Gefühl des Wahrnehmens und Affiziert-Seins durch das filmische Bild).

Wir betrachten also weder die Gefühlsprozesse der Zuschauer, noch die filmischen Ausdrucksmodalitäten als akzidentielle Aspekte stilistischer, formaler oder ästhetischer Hinzufügungen zu einer für sich gegebenen Narration oder Repräsentation, sondern als Grund, der aller verkörpernden Bedeutungskonstitution des Films als Erfahrungsmodus vorhergeht.¹¹³

Die Prozesse des *meaning making* sind nicht ablösbar von der affizierenden Kraft der Formen filmischer Expressivität.¹¹⁴ Filmanalysen, die sich direkt auf die dargestellten Handlungen, Figuren oder Sachverhalte beziehen, blenden genau die zeitlichen Strukturen des Filme-Sehens aus, denen sich die Repräsentation als Produkt dieses Prozesses erst verdankt: die Konstituierung eines Bildraums, in dem sich die Dinge, Körper und Kräfte auf eine Weise zueinander stellen und miteinander agieren, die grundlegend verschieden ist von dem, was wir als geteilte Alltagswelt voraussetzen. Dass aller Repräsentation und Bedeutungsgebung ein Gefühl für die Welt vorausliegt, in der die interagierenden Körper in ihrer sinnhaften Intentionalität zu fassen sind, mag sich mit Blick auf das Genre-

113 In der Regel wird ein solcher Zugang über den Begriff des Stils entwickelt. Damit werden Aspekte filmischer Expressivität ins Spiel gebracht, die den oben genannten ästhetischen Modalitäten durchaus gleichen. So heißt es etwa bei Carl Plantinga: „Particular stylistic choices in editing and camera movement, for example, might be ‚exciting‘ or ‚energetic‘. An audiovisual combination of languid tracking shot and music may be experienced as peaceful and relaxing.“ Plantinga: *Moving Viewers*, S. 141.

Es scheint, als sei auch hier von den ästhetischen Ausdrucksmodalitäten des Kinos die Rede. Doch wenn Plantinga den Stil mit affektiven Resonanzen in Zusammenhang bringt, wird das eine wie das andere der repräsentierenden Funktion untergeordnet. Im Stilbegriff wird die Ausdrucksmodalität wie auch das Gefühl der Zuschauer zur akzidentiellen Zugabe eines per se repräsentierenden Bildes. Der Stil fügt der dargestellten Handlung lediglich die wirkungsästhetischen Trigger affektiver Response hinzu. So sagt Plantinga zu einer Hitchcock-Szene: „It is the filmic narration that guides the film’s intended elicitation of affect [...].“ (Ebd.)

114 Hermann Kappelhoff/Cornelia Müller: *Embodied Meaning Construction. Multimodal Metaphor and Expressive Movement in Speech, Gesture, and Feature Film*, in: *Metaphor and the Social World* 1 (2), 2011, S. 121–153.

kino schon in dem Umstand anzeigen, dass das Vergnügen, die ästhetische Lust, wesentlich – das stellen uns die Modi des Suspense, des Horrors, des Thrills deutlich vor Augen – durch die spezifische Zeitlichkeit unterschiedlicher Affekt dramaturgien bestimmt sind.¹¹⁵

Aufgrund der skizzierten theoretischen Annahmen verstehen unsere vergleichenden Analysen das filmische Bild als dynamische Entfaltung, Anordnung und Rhythmisierung des Zuschauerfühls, die sich auf den unterschiedlichen Ebenen der Gestaltung filmischer Ausdrucksmodalitäten als kompositorische Einheit von Bewegungsbildern deskriptiv erfassen lässt.¹¹⁶

In unserem filmanalytischen Modell versuchen wir deshalb, die kompositorischen Strukturen als spezifische Abfolge und Gestaltung audiovisueller Bewegungsmuster zu beschreiben. Hilfreich war uns bei diesem Unterfangen der Begriff der Ausdrucksbewegung. Lassen sich in dem Begriff doch die verschiedenen theoretischen Überlegungen zu den Verkörperungsprozessen filmischer Wahrnehmung und deren medientechnologischen Bedingungen, wie ich sie in den vorherigen Kapiteln sukzessive vorgestellt habe, als filmanalytische Methode formulieren. An anderer Stelle habe ich mich ausführlich mit dem Konzept des Zuschauerfühls und der Ausdrucksbewegung beschäftigt; deshalb möchte ich im Folgenden nur den Grundzug des Arguments erläutern.¹¹⁷

Die Ausdrucksbewegung als Zeitform

Das filmanalytische Konzept der Ausdrucksbewegung wurde in der kulturhistorischen Auseinandersetzung mit der melodramatischen Darstellung in Theater,

115 Zur Zeitlichkeit des Suspense siehe beispielsweise Lehmann: Die Aufspaltung des Zuschauers und Sarah Greifenstein/Hauke Lehmann: Manipulation der Sinne im Modus des Suspense, in: *Cinema* 58, 2013, S. 102–112.

116 Zum Modell filmischer Expressivität sowie zum Begriff des Zuschauerfühls siehe: Kappelhoff: Matrix der Gefühle; Hermann Kappelhoff: Unerreichbar, unberührbar, zu spät. Das Gesicht als kinematografische Form der Erfahrung, in: *montage a/v* 13 (2), 2004, S. 29–53; Kappelhoff/Bakels: Das Zuschauergefühl; Thomas Scherer/Sarah Greifenstein/Hermann Kappelhoff: Expressive Movement in Audio-Visual Media. Modulating Affective Experience, in: *Body – Language – Communication. An International Handbook on Multimodality in Human Interaction*, Handbooks of Linguistics and Communication Science 38.2., hrsg. v. Cornelia Müller, Alan Cienki, Ellen Fricke, Silva H. Ladewig, David McNeill, Jana Bressemer, Berlin/Boston 2014, S. 2081–2092.

117 Für eine Verortung dieses Ansatzes in aktuellen und historischen Theorien der emotionalen Wirkung bewegter Bilder vgl. Kappelhoff/Bakels: Das Zuschauergefühl. Der Zusammenhang von Ausdrucksbewegung und der affektiven Grundierung von Bedeutungskonstruktion wurde ausgearbeitet in: Kappelhoff/Müller: Embodied Meaning Construction. Für eine systematische und historische Analyse des Begriffs Ausdrucksbewegung siehe Kappelhoff: Matrix der Gefühle.

Film und Musiktheater entwickelt.¹¹⁸ Leitend war dabei die These, dass Medien und Kunstformen (die Bühne, das Schauspiel, der Tanz, der Film) ästhetische Verfahren und Affektpoetiken entwickeln, die darauf gerichtet sind, affektive Prozesse eines breiten und anonymen Publikums zu aktivieren und zu gestalten.

Zwar sind die Zielsetzungen, die mit diesen kulturellen Praktiken der ästhetischen Gestaltung von Gefühlserlebnissen verbunden werden, jeweils andere – so, wie diese Praktiken an je andere Medien, künstlerische Verfahren und Materialien gebunden sind. Doch können in der Geschichte sentimentaler Kunst und Unterhaltungskunst grundlegende poetische Strategien der Gefühlsgestaltung aufgewiesen werden, die auf höchst unterschiedliche mediale Voraussetzungen gründen. Zu den signifikanten Verfahren, die sich durchweg beobachten lassen, gehört eben die Gestaltung von Bewegungsfigurationen als einer spezifischen Form der Expressivität: Dies kann die gestische Gestaltung des Schauspielakts, aber auch die Einrichtung der Bühne als in sich wandelbares Bild, es kann die tänzerische oder pantomimische Performance oder auch das Zusammenspiel von Deklamation und musikalischer Komposition, es kann endlich auch die filmischen Bewegungskompositionen im oben skizzierten Sinne meinen. Der Begriff der Ausdrucksbewegung sucht diese dynamischen Figurationen als eine zeitliche Form zu fassen.

Nun sollen mit dem Begriff der Ausdrucksbewegung keineswegs – dem konventionellen Wortgebrauch folgend – die Formen künstlerischer Darstellung auf ein intentionales Ausdrucksbegehren zurückgeführt werden; vielmehr zielt die Ausdrucksbewegung, nicht anders wie die affektrhetorischen Strategien der aristotelischen Tragödie, auf die Affizierung der Körper der Betrachter, Zuschauer oder Leser.

Versteht man Affekte, wie im Projekt dargelegt, im weitesten Sinne als das Vermögen von Körpern zu affizieren (Affektdynamiken anderer Körper zu initiieren) und affiziert zu werden, ist Ausdruck nicht als innersubjektive Relation (eine äußerliche Bewegung, in der sich ein Innen der Gefühle artikuliert) zu verstehen. Ausdruck meint also gerade nicht die intrapsychische Korrelation zwischen körperlicher Bewegung und affektiver Dynamik, sondern rückt die Relationalität der Affekte, den Affekt selbst als Relationalität in den Blick.¹¹⁹

Den theoretischen Rahmen dieser Überlegungen bilden zum einen die psychologischen, linguistischen und anthropologischen Theorien der Ausdrucksbewegung, die im ersten Drittel des letzten Jahrhunderts von Wilhelm Wundt,

¹¹⁸ Vgl. Kappelhoff: Matrix der Gefühle.

¹¹⁹ Wir haben uns bei der Entwicklung des methodischen Ansatzes von klassischen Ausdruckstheorien, von Plessner und Bühler über Gadamer und Merleau-Ponty bis hin zu Deleuze und Massumi leiten lassen.

Karl Bühler und Helmuth Plessner formuliert wurden.¹²⁰ Zum anderen sind die ästhetisch-philosophischen und kunsttheoretischen Konzepte der Ausdrucksbewegung zu nennen – etwa bei Georg Simmel und Konrad Fiedler.¹²¹

Die Ausdrucksbewegung ist in diesem Kontext als eine Kategorie der Interaktivität zu verstehen; sie weist nicht auf ein Gefühl zurück, sondern generiert das Gefühl in der affektiven Resonanz interagierender Körper. Prägnant ist ein solches Verständnis von Ausdrucksbewegung bei Plessner formuliert.¹²² Für ihn ist die Ausdrucksbewegung kein distinkter Bewegungstyp, sondern vielmehr eine spezifische Bewegungsdimension, die in der Wahrnehmung der zeitlichen Gestalt begründet liegt:

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.¹²³

Das wesentliche Merkmal der Ausdrucksbewegung besteht in ihrer zeitlichen Gestalt („eine gewisse Ganzheit“), die sich an jedem Punkt ihres Verlaufs realisiert.¹²⁴ Die temporale Form aber weist nicht auf die Gefühle eines intentional gerichteten Körpers, sondern auf dessen Vermögen, andere Körper zu affizieren, indem seine Bewegung für die anderen bildhaften Charakter annimmt. Plessner spricht – den Switch von der intentionalen Aktion zum bildhaften Charakter für andere generalisierend – von „Bewegungsbilder[n]“.¹²⁵ Die Bewegungsbilder existieren nicht für sich, sondern formieren sich erst in der affektiven Resonanz eines wahrnehmenden Körpers. Das Gefühl erscheint in dieser Perspektive an

120 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. Ausdruck und menschliche Natur*, Frankfurt/M. 1982, S. 67–130; Wilhelm Wundt: *Grundzüge der physiologischen Psychologie*, Bd. 2, Leipzig 1880, S. 418 ff.; Wilhelm Wundt: *Grundriss der Psychologie*, Leipzig 1896, S. 198 ff.

121 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 1991, S. 112–220; Georg Simmel: *Aesthetik 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.

122 Vgl. Plessner: *Die Deutung des mimischen Ausdrucks*, S. 67 ff.

123 Ebd., S. 77.

124 Für eine historische und systematische Entfaltung des Begriffs der Ausdrucksbewegung vgl. Kappelhoff: *Matrix der Gefühle*.

125 Plessner: *Die Deutung des mimischen Ausdrucks*, S. 77.

eine temporale, ja dramatische Struktur gebunden, die den affizierenden und affizierten Körper umgreift.

Ausdrucksbewegung meint also die Potentialität einer Affektkonstellation, die zur einen Seite (der des wahrgenommenen, affizierenden Körpers) als eine intentional gerichtete Bewegung erfasst, zur anderen Seite (der des wahrnehmenden, affizierten Körpers) als ein Gefühl für das Selbstgefühl eines anderen beantwortet wird. Sie bezeichnet in gewisser Weise den Übergang von einer Konfiguration einander affektiv verbundener Körper in eine andere, ohne an irgendeinem Punkt dieses Übergangs für sich selbst existent zu sein.¹²⁶ Der eigentümliche ontologische Status der Ausdrucksbewegung entspricht dem, was Peirce am Beispiel der Farbwahrnehmung in seiner Semiotik als Erstheit klassifiziert.¹²⁷ Für Plessner wird er in besonderer Weise im Lachen und Weinen greifbar:¹²⁸ Lassen sich doch lachende oder weinende Subjekte als Bewegungsbilder begreifen, die im selben Maße etwas zum Ausdruck bringen, wie sie in ihrer affektiven Resonanz auf andere Körper ihren eigenen Körper in seiner interaffektiven Verwobenheit mit der ihn umgebenden Welt als den Grund hervortreten lassen, auf dem alle Gemeinschaft fußt.

In dieser Perspektive konnte der Begriff zu einem zentralen Bezugspunkt sowohl der klassischen als auch der modernen Filmtheorie werden. Er bestimmt so unterschiedliche Konzepte wie die *Poetik des expressionistischen Films* von Kurtz, Eisensteins Idee einer *vierten Dimension* des Films, Béla Balázs' Auffassung vom filmischen Bild als *Gefühlsakkord*¹²⁹ oder die wahrnehmungspsychologische Filmtheorie Münsterbergs.¹³⁰ Wie die psychologischen, linguistischen und kunsttheoretischen Ansätze zur Ausdrucksbewegung geht auch die Filmtheorie von der Geste und dem Mienenspiel als paradigmatischer Bewegungsform aus.

126 Vgl.: Hermann Kappelhoff: Das Wunderbare der Filmkunst. Die Illusion des lebendigen Ausdrucks, in: ...kraft der Illusion. Illusion und Filmästhetik, hrsg. v. Gertrud Koch, Christiane Voss, München 2006, S. 175–189; Hermann Kappelhoff: Ausdrucksbewegung und Zuschauerempfinden. Eisensteins Konzept des Bewegungsbildes, in: Synchronisierung der Künste, hrsg. v. Robin Curtis, Gertrud Koch, Marc Siegel, München 2012, S. 73–84 sowie Scherer/Greifenstein/Kappelhoff: Expressive Movement in Audio-Visual Media.

127 Vgl. die Peirce-Lektüre von Deleuze: Deleuze: Das Bewegungs-Bild, S. 134 ff.

128 Vgl. Hermann Kappelhoff/Helga Gläser/Bernhard Groß (Hrsg.): Blick – Macht – Gesicht, Berlin 2001.

129 Vgl. Balázs: Der sichtbare Mensch; Eisenstein: Die vierte Dimension im Film; Rudolf Kurtz: Expressionismus und Film, Berlin 1926.

130 Vgl. Hugo Münsterberg: The Photoplay. A Psychological Study, New York/London 1916. Münsterberg hat schon 1916 die Verschränkung von zeitlich entfalteter Bewegung und individuellem emotionalen Erleben zur affektiven Dimension des Kinos erklärt. Er vollzieht damit bereits die Umformung des Begriffs der Ausdrucksbewegung zu einer Kategorie medial organisierter Interaffektivität.

Allerdings bezieht sie alle Gestaltungsebenen des filmischen Bildes als Elemente einer dynamischen Ausdrucksfiguration mit ein: neben dem Schauspiel also auch Farbe, Lichtvaleurs, Raumbildung, Musik, Montage usw. – das filmische Bild selbst wird in seiner zeitlichen Dynamik in Analogie zur Expressivität physischer Bewegungen und Mikrobewegungen betrachtet.

In der modernen Filmtheorie ist dieser Gedanke auf vielfältige Weise weiterverfolgt worden. Die prominentesten Ansätze lassen sich einerseits dem Begriff des *Zeitbildes* resp. des *Affektbildes*¹³¹ zuordnen, andererseits den film- und medienwissenschaftlichen Thesen zum *Embodiment* und zur *Immersion*.¹³² In Gänze betrachtet verfolgen alle genannten Positionen den Gedanken, dass die Besonderheit des filmischen Erfahrungsmodus in der Verbindung von medientechnologisch generiertem Bewegungsbild und affektiver Dynamik zu suchen sei. Gleichzeitig aber sollte deutlich geworden sein, dass die Ausdrucksbewegung sich grundlegend von dem unterscheidet, was Smith „Emotionsepisode“ nennt: Beide werden zwar als Einheit einer zeitliche Figuration definiert; bei Smith allerdings ergibt sich diese Einheit aus der Kohärenz der distinkten Elemente, während die Ausdrucksbewegung selbst in ihrer Temporalität die expressive Qualität vollzieht.

Bezogen auf das filmische Bild lässt sich die Ausdrucksbewegung als temporale Form nicht auf der Ebene einzelner Darstellungsmittel fassen; weder ist sie den (gestisch-mimischen) Bewegungen der Schauspieler im Bild noch dem Rhythmus der Montage, weder den sich ändernden Lichtvaleurs und Farbkompositionen, noch der auditiven Gestaltung per se zuzuordnen. Die unterschiedlichen Ausdrucksmodalitäten des audiovisuellen Bildes werden als Ausdrucksbewegung in der Rahmung des Wahrnehmungsraums greifbar, der im Akt des Zuschauens erst produziert wird. Sie sind in jedem Detail eingelassen in die zeitliche Struktur der Entstehung und permanenten Modulation des Ganzen des filmischen Bildraums. In der Modulation des filmischen Bildraums sind die expressiven Bewegungsmuster (Ausdrucksbewegungseinheiten) und diversen Ausdrucksmodalitäten audiovisueller Bilder in ihren Ausdrucksqualitäten unauflösbar ineinander verschränkt. In ihrem Zusammenspiel vollzieht sich das filmi-

131 Vgl. Raymond Bellour: Das Entfalten der Emotionen, in: Kinogefühle. Emotionalität und Film, hrsg. v. Matthias Brütsch, Vinzenz Hediger, Ursula Keitz, Marburg 2005, S. 64–78; Gilles Deleuze: Das Zeit-Bild. Kino 2, Frankfurt/M. 1997; Petra Löffler: Affektbilder. Eine Mediengeschichte der Mimik, Bielefeld 2004; David Rodowick: Gilles Deleuze's Time Machine, Durham 1997.

132 Vgl. Robnik: Kino, Krieg, Gedächtnis; Steven Shaviro: The Cinematic Body, Minneapolis 1993; Sobchack: The Address of the Eye; Vivian Sobchack: Carnal Thoughts. Embodiment and Moving Image Culture, Berkeley, Los Angeles/London 2004; Williams: Film Bodies.

sche Bild als die Zeit, in der ein Bildraum als distinktes raum-zeitliches Konstrukt in der Wahrnehmung des Zuschauers entsteht, sich verändert und andauert.¹³³

Die diversen Ausdrucksbewegungseinheiten lassen sich denn auch nicht je für sich bewerten und qualifizieren. Sie sind in ihrem Zusammenspiel als dynamische Gestalt ineinander übergehender Ausdrucksbewegungen zu erfassen, die sich permanent neu aufteilen und verzweigen, fusionieren und koppeln, abstoßen und auseinanderstreben, sich verdichten oder überlagern. Die filmische Ausdrucksbewegung ist als „audiovisueller Rhythmus“¹³⁴ zu begreifen, der alle Darstellungsebenen in sich einschließt. Auf die Position des Zuschauers bezogen, erscheint dieser Rhythmus als eine körperlich affizierende Kraft, die sich in ihrer Intensität kontinuierlich verändert. Man könnte von einem filmischen Affekt sprechen,¹³⁵ der sich in den Körpern empfindender, fühlender und denkender Zuschauer verzweigt, um in der Artikulation ihrer Wahrnehmungsempfindungen den Bildraum des Films entstehen zu lassen: D. i. – wenn wir den skizzierten theoretischen Positionen folgen – der Raum der Erfahrung einer anderen Erfahrungsweise der Welt. Eben deshalb lässt sich nicht zwischen Stilisierung und narrativer Funktion unterscheiden. Die Gestaltungsweise, der Inszenierungsstil betrifft in jedem Detail die zeitliche Form des Sichtbar-Werdens und Hörbar-Werdens der filmischen Welt in der Dauer der Wahrnehmung eines Films.

Die temporalen Muster, die dabei entstehen, um gleich wieder in andere Zeitformungen überzugehen, entsprechen durchaus subjektiven Erfahrungen, die wir als Gefühlszustände kennen: Die gespannte Erwartung oder das gleichförmige Warten, das Erwachen und das Hineingleiten in den Schlaf, das Aufmerken und das Absinken in die zerstreute Absenz sind Beispiele für solche Erfahrungen von subjektiver, gefühlter Zeit. Sie sind weder als Empfindungen der Figuren repräsentiert, noch in ihren Handlungen beschrieben. Vielmehr ereignen sie sich in den kontinuierlichen Modulationen des filmischen Bildraums als ein Gefühl

133 Mit dem Bildraum ist nicht ein Raum gemeint, der in der Art und Weise der Alltagswahrnehmung sich konstituiert. Auch ist hier nicht die Illusion von homogen erlebten Räumen angesprochen, die sich über die klassische Erzählweise (z. B. als Handlungs- oder Erzählraum) herstellen. Vielmehr meint der Begriff des Bildraums die Entstehung eines Raumes durch die zeitliche Entfaltung des Films, der erst im Akt des Zuschauens entsteht und den man als Modulation einer ästhetischen Erfahrungsform beschreiben kann. Vgl. Kappelhoff: *Der Bildraum des Kinos*.

134 Dass der Begriff keineswegs metaphorisch angelegt ist, kann man an der Dissertation von Jan-Hendrik Bakels sehen: Vgl. Jan-Hendrik Bakels: *Audiovisuelle Rhythmen. Filmmusik, Bewegungskomposition und die dynamische Affizierung des Zuschauers*, unveröffentlichte Dissertation: Freie Universität, Berlin 2014. Die Arbeit erscheint voraussichtlich 2016 bei De Gruyter, Berlin/Boston.

135 Vgl. zum Affekt-Begriff von Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, S. 123 ff. sowie Deleuze/Guattari: *Tausend Plateaus und Deleuze/Guattari: Was ist Philosophie?*.

des erwachenden oder ermüdenden, aufmerkenden oder absinkenden, sich weitenden oder sich verengenden Wahrnehmungskörpers in der leibhaften Präsenz der Zuschauer. Für sie wird die zeitliche Gestaltung, der Rhythmus des Sichtbar-Werdens und Hörbar-Werdens eines filmischen Bildraums, dessen sukzessives In-Erscheinung-Treten und Sich-Verändern, zu einem Selbstempfinden, das einem anderen Selbst gehört.

Jede Bedeutungsgebung, jedes Verstehen des Films gründet immer schon in der Verkopplung des filmischen Bildes mit dem Wahrnehmungskörper der Zuschauer im audiovisuellen Rhythmus. Das wird gerade dort greifbar, wo die Spannungsdramaturgie sich auf die Abläufe der dargestellten Handlung bezieht: Noch der Thrill und der Suspense gehen aus dem Rhythmus der Wandlungen des Bildraums und keineswegs aus den repräsentierten Handlungsverläufen hervor.¹³⁶

Der Kriegsfilm und die historische Dynamik des Genrekinos

Die Affektpoetiken des Genrekinos im Allgemeinen und des Kriegsfilms im Besonderen basieren auf solchen Rhythmisierungen filmischer Bildräume (das Ganze der Sichtbarkeiten und Hörbarkeiten).¹³⁷ Gledhills instruierende Unterscheidung zwischen den Modi und Modalitäten ästhetischer Erfahrung ist in dieser Perspektive erneut aufzugreifen und ausdrucks-theoretisch zu spezifizieren. Modus meint dann spezifische Muster ästhetischer Organisation medialer Strukturen, in denen unterschiedliche Erfahrungsweisen von Raum und Zeit, von Körpern, Sprachspielen und sozialen Kräfteverhältnissen realisiert werden und eine gewisse Stabilität ausbilden (der melodramatische Modus, der Modus des Horrors, des Actionkinos etc.);¹³⁸ die Modi ästhetischer Erfahrung lassen sich in unterschiedlichen medialen Konstellationen auffinden und realisieren. Modalitäten hingegen bezeichnen die diversen ästhetischen Ausdrucksformen einer spezifischen Medientechnologie und deren affektive Qualität, die in unterschiedlichsten generischen Figurationen auftauchen können (z. B. die filmischen Ausdrucksbewegungsmuster, die als sentimental-traurig, elegisch, horrorhaft, erhe-

¹³⁶ Vgl. Greifenstein/Lehmann: Manipulation der Sinne im Modus des Suspense.

¹³⁷ Mit dem Ganzen verbindet sich die Vorstellung einer absoluten Veränderung in der Bewegung, ihre Öffnung hin zur Zeit. Siehe Deleuze: Das Bewegungs-Bild, S. 13 ff. sowie Deleuze: Das Zeit-Bild, S. 53 ff.

¹³⁸ Vgl. hierzu ausführlicher: Matthias Grotkopp/Hermann Kappelhoff: Film Genre and Modality. The Incestuous Nature of Genre exemplified by the War Film, in: In Praise of Cinematic Bastardy, hrsg. v. Sebastien Léfait, Philippe Ortolí, Newcastle upon Tyne 2012, S. 29–39.

bend, erschreckend, freudig, komisch, euphorisch, sexuell erregend empfunden werden). Die Ausdrucksmodalitäten stecken das Feld der generischen Formen einer spezifischen Medientechnologie in je gegebenen historisch-kulturellen Medienpraxen ab („the concept of modality as the sustaining medium in which the genre system operates“¹³⁹); während die ästhetischen Erfahrungsmodi sich in unterschiedlichsten Medienpraxen verzweigen und ausdifferenzieren.

Die konkreten ästhetischen Ausdrucksmodalitäten sind also keineswegs genuine Elemente des Kriegsfilmgenres; und noch das Set an Narrativen und an ikonografischen Motiven ist zum geringsten Teil originär den Filmen zugehörig, die schließlich als ein Genre wahrgenommen wurden. Tatsächlich finden sich in diesen Filmen alle möglichen Ausdrucksmodalitäten. Mit ihnen sind Narrative und Ikonografien verknüpft, die sich bei genauerem Hinsehen als hybride Formen erweisen, die wir aus unterschiedlichen Genres kennen. Auch bezogen auf die ästhetischen Erfahrungsmodi erweist sich der Hollywood-Kriegsfilm in Gänze als eine hybride Zusammensetzung, der – wie wir gesehen haben – unterschiedliche affektdramaturgische Muster miteinander kombiniert und refiguriert.

So lassen sich etwa in allen Kriegsfilmen Hollywoods Ausdrucksmodalitäten feststellen, 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 verbinden sich intuitiv mit Angstgefühlen. Sie spielen mit dem paradoxen Vergnügen, dass die im Film dargestellten Bedrohungen gleichsam in subjektiver Perspektivierung zwar als eigenes Angsterleben verkörpert werden – „Ich bin hilflos den undurchdringlichen Naturkräften ausgesetzt!“, „Ich werde zerschmettert von der Übermacht der Waffentechnologie!“ –, zugleich aber einer Welt zugehören, die, im Bildraum einer in sich gespaltenen Wahrnehmung, von jener der Zuschauer radikal getrennt ist. Eine andere Ausdrucksmodalität, die sich regelmäßig in den Kriegsfilmen findet, 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 der Thrill, die Lust an der Überwindung aller physischen Begrenzungen und der phantasmatischen Suspensivierung des Alltäglichen in der Inszenierung explodierender Waffengewalt oder pfeilschneller Fortbewegungsmittel inszeniert. Die Angstlust des Horrorfilms und die lustvolle Überschreitung alltäglicher Wahrnehmung in den Phantasmen des Actionfilms weisen auf zwei gegensätzliche ästhetische Erfahrungsmodi, deren

139 Gledhill: Rethinking Genre, S. 223.

polare Anordnung ein grundlegendes Element der Affektpoetik des Kriegsfilm-Genres ausmacht.

Ähnliches lässt sich vom melodramatischen Modus sagen, der – wie wir gesehen haben – die Filme des Genres grundlegend strukturiert.¹⁴⁰ Das subjektive Erleben ohnmächtigen Leidens, das sich in der übersteigerten Expressivität aller Ebenen der filmischen Darstellung artikuliert, bezeichnet die generische Form, aus der zahlreiche Ausdrucksmodalitäten hervorgehen.¹⁴¹ Im Kriegsfilm artikuliert sich in den melodramatischen Ausdrucksmodalitäten das subjektive Erleben des Soldaten: seine Entbehrungen, seine Agonie.¹⁴² Die Filme setzen sein individuelles Leiden als sentimentale Binnenperspektive eines Ichs in Szene. Ihren Gegenpol findet diese Inszenierung in der objektiven Bestimmung dieses Leidens als Opfer des Einzelnen für die Gemeinschaft. Die damit verbundenen Ausdrucksmodalitäten sind weniger dezidiert einem filmischen Erfahrungsmodus zuzuordnen. Man wird sie noch am ehesten mit dem Western verbinden. Hier ist wie im Kriegsfilm das Verhältnis des Einzelnen zur politischen Gemeinschaft grundiert durch einen mythologisierenden Rekurs auf geschichtliche Ereignisse, auf die Rede von der Geburt und Wiedergeburt der Nation in der Überwindung von Unrecht, Gewalt und Kriegsterror. Die Inszenierung des Opfergedenkens zielt hier auf ein Leiden, einen Schmerz, der keinem Einzelnen mehr gehört, sondern die Einzelnen in ihrer Affektivität auf ein Gefühl für die politische Gemeinschaft bezieht.¹⁴³

Um die Dynamik ständiger Verzweigungen und Rekombinationen der Modi und Modalitäten des Genrekinos in ihrer historischen Valenz zu erfassen und zu beschreiben, wird man den historischen Einschnitt selbst als eine Beobachtungsebene konstruieren müssen. In diesem Sinn haben wir in unserer Forschung zum Hollywood-Kriegsfilm die Entstehung des Genres als eine Ursprungsconstellation verstanden. Wir haben die Mobilisierung der Bevölkerung für den Krieg, ihre moralische Stärkung während des Krieges und das Gedenken an die Opfer nach dem Krieg als die basalen affektpoetischen Funktionsbestimmungen benannt, die eine grundlegende Transformation des Genres initiierten.

Im Folgenden will ich versuchen, eine solche Ursprungsconstellation in konkreten filmanalytischen Studien zu entwickeln und zu präzisieren. Zunächst aber will ich das methodische Werkzeug vorstellen, das es uns erlaubt hat, die Filme des Genres in ihrer affektdramaturgischen Konstruktion strukturell zu erfassen.

140 Ebd., S. 227.

141 Vgl. ebd. sowie Brooks: *The Melodramatic Imagination*, S. 204.

142 Vgl. ebd. sowie Kappelhoff: *Matrix der Gefühle*.

143 Vgl. Basinger: *The World War II Combat Film*, S. 239.

sen, miteinander zu vergleichen und in ihrer historisch-politischen Dynamik als Genre zu bestimmen.

In der gegenwärtigen Forschung wird das Kriegsfilmgenre des klassischen Hollywoodkinos durch eine relativ überschaubare Anzahl stereotyper Handlungs- und Figurenkonstellationen beschrieben.¹⁴⁴ Diese Standardszenen lassen sich einerseits in ihrem Gegenstand relativ klar abgrenzbaren Affektbereichen zuordnen – der Sterbeszene entspricht die Trauer, der Kampfszene die Angst und die Kampfeslust, Heldentaten implizieren Figurationen des Zorns; andererseits aber sind die Szenen durch kompositorische Gestaltungsmuster gekennzeichnet, die auf die Affizierung der Zuschauer zielen, ohne dass diese per se einer bestimmten Affektqualität zuzuordnen sind. Mit Blick auf solche Zuordnungen sprechen wir von Pathoszenen.

Der Begriff der *Pathosscene* gemahnt nicht zufällig an Aby Warburgs Begriff der „Pathosformel“.¹⁴⁵ Der Zusammenhang zwischen affektiver Wirkung und der Tradierung von Ausdrucksformen und -modalitäten stellt einen gemeinsamen Bezugspunkt dar; jedoch unterscheidet sich die Pathosscene von Warburgs Konzept insofern, als sie die affektive Dimension nicht an das geschichtliche Sediment ästhetischer Urformen menschlichen Affekterlebens bindet, sondern an die je spezifische kompositorische Durchführung genrepoetischer Ausdrucksmodalitäten als affektmodellierende audiovisuelle Bewegungsbilder.¹⁴⁶ Die zeitliche Anordnung der Pathoszenen gestaltet die Makrostruktur des audiovisuellen Rhythmus, als welchen wir das Zuschauergefühl definiert haben. Wenn wir von *Affektdramaturgie* sprechen, sind diese Anordnungen gemeint.

Die jeweils spezifische Verlaufsform wechselnder und ineinander übergehender Gefühlswerte – der Kampfeslust, des Zorns, der Angst, der Trauer – bezeichnet letztlich auch die Ebene, auf die sich die affektive Einbindung der Zuschauer in ein gemeinschaftlich geteiltes Gefühl und ein Gefühl für das Gemeinschaftliche bezieht. Die Inszenierung des Opfergedenkens, der geteilten Erinnerung an das Leiden, der gemeinschaftlichen Trauer, aber auch des Zorns, gründet sich auf solche Verlaufsformen akzentuierter Affektwechsel und Wandlungen, die sich in

144 Vgl. etwa ebd. und Bronfen: *Specters of War*.

145 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 Treml, Sigrid Weigel und Perdita Ladwig, Berlin 2010, S. 176–184 sowie Aby Warburg: *Einleitung zum Mnemosyne-Atlas* (1929), in: ders.: *Der Bilderatlas Mnemosyne. Gesammelte Schriften*, Bd. II 1.2, Berlin 2008, S. 3–6.

146 Wenn ich einleitend das *shell-shocked face* als eine Pathosformel benannt habe, dann eben nicht, um es als die Kristallisierung einer anthropologischen Konstante, sondern als eine generische Form anzusprechen, in der sich die historisch und kulturell situierten Ausdrucksmodalitäten eines Genres poetischen Machens begründen.

der temporalen Geformtheit erst als Erleben der filmischen Zeit über den gesamten Film hinweg ergeben. In den deskriptiven Rekonstruktionen der affektdramaturgischen Muster und den Ausdrucksmodulationen der einzelnen Szene kann greifbar werden, wie ein Gefühl für das Gemeinschaftliche als Zuschauergefühl entsteht und in gesellschaftlichen und politischen Prozessen wirksam wird.

Pathosszenen: Das affektdramaturgische Gerüst der Kriegsfilme Hollywoods

In umfangreichen vergleichenden Studien zum Hollywood-Genrekinos haben wir die Dramaturgie des Kriegsfilms in acht kategorial zu unterscheidenden Typen solcher Pathosszenen zu bestimmen versucht.¹⁴⁷ Sicher ließen sich weitere Aufteilungen benennen. Uns ging es um ein sinnvolles Instrument, das eine vergleichende Analyse erlaubt.

Die Einteilung von Pathosszenen erlaubt es uns, die szenischen Einheiten der Kriegsfilme als diskrete Modulationsstufen im Prozess der audiovisuellen Gestaltung eines kontinuierlich sich entfaltenden Wahrnehmungserlebens zu erfassen und affektrhetorisch zu qualifizieren. Damit sollen keineswegs narrative Stereotypen definiert werden.

Vielmehr war es das Ziel unserer Forschung, die Scheitelpunkte zu identifizieren, die im Prozess der Filmwahrnehmung als vektoriale Kräfte der Affizierung wirksam sind. Deshalb galt unser Bemühen der Bestimmung möglichst klar unterscheidbarer Pathosfigurationen, die auf die episodische Modulation eines sich in der Dauer der Filmwahrnehmung entfaltenden Zuschauergefühls abzielen. Grundlage der Klassifikation waren daher detaillierte deskriptive Filmanalysen an einem umfassenden Korpus, die durchaus einen empirischen Geltungsanspruch erheben können.¹⁴⁸ Im Ergebnis ist ein Analyseinstrument entstanden, das es einerseits ermöglicht, die affektdramaturgische Struktur unterschiedlichster audiovisueller Kriegsdarstellungen zu vergleichen (also nicht nur Kinofilme und -dokumentationen, sondern auch Fernsehnachrichten, Videoclips etc.); andererseits lassen sich auf dieser Basis die spezifischen Ausdrucksmodalitäten der einzelnen Szenen, welche für den Kriegsfilm als bestimmte dramatische Kon-

¹⁴⁷ Vgl. das Forschungsprojekt „Affektmobilisierung und mediale Kriegsinszenierung“: http://www.empirische-medienaesthetik.fu-berlin.de/affektmobilisierung/abgeschlossene_projekte/projekt_affektmobilisierung/index.html (5. Dezember 2015) und insbesondere die Vorstellung der Pathoskategorien: <http://www.empirische-medienaesthetik.fu-berlin.de/emaex-system/affektdatenmatrix/kategorien/index.html> (5. Dezember 2015). Wenn ich auf den folgenden Seiten von „wir“ spreche, beziehe ich mich auf die gemeinsame Arbeit in diesem Forschungsprojekt.

¹⁴⁸ Zum methodischen Vorgehen vgl. Kappelhoff et al.: eMAEX – Ansätze und Potentiale.

fliktosphären ausgearbeitet worden sind, vergleichend beschreiben und affekt-poetisch qualifizieren.

Dabei wurde deutlich, dass die Szenen in ihrer affektiven Qualität einerseits durch die hybride Kombinatorik der ästhetischen Erfahrungsmodi des Genrekinos (Melodrama, Horror, Action, Western), andererseits durch die spezifische Gestaltung der Expressivität filmischer Bewegungsbilder (die Mikroebene der Ausdrucksbewegung) sich qualifizieren lassen. Die einzelnen Pathoszenen lassen sich also keineswegs bestimmten Gefühlen zuordnen, sondern bezeichnen eine Konfliktsphäre, die höchst gegensätzliche Affektwerte umfassen kann.

Wir haben die Pathoszenen jeweils als Gegensatzpaare zu vier grundlegenden dramatischen Konfliktsphären zusammengefasst, denen bestimmte Affektqualitäten zuzuordnen waren, sodass wir im Ergebnis über ein komplexes, in sich dynamisches Beschreibungssystem verfügen, das es uns ermöglicht, auch weit auseinanderliegende Kriegsdarstellungen in audiovisuellen Medien als Affektdramaturgien zu erfassen, zu beschreiben und zu vergleichen.

Im Folgenden sollen die Pathoszenen kurz skizziert werden.

A. Erste Konfliktsphäre: Der Gegensatz von ziviler und militärischer Gemeinschaft

A1. *Übergang zwischen zwei Gesellschaftsformen – Trennungsschmerz/ Gemeinschaftsgefühl*

Die Pathoszenen rücken die Differenz zwischen der alltäglichen Sozialität des zivilen Lebens und der militärischen Gemeinschaft in den Blick. Sie thematisieren die Auflösungserscheinungen der Gesellschaft im Ausnahmezustand des Krieges, den Zerfall gesellschaftlicher Bindungen und die Initiation in eine archaische Gemeinschaftsform. Inszeniert werden die Erscheinungsformen dieser Auflösung, der Übergang und die Umgestaltung aller gesellschaftlichen Beziehungen. Der schroffe Gegensatz zwischen zivilen und militärischen Gemeinschaftsformen tritt in den Vordergrund. Die Affekte, die dabei hervortreten, betreffen die Trennung und den Verlust der vertrauten Bindungen. Dabei steht die Trennung von Männern und Frauen im Zentrum.

Die militärische Gemeinschaft scheint aus Sicht der Filme in der strengen Scheidung der Geschlechter ihr ursprüngliches *Movens* zu finden. Die Szenen zeigen mal in elegischer, mal in skeptischer, mal in patriotischer Tönung wie die angehenden Soldaten von ihren Frauen, Freunden, Familien getrennt, aus allen zivilen Beziehungsmustern herausgelöst und in die Gemeinschaft des Militärs eingefügt werden. Betont wird in diesen Szenen gerade das „Zwischen“, die Schwellenphase nach der Herauslösung aus den alten Beziehungen und vor der Eingliede-

rung in die neue Gemeinschaft. Ihr affektives Potential gewinnen diese Pathoszenen primär aus der Inszenierung des Zerfalls der Formen ziviler Gemeinschaft, die in der Beziehung des heterosexuellen Paares ihr Agens hat; in unterschiedlichen Graden mischen sich Aspekte der Initiation in eine neue Gemeinschaftsform ein.

Dabei kann der Trennungsschmerz (wie in *BATAAN* oder *THEY WERE EXPENDABLE*) in den Vordergrund rücken; aber auch der Stolz auf die Gemeinschaft, der man bald angehören wird (wie in *GUNG HO!*); es kann das neu gewonnene Selbstwertgefühl bestimmend sein (auch hier ist *GUNG HO!* beispielhaft), es kann aber auch die demütigende Unterwerfung betont werden (*FROM HERE TO ETERNITY*).

A2. *Formierung eines Gruppenkörpers (corps) – Ich-Verlust (Angst)/ Übersteigertes Selbstwertgefühl*

Die abschließende Phase des Initiationsprozesses ist die (Re-)Integration in die Armee. Hier ist das Verhältnis des Individuums zur militärischen Körperschaft in all seinen Variationen inszeniert. Einerseits betonen die Inszenierungen entsprechender Szenen die individuelle Körperlichkeit, die sich explizit von dem zugerichteten Körper unterscheiden wird, der sich in das militärische Corps einzufügen und darin aufzugehen vermag. Der Inszenierung des individuellen Körpers stehen die zahllosen Übergangsrituale gegenüber – vom Haarschnitt, der Einkleidung und Kasernierung über den Drill und die Unterwerfungsrituale einer radikalen Befehlshierarchie –, in denen die einzelnen Soldaten zu Gliedern einer Funktionskette komplexer militärischer Operationen werden, die ihre körperlichen Aktionen mit technischen Abläufen kombinieren und nahtlos ineinandergreifen lassen. Die individuellen Körper werden überführt in einen Gruppenkörper der militärischen Gemeinschaft, der ebenso physisch konkret inszeniert wird. Die Verschmelzung wird selbst als dramatischer Prozess inszeniert, der seinen Ausgang in der Bedrängnis des Individuums hat – etwa in Figurationen physisch bedrängender Enge –, um in oftmals geometrisch betonten Figurationen des Gruppenkörpers – etwa in den Darstellungen des Drills – sein Ziel zu finden. Das affektive Potential dieser Pathoszenen gründet einerseits auf angstbetonten Erfahrungen des Ich-Verlusts, andererseits auf lustbetonten Erfahrungen körperlicher Verschmelzung, der Zugehörigkeit und Teilhabe an einem Körper der Gemeinschaft, der die Limitierungen des individuellen Körpers aufhebt.

B. Zweite Konfliktsphäre: Die primären Aktionen der militärischen Gemeinschaft, der Kampf und die Schlacht

Auch dieses Feld lässt sich durch zwei einander entgegengesetzte Pathos-szenen beschreiben. Die eine inszeniert die Waffengewalt der Kriegsschiffe, Flugzeuge, Kanonen, Bomben und Gewehre, um in den Modalitäten des Actionkinos der Kampfkraft des militärischen Körpers euphorisch Geltung zu verschaffen. Die andere rückt die Inszenierung der Natur als einen metaphorischen Komplex ins Zentrum, in der die ungreifbare Bedrohung durch den Feind zum Ausdruck kommt.

B1. *Kampf und Technologie* – (All-)Macht(s)gefühl/Ohnmachtsgefühl

Die Inszenierung der Waffentechnologie ist auf die Erfahrung der Teilhabe an einem übermächtigen und unverwundbaren Leben der militärischen Gemeinschaft gerichtet. Im rauschhaft ausagierten Zerstörungswerk der Geschosse, Flammenwerfer und Granaten realisiert sich die Fantasie einer uneingeschränkten Selbstmächtigkeit. Das audiovisuelle Grundmotiv der Inszenierung solcher Größenfantasien ist die Explosion; sie bildet den Stoff höchst dynamischer Ausdrucksbewegungen, in denen die individuellen Körper mit der Truppe, der Landschaft, dem Kriegsgerät, ja sogar mit dem Feind in ornamentalen Bewegungsbildern verschmelzen.

Im Bild triumphaler Verschmelzung von organischen Körpern mit den Geräten und Waffen der Kriegsmaschinerie, von Menschen- und Maschinenkörpern zur physischen Einheit eines Kampfverbundes kann man das zentrale Phantasma und den grundlegenden Affekt des Mobilisierungsfilms zur Zeit des Zweiten Weltkriegs sehen. Letzterer betrifft gleichermaßen das dargestellte Kampferleben wie das ästhetische Erleben der Zuschauer. Im Vordergrund nämlich steht ein spezifisches Genießen des Zuschauers, das wir mit dem ästhetischen Erfahrungsmodus des Actionkinos – dies wurde bereits erörtert – verbinden.

Der Erfahrungsmodus, der in diesen Szenen zur Geltung kommt, vermittelt den Zuschauern die Illusion eines Blicks, der alle zeit-räumlichen Beschränkungen menschlicher Körper hinter sich lässt: Mühelos können die Zuschauer die Wahrnehmungs- und Empfindungsräume eines filmischen Kriegsgeschehens durchqueren, ohne auch nur einen Kratzer davonzutragen. Damit rückt das besondere Verhältnis von Waffentechnologie und Medientechnologie Kino ins Zentrum der Inszenierung. Das Actionkino setzt als Bildraum in Szene, was die moderne Waffentechnologie einfordert: ein Sehen und Hören, das Räume durchquert, die sich in ihrer Dynamik nur noch durch mathematische Formeln beschreiben lassen. Die Kehrseite dieses Erlebens besteht in Szenen der Überwälti-

gung der individuellen Körper durch die Gewalt der Waffen. Die affektive Dimension dieser Szenen liegt in der illusionären Kraft des Actionkinos, der Illusion der Protagonisten und der Zuschauer, das Kriegsgeschehen als kinematografisches Bild triumphaler Verschmelzungslust genießen zu können. Doch droht die Allmachtsfantasie jederzeit in ein Bild der Überwältigung und der Ohnmacht angesichts der alles menschliche Maß übersteigenden Gewalt der Waffen umzuschlagen.

B2. *Kampf und Natur – Horror (Angst)/Feindseligkeit*

Die Gewalt des Feindes wird freilich weniger in der Zerstörungskraft technischer Waffen dargestellt als in den Erscheinungsweisen einer dämonischen und feindseligen Natur. Die Natur erscheint selbst als gesichtsloser Feind, der nirgendwo zu greifen und doch überall anwesend ist; sie ist in diesen Szenen als eine bedrohliche Kraft inszeniert, die allem Sichtbaren innewohnt, aber selbst unsichtbar bleibt – bis zu dem Moment, in dem sie ihre verborgene Gestalt in einer todbringenden Attacke offenbart.

Der undurchdringliche Dschungel, die Begegnung mit überdimensionierten Tötungsmaschinen, die sich wie fantastische Urzeittiere bewegen, der Boden, der unter den eigenen Füßen sich teilt: Das sind die Manifestationen eines unheimlichen Lebens der Materie, in welches sich das Platoon eingeschlossen findet.

Die Natur wird zum feindseligen Chaos, das sowohl die Wahrnehmung und Orientierung des Einzelnen als auch die Anstrengungen des Corps untergräbt, die Ordnung aufrechtzuerhalten, auf der seine Aktionsfähigkeit beruht. Gegen diese Panik stellen sich dann der Durchhaltewille, der Mut der Verzweiflung und die aggressive Selbstbehauptung des militärischen Ordnungssinns.

Die Soldaten erscheinen so nicht selten als Kämpfer gegen die Natur, die sie zu bezwingen oder zu zerstören suchen. Die entscheidende Steigerung der chaotischen Macht der Natur ist dann ihre Zerstörung durch die Waffengewalt: Ihre explosionsartige Metamorphose gibt der Bedrohung ein Schreckensgesicht.

In den Ausdrucksmodalitäten des Horrorgenres setzen die Filme eine Angsterfahrung in Szene, die im Moment plötzlicher Schreckenserscheinungen die Wahrnehmung der Zuschauer ebenso zu attackieren sucht wie jene der Protagonisten.¹⁴⁹ Der akustische Raum, der die Soldaten wie das Publikum einschließt, ist angefüllt mit Geräuschen und

¹⁴⁹ Elsaesser und Wedel haben für *APOCALYPSE NOW* diesen Zusammenhang der Genremodalität des Horrors und der Gestaltung des akustischen Raums in Verbindung mit der Inszenierung des Dschungels herausgearbeitet. Vgl. Elsaesser/Wedel: *The Hollow Heart of Hollywood*.

musikalischen Motiven, die Bedrohliches ankündigen. Eine permanente Angstspannung kennzeichnet den grundlegenden Affekt aller Pathos-szenen, in denen Natur als metaphorischer Komplex des gesichtslosen Feindes entfaltet wird.

Die tiefe Ambivalenz ist selbst noch Teil des Horrors; sie zeigt sich nicht zuletzt darin, dass die Soldaten sich der Natur zu ihrem Schutz und zur Tarnung anzugleichen suchen, sich selber in ihr verbergen und von ihr geborgen werden. Andererseits findet gerade im Angleichungsprozess zwischen den menschlichen Körpern und der Natur alle Bedrohung des Unheimlichen ihren Kristallisationspunkt (in BATAAN ist diese Ambivalenz zum dramatischen Movens der gesamten Inszenierung geworden): der Nebel, aus dem die Feinde hervorbrechen (THE THIN RED LINE), der Tiger, der plötzlich auf den Soldaten zustürzt (APOCALYPSE NOW), das offene Grab, über das sich die Soldaten beugen, während die Kamera ihre Gesichter aus der Perspektive des Toten zeigt (THE STEEL HELMET) ... Die Natur erscheint in diesen Szenen immer auch als Verlockung, sich ganz der Erschöpfung des eigenen Körpers zu überlassen, um endlich mit ihr eins zu werden. Letztlich ist in der Natur der gesichtslose Feind als Bewusstsein der eigenen Sterblichkeit inszeniert.

Das melodramatische Thema aller Kriegsfilme – die Erfahrung, ein verwundbarer Körper zu sein, der einem sicheren Tod entgegenggeht – wird in Bildräumen des Horrorgenres zur Darstellung paranoider Weltwahrnehmung: die unheimliche Ungewissheit über das, was man sieht oder hört; die Angst vor dem Verlassen-Sein; die Panik vor dem amorphen Chaos, das alles zu verschlingen droht.

C. Dritte Konfliktsphäre: Das Empfinden für die eigene individuelle Existenz

Hier zielt der Konflikt auf das Gewähr-Werden der eigenen Subjektivität und individuellen Körperlichkeit; und zwar als ein Prozess der Desillusionierung über das Gemeinschaftsgefühl der Teilhabe an der Macht des militärischen Verbundes. Die entsprechenden Pathos-szenen zeichnen sich durchweg durch die Ausdrucksmodalitäten des melodramatischen Erfahrungsmodus aus. D. h., Gegenstand der Inszenierung ist hier immer das subjektive Erleben, das Leiden eines einzelnen Protagonisten.

C1. Heimat, Frau, Zuhause – Trostgefühl/Verlustschmerz (Heimweh)

Diese Pathos-szenen legen den Fokus auf das Außerhalb der militärischen Gemeinschaft, auf die Möglichkeit, diese wieder zu verlassen, zurückzukehren in die Bindungen des zivilen Zusammenlebens. Das kann zum einen der tatsächliche Austritt aus der militärischen Gemeinschaft, die

Rückkehr in das zivile Leben sein. Hier steht die Inszenierung der lastenden Erinnerung an die Kriegserfahrung im Zentrum und – häufig damit verbunden – das schmerzhaftes Bewusstsein, aus den Bindungen der heimatlichen Gemeinschaft herausgefallen zu sein. Weitaus häufiger als ein vorübergehender oder endgültiger Austritt aus der militärischen Ordnung des Krieges sind Begegnungen mit Frauen oder die Erinnerungen an solche Begegnungen inszeniert. Den Erinnerungen kommt insgesamt eine besondere Stellung zu; inszenatorisch sind sie oft durch mediale Bezüge zum gesellschaftlichen und kulturellen Leben vor dem Krieg markiert – etwa Fotografien oder Radiomusik. Das affektive Potential lässt sich deshalb auch am ehesten als tröstliche oder schmerzhaftes Sehnsucht nach der Gemeinschaft jenseits des Krieges, als Heimweh nach dem verlorenen Alltag des zivilen Lebens qualifizieren.

C2. *Leiden/Opfer – Agonie/Trauer*

Hier stehen die Erfahrung des körperlichen Schmerzes des Soldaten, die Verletzbarkeit und das Sterben im Zentrum. Der Euphorie der Teilhabe an der militärischen Gemeinschaft folgt der Sturz in die Ohnmacht leiblicher Existenz, die Verlassenheit des Einzelnen, der sich seines verwundbaren, sterblichen Körpers gewahr wird. Der extreme Ausdruck für diese Ohnmacht ist das Bild des auf dem Schlachtfeld, im Dschungel zurückgelassenen Soldaten – das Bild seiner Verlassenheit inszeniert in den Ausdrucksmodalitäten des Melodramas.

Im Melodrama des klassischen Hollywoodkinos ist es die Frau, die aus der Illusion der Liebe in das Bewusstsein der Verlassenheit stürzt; im Kriegsfilm ist es der Soldat, dem die Illusion einer omnipotenten Männlichkeit zerbricht. Die Zuschauer, die gerade noch teilhatten an der Illusion eines Wahrnehmungskörpers, dem keine Waffengewalt etwas anhaben kann, werden nun in Beziehung gesetzt zum Sturz eines desillusionierten Bewusstseins, das sich in seiner physischen Existenz als bedroht, verlassen, verwundbar und sterblich erfährt.

Die Inszenierung des Leidens tritt in drei Varianten auf: als *victim*, als *sacrifice* und als *Leidensszene*. Im Bild des Opfers als *victim* steht die plötzliche Bewusstwerdung der radikalen Kontingenz im Vordergrund, die sich inszenatorisch meist in einem unvermittelten Moment des Todes realisiert. Im Opfer als *sacrifice* wird das Sterben des Soldaten inszenatorisch mit einem höheren Sinn aufgeladen, meist gebunden an die Ideale der Armee und der Nation. Der Opfertod wird zum Heldentod; häufig, indem Tod oder Begräbnis mit der Idee der Erneuerung der Gemeinschaft verknüpft werden. Im Zentrum dieser Pathoszenen steht die Inszenierung des subjektiven Erlebens des leidenden Soldaten; die Innenan-

sicht einer unauflösbaren, unversöhnlichen Leidenserfahrung prägt die Pathetik des Hollywood-Kriegsfilms in Gänze.

D. Vierte Konfliktsphäre: Die Erneuerung der zivilen Gemeinschaft jenseits der militärischen Vergemeinschaftung, die geteilte Erinnerung an den Krieg, die moralische Kritik an Kriegsführung und Militär

D1. Unrecht und Demütigung/moralische Selbstbehauptung – Zorn/Schuldgefühl

Die sukzessive Entfaltung eines filmischen Bildes, das gleichermaßen melodramatische Darstellung des Leidens wie pathetische Form des Opfertedenkens ist, bezeichnet das Agens der Dramaturgie des Hollywood-Kriegsfilms während und unmittelbar nach dem Zweiten Weltkrieg.

Aber sehr bald schon treten Figuren auf, die den affektdramaturgischen Parcours um eine erneute Desillusion erweitern: die Empörung des Soldaten, der noch das Opfertedenken und die Formen militärischer Gemeinschaft als eine Täuschung, eine Demütigung oder einen Verrat erlebt und daran zerbricht oder zum amoklaufenden Heimkehrer wird. 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, wobei die kollektive Identität und Gruppenzugehörigkeit betont wird. Die Rückkehr zur unabhängigen, individuellen Selbstbehauptung ist auch gekennzeichnet durch den trotzig oder anklagenden Austritt aus der militärischen Gesellschaftsform.

D2. Gemeinschaftsgefühl als eine medial geteilte Erinnerung an geteiltes Leid – Gemeinschaftsgefühl

In diesen Szenen wird unmittelbar auf das Gefühl für die gemeinsame Geschichte der Zuschauer Bezug genommen, indem die Filme sich deziert auf die filmischen Bilder des Krieges und die Erinnerung an diese Bilder beziehen.

Auf den ersten Blick definieren sich diese Pathoszenen schlicht über den Einsatz von Dokumentarmaterial in fiktionalen Filmen. Das

kann weithin bekanntes Filmmaterial aus Wochenschauen und *combat reports* sein, Bilder der *aftermath* der Schlachten, die Verwundeten und Toten, aber auch die Rituale des Drill, des militärischen Alltags. Der Dokument- oder Zeugencharakter der filmischen Bilder – wir werden das an der Analyse von *WITH THE MARINES AT TARAWA* nachvollziehen können – stellt eine spezifische affektive Relation zwischen Film und Zuschauer her. In der Erinnerung an die Nachrichtenbilder der Kriegsjahre beziehen entsprechende Szenen den fiktionalen Film auf ein gegenwärtiges, geteiltes Erinnern vergangener Leidenserfahrung, in dem der Grund eines neuen Gemeinschaftsgefühls gesucht wird.

Das einmontierte Dokumentarmaterial durchbricht den Horizont der fiktionalen Welt des Films und wird zum Appell an die Erinnerung der Zuschauer. 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. In ihrem Verhalten und ihren Reaktionen rahmen sie gleichsam das Unfassbare der filmischen Bilder vom Krieg und bringen es auf die Maße sentimentaler Erinnerungen an einen Schrecken und eine Angst, die nicht mehr wirklich sind.

Genregeschichte und Geschichte

Wir haben die Pathoszenen als generische Formen der Affektpoetik des Hollywood-Kriegsfilms identifiziert. Sie lassen sich in ihrer zeitlichen Anordnung im einzelnen Film als je spezifische Affektdramaturgien beschreiben und vergleichen. 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 zum Leiden und der Wut durchlaufen, um ein filmisches Bild zu gewinnen, an dem sich so etwas Abstraktes wie eine politische Gemeinschaft als Bezugsfeld individueller Gefühle konkretisieren kann.

Zwar sind die einzelnen Szenen keineswegs distinkten Affekten zuzuordnen; allerdings lassen sie sich durchweg in ihren kompositorischen Mustern als audiovisuelle Ausdrucksbewegungen beschreiben, die man bestimmten Genremodi zuordnen kann. In erster Linie betrifft dies den Western, das Melodrama, den Actionfilm und den Horrorfilm. Jedes dieser Genres markiert eine spezifische Affektdomäne und die damit verbundenen Ausdrucksmodalitäten und Inszenierungsstrategien.

Die Initiation der militärischen Gemeinschaft ist dem Affektbereich der Lust am Ausnahmezustand, der anarchischen Verneinung gesellschaftlicher Bindungen, aber auch der beklemmenden Angst des Ich-Verlusts zuzuordnen; sie schließt den Stolz der Zugehörigkeit und der euphorischen Kampfeslust ebenso ein wie die Demütigung des Unterworfenen. Die Ausdrucksmodalitäten gruppieren sich um die Inszenierungsweisen männlicher Körperkraft, wie man sie etwa aus dem Western, dem Abenteuer- und Sportlerfilm kennt. Die von der Waffentechnologie bestimmten Kampfszenen variieren in ihren Ausdrucksmodalitäten die affektive Spannung des Actionmodus – zwischen dem Thrill omnipotenter Vernichtungsmacht und der Ohnmacht angesichts der zerstörerischen Kräfte der Technologie. Die Darstellung der Natur als unsichtbarer Feind und ungreifbare Bedrohung entlehnt ihre Ausdrucksmodalitäten den subjektivierenden Angstfigurationen des Horrorgenres. Während die Erfahrung des Leidens in den monopathischen Ausdrucksmodalitäten sentimentaler Melodramen zur Darstellung gebracht wird, verbinden die Inszenierungen der Trauer und der Transformation des Leidensbildes in eine Opferfiguration den melodramatischen Modus mit Ausdrucksmodalitäten, die wir dem Western zuordnen.

Auf der Grundlage dieses immanenten Bezugfeldes des Hollywood-Genrekinos lassen sich die Pathoszenen in ihren konkreten Ausdrucksmodalitäten und audiovisuell gestalteten, zeitlichen Dynamiken beschreiben und als Modulation eines Zuschauergefühls qualifizieren. Auf der Basis solcher Filmanalysen sollte sich mithin klären lassen, wie die kulturellen Phantasmen des Krieges und das Wissen um historische Kriegseignisse mit der Affektivität von Zuschauern medial verbunden werden, um als filmisches Bild gleichsam zum apriorischen Objekt¹⁵⁰ eines Sense of Commonality zu werden. Denn zum Medium der Partizipation an einem Gefühl für das Gemeinschaftliche können Filme nur dort werden, wo sich dieses Gefühl als ein physisches „Ich empfinde“ ereignet. Doch ist ein solches „Ich empfinde“ nicht identisch mit der emotionalen Reaktion von Zuschauern, noch ist es in den filmischen Figuren repräsentiert. Es ist der affektive Grund des filmischen Bildraums selbst, ein in sich gespaltenes Gefühl zur Welt, das den Bildraum der Kriegsfilm aus der Interaffektivität von filmischem Bewegungsbild und affizierten Wahrnehmungskörpern hervorgehen lässt. Dann aber kann uns das affektpoetische Beschreibungsmodell dazu dienen, die historischen Verzweigungen filmischer Formate und Ausdrucksmodalitäten, Genre und Genremodi selbst als eine Geschichte des Sense of Commonality zu rekonstruieren.

150 Zum Begriff des apriorischen Objekts eines Gefühls vgl. Hermann Kappelhoff: Apriorische Gegenstände des Gefühls. Recherchen zur Bildtheorie des Films, in: Bildtheorie und Film, hrsg. v. Thomas Koebner, Fabienne Liptay, Thomas Meder, München 2006, S. 404–421.

Mithilfe des skizzierten methodologischen Modells lässt sich das Kriegsfilmgenre in der Konkretion von Zyklen einander verwandter, „familienähnlicher“ Filme¹⁵¹ in seiner historischen Entwicklung herausarbeiten. Das dramaturgische Gerüst der Pathoszenen bildet die Folie einer zweifachen Einschreibung der konkreten historisch-gesellschaftlichen Konstellationen: Zum einen lassen sich im Vergleich der Pathoszenen, ihrer Häufung und Anordnung wie ihrer konkreten inszenatorischen Ausgestaltung die Transformationen des Genres beschreiben; zum anderen zeigen sich in diesen Transformationen die unterschiedlichen historisch-politischen Konstellationen an: Die Filme der Kriegszeit etwa betonen den Komplex der Initiation und der militärischen Gemeinschaft, die Filme der unmittelbaren Nachkriegszeit sind auf die Apotheose der Trauer- und Opferfiguration ausgerichtet, die Filme der 1950er Jahre betonen die moralische Empörung, den unaufgelösten Konflikt.

Schematisch gesprochen stellt sich das Kriegsfilmgenre als eine permanente Refiguration ästhetischer Erfahrungsmodi und Ausdrucksmodalitäten des Hollywoodkinos dar. Es liegt auf der Hand, dass Begriffe wie Zitat, Hybridisierung und Selbstreferenzialität zu kurz greifen, wenn man die Refigurationen der generischen Modi des Hollywoodkinos in einer solchen historischen Perspektive zu fassen sucht. Würde damit doch als signifikante Ausnahme in Anschlag gebracht werden, was im Grunde der Regelfall ist. Denn Genresysteme müssen immer – wir diskutierten die Frage am theoretischen Entwurf von Cavell – als ein kontinuierlicher Prozess historischer Refigurationen ihrer ästhetischen Erfahrungsmodi und Modalitäten gedacht werden.

Man kann, im ersten Teil des Buches habe ich diese These für die Filme der Jahrtausendwende in Anschlag gebracht, die Refiguration selbst als Antwort des Hollywoodkinos auf eine historische Krise des Gemeinschaftsgefühls der amerikanischen Gesellschaft verstehen: Sie kann sich gleichermaßen mit der Frage des Kriegseintritts und den schweren Niederlagen im Pazifikkrieg wie mit den Opfern und Folgeerscheinungen eines siegreichen Feldzugs verbinden. Wenn die Mobilisierungsfilm als Antwort auf die Frage zu verstehen sind, wie sich staatspolitische und militärische Interessen mit den affektiven Einstellungen von Individuen verbinden lassen, kann man für die späteren Filme die These aufstellen, dass sie die Frage zu beantworten suchen, wie das Pathos des Opfers beschaffen sein muss, wenn die Gemeinschaft, der dieses Opfer gilt, durch ein Ethos bestimmt ist, das dem Glück des Einzelnen eine unbedingte Vorrangstellung einräumt.

¹⁵¹ Zum Begriff des Zyklus vgl. Cavell: *The World Viewed*, S. 29 ff.; zur Familienähnlichkeit vgl. Stanley Cavell: *Pursuits of Happiness. The Hollywood Comedy of Remarriage*, Cambridge, M. 1997, S. 29.

In diesem Sinne ist die „Entstehung des Genres“ selbst noch ein theoretisches Konstrukt. Mit ihm soll in die Dynamik der Geschichte des poetischen Machens eine Projektionsebene eingezogen werden, auf der sich grundlegende Aspekte dieser Dynamik – im gegebenen Fall die historischen Transformationen des Genresystems Hollywoods – nachzeichnen lassen. Das ändert nichts an dem Umstand, dass wir diese Dynamik an keinem Punkt stillgestellt denken können. Es ist eine Ursprungs konstruktion.¹⁵² Sie versucht, Fluchten einer Geschichte des politischen Denkens zu skizzieren, die nicht ablösbar sind von der Geschichte poetischen Machens, welche – ohne bestimmbar anfang, ohne Richtung und ohne Ziel – sich in immer neuen Verzweigungen fortsetzt.

Unter diesen Vorzeichen ließe sich die Geschichte des Genrekinos Hollywoods als Verzweigungen und Ausdifferenzierungen unterschiedlicher Modi filmischer Erfahrung darstellen, in denen unterschiedliche Erfahrungsbereiche der geteilten Wirklichkeit entworfen, überprüft und neu vermessen werden. Aufs Ganze betrachtet sind Genres per se nichts anderes als je spezifische Arrangements unterschiedlichster Erfahrungsmodi und Ausdrucksmodalitäten, die immer als Refigurationen, d. h. als Verschiebungen und Brüche der etablierten medialen Formen poetischen Machens, zu fassen sind.¹⁵³

Die Geschichte des Kinos insgesamt meint in dieser Perspektive das Zusammenspiel unterschiedlichster Medienformate, Künste und Erfahrungsmodi des Filmischen; sie meint die dynamischen Interaktionen zwischen den Poetiken unterschiedlichster *téchné* filmischer Kommunikation, deren Genres und Subgenres. Nirgendwo aber lässt sich ein solches Zusammenspiel besser beobachten als im US-amerikanischen Kino der 1940er Jahre.

Wenn die erfolgreichsten Regisseure Hollywoods (Ford, Capra, Wyler) damals ihre Dienste der Regierung, der Armee oder dem Geheimdienst zur Verfügung stellten, so geschah dies, um eine Bevölkerung zu mobilisieren, die alles andere als kriegsbegeistert war. Sollen doch im Sommer 1939 noch 95% der US-Bürger der Meinung gewesen sein, dass es das Beste sei, die USA hielten sich aus dem

152 Ich folge hier einem methodologischen Modell, das Theo Girshausen für die Geschichte der Tragödientheorien entwickelt hat. Theo Girshausen: Ursprungszeiten des Theaters. Das Theater der Antike, Berlin 1999.

153 In präzise dem Sinne, wie Gledhill die Dynamik der Modalitäten beschreibt: „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.“ Gledhill: Rethinking Genre, S. 229.

Krieg heraus.¹⁵⁴ Die führenden Kräfte Hollywoods, die mit ihren Arbeiten ein Millionenpublikum zu bewegen vermochten, setzten ihre erprobten Fähigkeiten ein, um diese Stimmungslage grundlegend zu ändern. Hollywood trat buchstäblich mit seinem gesamten Know-how um das Zuschauergefühl in die propagandistische Offensive ein. Das neue Genre geht aus einer Medienoffensive hervor, mit der ein Land von Kriegsverweigerern zum Eintritt in den Krieg bewegt werden sollte.

Man wird dabei nicht aus dem Blick verlieren, dass sich dieser Prozess auf allen Ebenen genrepoetischer Differenzierungen vollzieht. Im Kino wird die Medientechnologie Film zur dominanten Medienpraxis der Kriegsjahre entwickelt; sie faltet sich in den unterschiedlichen Redeperspektiven aus: jener der Dokumentarfilme, der Wochenschauen, der Lehrfilme und natürlich der fiktionalen Unterhaltungsfilm. Jedes dieser medialen Formate stützt sich auf eine Vielzahl unterschiedlicher affektiver Ausdrucksmodalitäten, welche wiederum zurückweisen auf die Geschichte des Kinos der 1920er und 1930er Jahre. Strukturiert wird die so sich herausbildende Medienpraxis vom grundlegenden Konflikt zwischen den Ansprüchen militarisierter Vergemeinschaftung und der Tradition eines liberal demokratischen Gemeinwesens. Schließlich bildet sie Modi ästhetischen Genießens aus, die das neue Genre in seiner spezifischen Pathetik prägen und ins Verhältnis setzen zu anderen Modi ästhetischer Erfahrung: seien es die des Genrekinos, seien es die der westlichen Unterhaltungskultur.

Die Rekonstruktion der Entstehung des Hollywood-Kriegsfilm sollte deshalb eine Vorstellung von der Dynamik poetischen Machens in ihrem Verhältnis zum politischen Denken vermitteln.

154 William P. Hansen/Fred L. Israel/June Rephan (Hrsg.): *The Gallup Poll. Public Opinion 1935–1971*, Volume 1, 1935–1948, New York 1972.

3 Die Entstehung des Kriegsfilmgenres – Eine poetologische Ursprungskonstruktion

3.1 Genre und filmisches Dokument

Als sich am 6. Juni 1944 vor der nordfranzösischen Küste die Bugklappen der alliierten Landungsboote öffneten, wurden damit nicht nur tausende Soldaten in die Schlacht um die Normandie entlassen. Die Klappen lösten auch kleine 35mm Kameras aus, die an den Booten installiert worden waren, und die durch einen Mechanismus beim Öffnen automatisch in Gang gesetzt wurden.¹ Insgesamt waren an der Invasion 400 Kameramänner beteiligt, die das Ereignis fotografisch und filmisch dokumentieren sollten.² Für die Aufnahmen am Omaha Beach war der Hollywood-Regisseur John Ford verantwortlich, der als Chief of the Field des „Photographic Branch“ des OSS mit einem ganzen Stab von Kameramännern an fast allen Fronten des Zweiten Weltkriegs aktiv war und militärische Aufklärungsarbeit leistete.³

Found Footage

Das Material, das damals am Omaha Beach entstand, verschwand anschließend für 54 Jahre in den geheimen Archiven des US-Militärs. Während man in den kommenden Jahrzehnten nicht aufhörte, über die Authentizität filmischer Kriegsdarstellungen zu debattieren, blieben diese Filmbilder, die doch nach gängiger Auffassung an Authentizität kaum zu überbieten waren, im Keller dieser Archive verborgen.⁴ Dass sich die Filmbilder ausgerechnet der Arbeit eines Meisters des

1 Andrew Sinclair spricht in seiner John-Ford-Biografie von 500 Kameras, die, befestigt an den Landungsbooten, mit einem Selbstauslösungsmechanismus jeweils vier Minuten der Invasion filmten. Vgl. Andrew Sinclair: *John Ford's War*, in: *Sight and Sound* 48 (2), 1979, S. 99–104, hier: S. 102. Thomas Doherty kam hingegen im Zuge seiner Recherchen zu dem Schluss, dass es sich um circa 50 Kameras gehandelt haben muss, von denen 47 zerstört wurden. Auch geht er davon aus, dass die Kameras an den Landungsbooten manuell eingeschaltet wurden. Vgl. Thomas Doherty: *Projections of War. Hollywood, American Culture, and World War II*, New York 1993, S. 242.

2 Vgl. Doherty: *Projections of War*, S. 242.

3 Vgl. Sinclair: *John Ford's War*, S. 102.

4 Der Historiker Douglas Brinkley zeichnet in einem Artikel die langwierige Recherchearbeit nach, die schließlich dazu führte, dass das meist in Farbe gedrehte Material erst in den Jahren 1997/98 in den National Archives in College Park gefunden wurde. Vgl. Douglas Brinkley: *The Color of War. John Ford stormed to the Beach at Normandy on D-Day, armed with Full-Color Film*.

Genrekinos verdanken, ist nur eine der Pointen der Schicksalsgeschichte dieses Filmmaterials.

Wenn man die Bilder zum ersten Mal sieht, ist man von ihrer melancholischen Stimmung überrascht. Man ist geneigt, den elegischen Effekt mit den Gesichtern der Soldaten zu verbinden. Sie treffen den Betrachter auf eine Weise, die mit einem immer wieder traktierten Aspekt des fotografischen Bildes verbunden scheint. Roland Barthes etwa hat den Effekt in „Die helle Kammer“ als den spezifischen deiktischen Gestus der Fotografie analysiert: der Modus des „Es-ist-so-gewesen.“⁵ Unzweifelhaft waren diese Männer dort Teil der größten Militäroperation des Zweiten Weltkriegs. Unzweifelhaft sind sie auf genau diese Weise in die Boote gestiegen; unzweifelhaft haben sie die Bewegung dieser Wolken, dieses Himmels, dieses Blau des Meeres gesehen.

Tatsächlich ist es das eigentümliche Blau, von dem man sich vor allem berührt sieht. Doch gerade dieses Blau haben die Soldaten niemals gesehen. Denn es geht auf die besondere Farbtechnik des Filmmaterials zurück. Eigentümlich mag es deshalb berühren, weil es einer Farbfilmtechnik entstammt, mit der wir kaum vertraut sind. Selbst amerikanische Kinozuschauer konnten den elegischen Ton der Farbe dieser Filmbilder nur für kurze Zeit erleben. Denn dieses bestimmte Farbverfahren kam im Unterhaltungskino kaum zur Anwendung.⁶

What happened to the Footage he shot?, in: The New Yorker 74 (20), 1998, S. 34–36, hier: S. 35 f. Brinkley, der als damaliger Direktor des Eisenhower Center der Universität von New Orleans an der Konservierung des Filmmaterials beteiligt war, räumt jedoch ein, dass nicht das vollständige Material ausfindig gemacht werden konnte.

5 „Photographischen Referenten‘ nenne ich nicht die *möglicherweise* reale Sache, auf die ein Bild oder ein Zeichen verweist, sondern die *notwendig* reale Sache, die vor dem Objektiv platziert war und ohne die es keine Photographie gäbe. Die Malerei kann wohl eine Realität fingieren, ohne sie gesehen zu haben. Der Diskurs fügt Zeichen aneinander, die gewiss Referenten haben, aber diese Referenten können ‚Chimären‘ sein, und meist sind sie es auch. Anders als bei diesen Imitationen lässt sich in der PHOTOGRAPHIE nicht leugnen, daß *die Sache dagewesen ist*. Hier gibt es eine Verbindung aus zweierlei: aus Realität und Vergangenheit. Und da diese Einschränkung nur hier existiert, muss man sie als das Wesen, den Sinngehalt (*noema*) der PHOTOGRAPHIE ansehen. Worauf ich mich in einer Photographie intentional richte (vom Film wollen wir noch nicht sprechen), ist weder die KUNST noch die KOMMUNIKATION, sondern die REFERENZ, die das Grundprinzip der PHOTOGRAPHIE darstellt. Der Name des Noemas der PHOTOGRAPHIE sei also: ‚Es-ist-so-gewesen‘ oder auch: das UNVERÄNDERLICHE.“ Roland Barthes: Die helle Kammer, Frankfurt/M. 1989, S. 86 f. (Herv. R.B.).

6 Die Farbanteile der drei Grundfarben auf dem 16mm Kodachrome Farbfilm der ursprünglichen Aufnahmen (single strip) wurden im Labor auf drei separate Filmstreifen entwickelt und dann für die Kinoauswertung auf 35mm Film kopiert. Das patentierte Verfahren wurde von der Firma Technicolor durchgeführt. Die so entstandenen Farben hatten eine ähnliche Wirkung, wie jene des Three-Strip-Technicolor-Verfahrens, bei dem bereits bei der Aufnahme auf drei separate 35mm Filme aufgenommen wurde. Die Grundfarben Rot, Blau und Grün werden dabei besonders



Abb. 9: John Fords D-Day (Farbabb.: s. Anhang).

Das Filmmaterial aus den Archiven aber war nur kurz und nur in Teilen im Kino zu sehen. Im Februar 1945 kündigen Werbeanzeigen den Film *BEACHHEAD TO BERLIN* (1944) als Teil des Kinoprogramms an. Der von der Navy hergestellte Film war einundzwanzig Minuten lang und enthielt wohl einen Großteil des inzwischen bekannten Farbmaterials. Nach diesem Hinweis auf seine Aufführung galt der Film dann sehr lange als verschollen.

„The Color of War“, so lautete der Titel des Artikels, mit dem Douglas Brinkley 1998 im *New Yorker* den spektakulären Fund bekannt gab. Er berichtet dort

intensiv wahrgenommen. Bei dokumentarischen Formaten war der Einsatz dieses Verfahrens bis zum Eintritt der USA in den Zweiten Weltkrieg nicht gängig, da bis dahin (und auch noch danach) zumeist Schwarz-Weiß-Material für Aktualitäten-Aufnahmen verwendet wurde. Der Kinozuschauer kannte bis zu diesem Zeitpunkt diesen Farbeindruck vorrangig aus Produktionen „eskapistischen“ Charakters, bei denen die überhöhte Wirkung des Three-Strip-Technicolor-Verfahrens als Abstraktion und besondere Attraktion galt; z. B. *THE ADVENTURES OF ROBIN HOOD* (1938), *GONE WITH THE WIND* (1939) und div. Animationsfilme von Disney aus den 1930er und 1940er Jahren. Vgl. Thomas Doherty: Documenting the 1940s, in: *Boom and Bust. The American Cinema in the 1940s*, hrsg. v. Thomas Schatz, Berkeley/Los Angeles 1997, S. 397–421, hier: S. 411.

von der jahrelangen Archivrecherche und dem verschollenen Filmmaterial. Sein Artikel macht schlagartig klar, wie sehr die Filmbilder die Erinnerung noch solcher Ereignisse nachhaltig prägen, die zu den Schicksalsstunden der Nation gezählt werden: „Most Americans today think that the Second World War happened in black-and-white. That’s how it was filmed for newsreels and government archives“,⁷ so lauten die ersten Sätze des Artikels. Tatsächlich bezeugen sie einen Sachverhalt, der theoretisch leicht zu formulieren ist, dem Alltagsverständnis aber entschieden widerstrebt: den Umstand nämlich, dass selbst die persönlichen Erinnerungen geprägt sind durch die medialen Konfigurationen, in denen wir uns einer gemeinsam geteilten Welt versichern.

In dem Bericht wird aber auch deutlich, wie eng das Schicksal dieser Filmbilder mit der Geschichte des Genrekinos Hollywoods verbunden ist. Man darf annehmen, dass ohne die Spekulation, man könne in den Geheimarchiven Dokumentarbilder finden, die von der Hand eines der berühmtesten amerikanischen Regisseure stammten, das verschollene Material niemals Anlass zu akribischer Forschung geworden wäre. Jedenfalls wird der Fund in dem besagten Artikel mit der Schlagzeile annonciert: „John Ford stormed the beach at Normandy on D-Day, armed with full-color film. What happened to the footage he shot?“⁸

Mindestens ebenso bedeutsam aber ist der Umstand, dass ein anderer berühmter Regisseur sich mit diesem Material beschäftigte:

As soon as Paisley had the surviving reels in hand (some are still missing), he was eager for someone to produce a full-color documentary – an epic, he hoped, not unlike the one that Ford had hoped to make. He is now in the process of donating a copy of the film to the Eisenhower Center at the University of New Orleans, of which I am the director. The center, which is the home of the largest oral history of Second World War veterans, is now working with the director Steven Spielberg and others to preserve the color film. (Spielberg’s own Second World War epic, ‚Saving Private Ryan‘, is set for release this month.)⁹

Damit nun ist eine weitere Pointe bezeichnet, die das Schicksal der Filmbilder vom D-Day prägt: Die Umstände nämlich, unter denen das Filmmaterial ein zweites Mal das Licht der Öffentlichkeit erblickte. Dabei handelt es sich um eine Öffentlichkeit, die nun ganz und gar nicht mehr vergleichbar ist mit jener des heimatlichen Kinopublikums der Kriegsjahre. Handelte es sich doch um die Zuschauer des global operierenden amerikanischen Unterhaltungskinos des ausgehenden letzten Jahrhunderts. Steven Spielberg nämlich machte das gefundene Filmmaterial zur entscheidenden Referenz eines der größten Blockbustererfolge

⁷ Brinkley: *The Color of War*, S. 34.

⁸ Ebd.

⁹ Ebd., S. 36.

des ausgehenden Jahrhunderts. Die berühmte Eröffnungssequenz aus *SAVING PRIVATE RYAN* (1998) ist zwar aus vollkommen fiktiven Kameraaufnahmen gebaut. Aber sie ist inszeniert – ich habe im ersten Teil des Buches davon gesprochen – in der Anmutung eines Reenactments; die fingierte Nachstellung betrifft denn auch weniger die Invasion in der Normandie selbst als die Arbeit an ihrer filmischen Dokumentation. Nachgestellt sind die Filmaufnahmearbeiten am D-Day.

Vordergründig mag ein solches Inszenierungskonzept selbst auf den Effekt größtmöglicher Authentizität abzielen. Die Anmutung des filmischen Dokuments verleiht dem Spielfilm die Aura des beglaubigten Zeugnisses. In Rezensionen und wissenschaftlichen Beiträgen häuft sich wohl deshalb die Feststellung, dass kein Kriegsfilm realistischer sein könnte als die Landungssequenz am Anfang von *SAVING PRIVATE RYAN*.¹⁰ Auch der Vorwurf der verfälschenden, weil durch die Genrekonventionen verharmlosenden Darstellung des Krieges bezieht sich letztlich auf den gleichen Effekt.¹¹

Wer aber die Original-Aufnahmen vom D-Day aus den Programmschleifen der History-Channels der Fernsehgesellschaften kennt, weiß, dass die Landungssequenz aus *SAVING PRIVATE RYAN* gerade nicht versucht, das *found-footage*-Material nachzubilden. Das Blau ist zu einem kunstvoll präparierten Graublau geworden, von dem man meint, man könne dabei zusehen, wie es weiter ausbleicht. Und während man im Fernsehen wenig von den Kämpfen der Landung in der Normandie zu sehen bekommt, präsentiert Spielberg ein effektgeladenes Wahrnehmungsspektakel, das mit den Möglichkeiten moderner Kinotechnik vorführt, was sichtbar sein könnte, würden mit heutiger Filmtechnik fünfzig Kameras in eine Schlacht geworfen. Im Mittelpunkt steht – ich habe das bereits ausführlich beschrieben – die Inszenierung des Mitten-drin-Seins, des Dabei-Seins.¹² Die Montagesequenzen ahmen nicht einfach die ungerührte technische Aufzeichnung der Kameras nach, vielmehr delegieren sie die Aufzeichnung der Kamera als wahrnehmenden Blick an einen empfindenden und denkenden Körper. Eben

10 Neal Ascherson: *Missing in Action*, in: *The Observer*, 6. September 1998, S. 7, und Toby Haggith: *D-Day Filming for Real. A Comparison of ‚Truth‘ and ‚Reality‘ in ‚Saving Private Ryan‘ and ‚Combat Film‘ by the British Army’s Film and Photographic Unit*, in: *Film History* 14, 2002, S. 332–353.

11 Hermann Kappelhoff: *Sense of Community. Die filmische Komposition eines moralischen Gefühls*, in: *Repräsentationen des Krieges. Emotionalisierungsstrategien in der Literatur und in den audiovisuellen Medien vom 18. bis zum 21. Jahrhundert*, hrsg. v. Søren R. Fauth, Kasper Green Krejberg, Jan Süselbeck, Göttingen 2012, S. 43–57.

12 Vgl. dazu neben den S. 189 ff. in der vorliegenden Studie auch Thomas Elsaesser: *‚Saving Private Ryan‘. Retrospektion, Überlebensschuld und affektives Gedächtnis*, in: *Mobilisierung der Sinne. Der Hollywood-Kriegsfilm zwischen Genrekino und Historie*, hrsg. v. Hermann Kappelhoff, David Gaertner, Cilli Pogodda, Berlin 2013, S. 61–87.

deshalb scheinen diese Bilder in ihrer historischen Referenz weit eher akzeptiert worden zu sein als die Originalaufnahmen, deren öffentliche Präsentation unvergleichlich weniger Aufmerksamkeit fand.¹³

Erst in der Eingangssequenz von Spielbergs Blockbuster wird die Produktion der Kameras am Omaha Beach des 6. Juni 1944 einem globalen Publikum zum historischen Ereignis: im Erfahrungsraum des Genrekinos. Darin unterscheidet sich *SAVING PRIVATE RYAN* nicht von einer möglichen Wiederaufführung des Films *BEACHHEAD TO BERLIN*. Beide Filme lassen im Sehen und Hören ihrer Zuschauer eine Welt entstehen, welche einer absoluten Vergangenheit angehört. Nur vollzöge sich dies das eine Mal in der Fiktion eines höchst erfolgreichen Blockbusters, das andere Mal im Modus einer filmhistorischen Retrospektive. Das eine Mal handelt es sich um den konkreten Versuch, das gegenwärtige Publikum auf eine gemeinsame Geschichte zu beziehen. Das andere Mal wäre es ein Appell, eben einen solchen Versuch zu unternehmen.

Mit der Eingangssequenz von *SAVING PRIVATE RYAN* ist das Schicksal der filmischen Kriegsdokumente, ihre Produktion, ihre Vergessenheit, ihre Wiederentdeckung zum Gegenstand einer Reflexion über die Erfahrbarkeit von Geschichte in filmischen Bildern geworden. Die zahlreichen Essays, wissenschaftlichen Abhandlungen und Kritiken, die seit Ende der 1990er Jahre zu diesem Thema erschienen sind, geben dafür ein eindrückliches Zeugnis ab.¹⁴ Spielberg hat dem

13 Aufnahmen, die im Rahmen der Invasion angefertigt wurden, jedoch nicht die eigentliche Erstürmung der Strände zeigen, finden sich in der britischen TV-Reihe *THE SECOND WORLD WAR IN COLOUR* (GB, 1999). Mehr Material ist in *THE PERILOUS FIGHT: AMERICA'S WORLD WAR II IN COLOR* (USA/GB, 2003), Episode: *WRATH – D-DAY-V-E-DAY* und vor allem in *D-DAY IN COLOUR* (GB/USA 2004) zu finden.

14 Zu *SAVING PRIVATE RYAN*: Auster: ‚Saving Private Ryan‘ and American Triumphalism; Robin Curtis: Embedded Images. Der Kriegsfilm als Viszerale Erfahrung, in: *Nach dem Film 7* [Ausgabe ‚Kamera-Kriege‘], 2005, <http://www.nachdemfilm.de/content/embedded-images> (24. Juli 2015); Jan Distelmeyer: Transparente Zeichen. Hollywood, Vietnam, Krieg, in: *Nach dem Film 7* [Ausgabe ‚Kamera-Kriege‘], 2005, <http://www.nachdemfilm.de/content/transparente-zeichen>, (24. Juli 2015); Catherine Gunther Kodat: Saving Private Property. Steven Spielberg's American Dream-Works, in: *Representations* 71, 2000, S. 77–105; Paul Hammond: Some Smothering Dreams. The Combat Film in Contemporary Hollywood, in: *Genre and Contemporary Hollywood*, hrsg. v. Steve Neale, London 2002, S. 62–79; Hermann Kappelhoff: Shell shocked face. Einige Überlegungen zur rituellen Funktion des US-amerikanischen Kriegsfilms, in: *Nach dem Film 7* [Ausgabe ‚Kamera-Kriege‘], 2005, <http://www.nachdemfilm.de/content/shell-shocked-face> (24. Juli 2015); Polan: In einer Höhle irgendwo; Robnik: Kino, Krieg, Gedächtnis; Georg Seeßlen: Steven Spielberg und seine Filme, Marburg 2001, S. 148, S. 150.

Zu Eastwood: Braudy: ‚Flags of Our Fathers‘ / ‚Letters from Iwo Jima‘; Tania Modleski: Clint Eastwood and Male Weepies, in: *American Literary History* 22 (1), 2010, S. 136–158; Rikke Schubart/Anne Gjelsvik (Hrsg.): Eastwood's Iwo Jima. Critical Engagement with ‚Flags of Our Fathers‘ and ‚Letters from Iwo Jima‘, New York 2013; Robert Burgoyne: Generational Memory and Affect in

filmischen Dokumentarmaterial damit eigentlich erst zu einer Form der Rezeption verholfen, die für meine nachfolgenden Überlegungen von größter Bedeutung sind: Im Erfahrungsraum des Blockbusterkinos werden die gefundenen filmischen Bilder zu einem global geteilten Erlebnis von Geschichte.¹⁵ In diesem Raum wird eine der grundlegenden Möglichkeiten der Medientechnologie des Films als Erfahrungsmodus eines präsentischen Dabei-Seins in Szene gesetzt. Die filmischen Bilder des historischen Ereignisses werden in der Gegenwart eines globalen Publikums zu einem Wahrnehmungsereignis; sie werden zur ästhetischen Erfahrung eines Publikums, welches die Bilder gleichermaßen als leibhaftes Selbstempfinden und als Empfindungswelt eines ganz und gar anderen Subjekts, eines von ihnen durch Zeit und Raum absolut getrennten Ichs erlebt.¹⁶

Man mag das Genießen eines solchen Publikums als Symptom bewerten und den Unterhaltungswert der Historie im Blockbusterformat als Ausdruck einer Kultur verstehen, der Geschichte im ästhetischen Erleben medialer Inszenierungen zu einer Art Droge geworden ist, die über den Verlust authentischer Erfahrung hinweghelfen will: Die Erfahrung des Kriegskinos wird zur Prothese einer Gesellschaft, die sich nur noch zum Schein auf ihre eigene Geschichte und damit auf sich selbst als politische Gemeinschaft beziehen kann.¹⁷ Doch setzt eine solche These voraus, dass sich authentische Erfahrung von Geschichte überhaupt jemals anders denn als poetische Konstruktion einer gemeinschaftlichen Welt vollziehen kann, in der eine Gesellschaft sich selbst zwischen Gestern und Morgen als Gegenwart zu erfassen sucht. Wenn man dieser Vorstellung nicht folgen mag, wird man eingestehen müssen, dass historische Erfahrung immer auch eine Frage ästhetischer Erfahrung ist. Die Partikularität im je spezifischen Fall ist lediglich durch die starke perspektivische Setzung verdeckt. Das meint Rorty, wenn er davon spricht, dass jede Konstruktion einer gemeinsamen Welt unweigerlich ethnozentrisch ist.

Dann aber wäre noch die oben zitierte Behauptung zu korrigieren, der Zweite Weltkrieg habe sich in der Erinnerung der amerikanischen Bevölkerung in Schwarz-Weiß zugetragen, weil Wochenschauen und Dokumentationen den Krieg in dieser Weise sichtbar machten. Im „Heute“ eines Gemeinwesens entscheidet sich immer neu, in welchen Farben das Gestern als Geschichte der poli-

„Letters from Iwo Jima“, in: *A Companion to the Historical Film*, hrsg. v. Robert A. Rosenstone, Constantin Parvulescu, Malden, MA 2013, S. 349–364.

¹⁵ Robert Burgoyne: *Film Nation. Hollywood Looks at U.S. History*, Minneapolis, MN 2010.

¹⁶ Vgl. Sobchack: *The Address of the Eye*; Robnik: *Kino, Krieg, Gedächtnis*; Kappelhoff/Bakels: *Das Zuschauergefühl*.

¹⁷ Robnik: *Kino, Krieg, Gedächtnis*, S. 333 ff. Robnik bezieht sich bei dem Begriff der politischen Gemeinschaft auf Rancière.

tischen Gemeinschaft zu denken ist. Allein der schlichte Umstand, dass es durchaus Farbdokumentationen der Kriegereignisse gibt, die höchst erfolgreich in den amerikanischen Kinos der Kriegszeit gezeigt wurden, macht klar, dass auch der Schwarz-Weiß-Krieg die medienästhetische Setzung einer Gegenwart war, die Schwarz-Weiß als realistischer denn Farbaufnahmen wahrnahm.

Wie wenig die atmosphärische Färbung durch die bloße Existenz realer Bild-dokumente bestimmt wird, mag der Umstand verdeutlichen, dass zwei der drei Filme, die ich im Folgenden vorstellen will, weil sie als überaus prominente Beispiele für die filmdokumentarische Darstellung des Kampfgeschehens während des Zweiten Weltkriegs gelten dürfen, das Kampfgeschehen in einem ähnlichen Blau wie jenem aus *BEACHHEAD TO BERLIN* sichtbar werden lassen – ein Blau, das den Betrachter noch dann seltsam anrührt, wenn er den Filmbildern vom Omaha Beach als elektronischen Farbsignalen auf Fernseh- oder Laptopmonitoren begegnet.

Es gibt also authentisches *found footage* vom D-Day, dessen Produktion durch einen der führenden Regisseure Hollywoods organisiert wurde, und es gibt fingiertes Material, das ein nicht weniger bedeutender Regisseur in Umlauf setzte, indem er die Produktion des Filmmaterials als großes Kinospektakel reinszenierte.

Am Schicksal dieser Filmbilder, ihrem Entstehen, ihrem Verschwinden und Wiederfinden, ihren Rekonstruktionen und Reinszenierungen wird die mediale Verzweigung eines kollektiven Wahrnehmens und Fühlens greifbar. An ihm lässt sich eine Zeitlichkeit des Fühlens und Wahrnehmens beschreiben, die weder auf individuelle Erinnerungen, noch auf die Faktizität historischer Ereignisse rückführbar ist. Vielmehr lehrt uns die Geschichte der Filmaufnahmen vom D-Day, dass noch die ungerichtete, weil nicht explizit editierte und adressierte Produktion kinematografischer Bilder virtuelle Wahrnehmungsereignisse entstehen lässt, die sich im Empfinden, Fühlen und Denken von Körpern verwirklichen, welche völlig anderen Zeit-/Raumfigurationen angehören als die Aufnahme-Produktion selbst – unabhängig von der Frage, ob diese Aufnahmen überhaupt je an wahrnehmende Körper (und, wenn ja, an welche) gerichtet waren. In den kontingenten Verzweigungen filmischer Bilder lässt sich Geschichte als eine Geschichte der Wahrnehmungsformen und Empfindungsweisen beschreiben, die den Grund einer gemeinsam geteilten Sinnesrealität, einer gemeinschaftlichen Welt erst entstehen lassen.

Zwischen der Installation der Kameras an den Bugklappen der Landungsboote vor Omaha Beach und Spielbergs Reenactment dieses Ereignisses im Erfahrungsraum des zeitgenössischen Blockbusterkinos liegt die Geschichte des Kriegsfilmgenres Hollywoods. An der Geschichte dieses Genres sollte sich die Frage präzisieren lassen, wie sich die filmischen Dokumente des Krieges zur

geschichtlichen Selbstwahrnehmung eines Gemeinwesens verhalten; und in welcher Weise das Kino des vergangenen Jahrhunderts an der Formung solcher kollektiven Selbstwahrnehmungen und Selbstentwürfe politischer Gemeinwesen Anteil hat. Welche Formen von Kollektivität sind damit verbunden? Und wie stehen diese zur Geschichte eines Jahrhunderts, das von dem Schrecken totalitärer Formen politischer Gemeinschaft mindestens ebenso bestimmt wurde wie von der Erfahrung totaler Kriege?

Der Erfahrungsraum des Kriegskinos

Man kann sich zunächst auf die sehr gut dokumentierten produktionsökonomischen und historischen Fakten beziehen, um sich der Geschichte des Hollywood-Kriegsfilms zu nähern. Man kann zeigen, wie sich das Genre im Zusammenspiel von Kriegsdokumentation und Propaganda aus den Auftragsarbeiten der Hollywood-Studios und dem Engagement einiger renommierter Regisseure entwickelt, die ihre Fähigkeiten in den Dienst von Regierung und militärischen Institutionen stellen.¹⁸ Die historische Forschung hat in den letzten Jahrzehnten zahllose Details über die Zusammenarbeit zwischen Unterhaltungsindustrie und staatlichen Institutionen, militärischen und publizistischen Agenturen, kultursoziologischen Think Tanks, administrativen Lenkungsgruppen und dem künstlerischen Personal Hollywoods zusammengetragen.¹⁹ Mit Ausbruch des Zweiten Weltkrieges suchte man alles verfügbare Wissen, um die Möglichkeiten massenmedialer Kommunikation zu mobilisieren. Nicht zufällig nahm Hollywood in diesem medienpolitischen Verbund eine Schlüsselstellung ein. Keine andere gesellschaftliche, ökonomische oder politische Institution verfügte über

18 Vgl. Doherty: *Projections of War*.

19 Vgl. David Culbert (Hrsg.): *Film and Propaganda in America. A Documentary History*, Volume II, World War II Part 1, New York/Westport/London 1990; David Culbert (Hrsg.): *Film and Propaganda in America. A Documentary History*, Volume III, World War II Part 2, New York/Westport/London 1990; David Gaertner: *Mit allen Mitteln. Hollywoods Propagandafilme am Beispiel von Frank Capras 'Why We Fight'-Reihe*, in: *Mobilisierung der Sinne. Der Hollywood-Kriegsfilm zwischen Genrekino und Historie*, hrsg. v. Hermann Kappelhoff, David Gaertner, Cilli Pogodda, Berlin 2013, S. 307–344; Brett Gary: *The Nervous Liberals. Propaganda Anxieties from World War I to the Cold War*, New York 1999; Brett Gary: *Communication Research, the Rockefeller Foundation, and Mobilization for the War on Words, 1938–1944*, in: *Journal of Communication* 46 (3), 1996, S. 124–148; Claudia Schreiner-Seip: *Film- und Informationspolitik als Mittel der nationalen Verteidigung in den USA, 1939–1941*, Frankfurt/M./Bern/New York 1985; J. Michael Sproule: *Propaganda and Democracy. The American Experience of Media and Mass Persuasion*, Cambridge, UK 1997.

ein vergleichbares Wissen, wenn es galt, Affekte, Gedanken und Wahrnehmungsweisen einer modernen Massengesellschaft medial zu organisieren. Es war das poetologische Wissen um die Möglichkeiten des Unterhaltungskinos, Affekte in ihrer kollektiven Erscheinungsform aufzunehmen und als individuelle Gefühle zu modellieren, von dem man sich konkrete Anweisungen für eine erfolgreiche Propagandaarbeit erhoffen durfte.

Wahrscheinlich verfolgte man dabei ganz ähnliche Ideen von der Massenwirksamkeit des Kinos wie die Filmavantgarden Europas in den 1920er und frühen 1930er Jahren, wenn man die Frage zu beantworten suchte, wie sich ein demokratisches Gemeinwesen in eine Kriegsgemeinschaft umformen lässt. Nicht zufällig gehörten zu den Experten, die man in diesem Zusammenhang aktivierte, Theoretiker wie Kracauer und Bernays,²⁰ denen die ästhetischen Theorien der Avantgarden und Filmavantgarden bestens vertraut waren.

Nicht zuletzt die Genrefilme, die Capra, Ford, Wyler u. a. vor 1940 produzierten, zeugen von der Idee, dass das Kino die Möglichkeit bereit halte, Formen politischer Gemeinschaft herzustellen.²¹ Was das betrifft, unterscheiden sich die genrepoetischen Konzepte der Hollywood-Regisseure nicht von den poetischen Entwürfen Vertovs oder Eisensteins, um zwei Protagonisten der europäischen Filmavantgarde zu nennen. Nur dass diese im Unterschied zu jenen kaum je programmatisch formuliert wurden. Die Poetologie des Genrekinos ist in aller Regel als Erfahrungswissen dem poetischen Machen selbst implizit. Sie war den Abläufen der Studioproduktion ebenso inhärent wie den Routinen einzelner Produzenten und Produktionsteams, den Techniken des Inszenierens, Komponierens, Fabulierens, Schauspielens, Fotografierens, Ausstattens und Beleuchtens, ebenso wie den Fähigkeiten, diese vielfältigen Techniken aufeinander so abzustimmen, dass am Ende Filme entstanden, die ein höchst heterogenes Publikum auf gleich gerichtete Weise zu affizieren vermochten.

20 Ergänzen könnte man noch den Schriftsteller Archibald MacLeish, der während des Zweiten Weltkriegs das Office of Facts and Figures des Verteidigungsministeriums und die Library of Congress leitete, den Politologen und Propagandatheoretiker Harold D. Lasswell, den Soziologen Paul Lazarsfeld und den Meinungsforscher Hadley Cantril. Von den Genannten muss vor allem Lasswell mit den Theorien der Avantgarden vertraut gewesen sein, da er Walter Lippmann ausführlich rezipierte, der in seinem – von Dewey kritisierten – Werk *Public Opinion* (1922) einen ebenso bedeutenden wie kontroversen Beitrag zu einer Massentheorie im Kommunikationszeitalter schuf. Auch Bernays hat sich in seinen Publikationen oft auf Lippmann bezogen. Vgl. David Gaertner: *Tickets to War. Propaganda, Kino und Mobilisierung in den USA von 1939–1945*, Dissertationsmanuskript: Freie Universität, Berlin unveröffentlicht.

21 Vgl. Capra: *The Name Above the Title*.

Wie gesagt, dieses Geflecht ist ein exzellent erforschtes Terrain der Medien-geschichte.²² Ich möchte mich deshalb darauf beschränken, einige Aspekte hervorzuheben, die für meine weitere Argumentation von strategischer Bedeutung sind.

Die im Zusammenhang mit dem entstehenden Kriegsfilmgenre bedeut-same Filmproduktion lässt sich grob in vier Sparten unterteilen: Das sind zum einen Trainings- und Lehrfilme, die für die Ausbildung der Soldaten eingesetzt wurden.²³ Die Produktion dieser Trainingsfilme wurde mit wachsendem Bedarf professionalisiert. So produzierte etwa John Ford 1942 auf dem Studiogelände der Fox einen Lehrfilm über Sexualhygiene (*SEX HYGIENE*).

Das sind weiterhin die Newsreels, die von der Filmindustrie in unterschied-lichsten Formaten produziert wurden. Sie stellten während der Kriegsjahre eines der wichtigsten Informationsmedien dar, welches sich des größten Publikumsin-teresses sicher sein konnte. Die Produktion selbst war ein fester Bestandteil des militärischen Einsatzes. Das dokumentarische Film- und Fotomaterial wurde von Kameraleuten des US Army Signal Corps bzw. der Navy Photographic Unit produ-ziert. Waren zivile Kameraleute in diese Produktion eingebunden, unterstanden auch sie den militärischen Bestimmungen. Das Material musste stets von der Zen-surbehörde des Kriegsministeriums freigegeben werden. In den Programmschlei-fen der Kinos war noch der banalste Unterhaltungsfilm eingebettet in filmische Bilder, welche die Zuschauer auf einen allgegenwärtigen Krieg bezogen.

Drittens sind da die Informations- und Dokumentationsfilme, die *orientation films* und *combat reports*. Vor allem in diesem Genre haben Regisseure, deren Arbeiten die Inszenierungsweise des Hollywoodkinos jener Zeit entscheidend prägten, Filme produziert, die zum Ausgangspunkt für einen neuen Genrezy-klus wurden. Nennen möchte ich hier vor allem vier Namen: Frank Capra, der als Major des Signal Corps neben der siebenteiligen Serie *WHY WE FIGHT*²⁴ (USA 1943–1945), deren Auftakt *PRELUDE TO WAR* ich bereits ausführlich besprochen habe, den Film *TUNISIAN VICTORY* (USA 1943) produzierte; George Stevens, der, ebenfalls im Dienst des US Army Signal Corps, eine Einheit von *combat photogra-phemers* führte, die die alliierten Truppen von der Normandie bis Paris begleitete; William Wyler, der sich zunächst als Zivilist dem Signal Corps anschloss. Er enga-gierte sich für den Informationsfilm *THE NEGRO SOLDIER* (USA 1944). Der Film stand – analog zum *WHY WE FIGHT*-Projekt – unter der Leitfrage: „Why it was also

²² Vgl. dazu Doherty: *Projections of War*.

²³ Der Vizepräsident der Twentieth Century Fox, Darryl F. Zanuck, war zugleich in seiner militä-rischen Funktion beim Army Pictorial Service für die Vergabe von Aufträgen an die Filmstudios zuständig.

²⁴ Vgl. Capra: *The Name Above the Title*, S. 311, S. 314.

a black man's war.“ Das Projekt scheiterte offenbar am alltäglichen Rassismus, der Wylers Team bei den Dreharbeiten begegnete und der – nach dem Willen der Auftraggeber – im Film nicht thematisiert werden durfte.²⁵ Vereidigt als Major der US Air Force stellte Wyler danach ein Filmteam zusammen, das eine Dokumentation über die 8th Air Force in England drehen sollte: *THE MEMPHIS BELLE: A STORY OF A FLYING FORTRESS* (USA 1944) gehört zu den überaus erfolgreichen Dokumentationen dieses Typs; in der unmittelbaren Nachkriegszeit entstand gleichsam als Nachzügler *THUNDERBOLT* (USA 1947). Schließlich John Ford, der – wie man heute weiß – im Dienst des US-Geheimdienstes ein eigenes Corps von Kameraleuten von Pearl Harbor bis nach Omaha Beach befehligte. Er hat mit den Filmen *DECEMBER 7TH* (USA 1943) und *THE BATTLE OF MIDWAY* (USA 1942) einige grundlegende Aspekte des neuen Filmgenres ausgearbeitet.

Schließlich sind die Genrefilme im engeren Sinne zu nennen. Sie tauchten zunächst als Mobilisierungsfilme auf, fiktionale Actionfilme, die sich an ein jugendliches Publikum wandten, um es für das Abenteuer des Krieges und die Gemeinschaft des Militärs zu begeistern.

Anders als noch während des Ersten Weltkrieges griffen die Restriktionen der militärischen Zensurinstanzen nicht in erster Linie bei der Produktion des Film- und Fotomaterials, sondern bei dessen Auswertung. Egal, ob es sich um Zivilisten oder Angehörige von Army oder Navy handelte: Die Kameramänner trugen Uniform und waren in die militärische Ordnung strikt eingebunden. Alles Filmmaterial musste den zuständigen militärischen Behörden ausgehändigt werden, sodass jede Form öffentlicher Kriegsberichterstattung auf einen Pool freigegebenen Materials verwiesen war.²⁶ Der weitaus größte Teil des Materials wurde freilich zurückgehalten und verschwand später in den Geheimarchiven.

Die Zensurinstanzen sind es auch – Fords *DECEMBER 7TH* ist hier ein prägnantes Beispiel –, die eine erste Perspektivierung in die endlose Sukzession der Filmaufnahmen vom Krieg einziehen. Die Verknappung des produzierten filmischen Materials lässt Serien ausgewählter Filmszenen entstehen, die in den unterschiedlichen Sparten des damaligen Kinoprogramms immer wiederkehrten; sie zirkulierten zwischen den Frontberichten, Wochenschauen und Mobilisierungsfilmen, während andere Bilder unsichtbar gemacht wurden. Das Zusammenspiel von militärisch organisierter Filmproduktion, Zensur, journalistischem Editing und künstlerischer Bearbeitung lässt einen scheinbar nicht versiegenden Strom filmischer Kriegsdokumente entstehen, der sich in den landesweit programmierten Abspielstätten zwischen Informations-, Aufklärungs-, Unterhal-

²⁵ Vgl. Axel Madsen: William Wyler. The Authorized Biography, New York 1973, S. 227.

²⁶ Vgl. Doherty: Projections of War, S. 233 f.

tungs- und Mobilisierungsfilm zu einem referentiellen Geflecht wechselseitiger Bezugnahmen verzweigt.

So lässt sich am US-amerikanischen Kino der späten 1930er und 1940er Jahre das Feld einer medialen Praxis mustergültig konturieren, auf dem sich die unterschiedlichsten Wahrnehmungspolitiken kreuzen.²⁷ Im sogenannten ‚staple program‘ der Kinos jener Zeit liefen Filme, die den pädagogischen und logistischen Zwecken des Militärs dienten, zusammen mit propagandistischen Auftragsarbeiten der Regierungsstellen und den verschiedenen Nachrichtenformaten der Newsreels, der Kriegsberichte und Dokumentationen. Hier trafen Unterhaltungsfilm alten Stils auf einen neuen Typus von Genrefilmen, die auch dort ihren Zweck – die Mobilisierung der Bevölkerung – unverhohlen ausstellten, wo sie nicht ausdrücklich durch militärische oder staatliche Institutionen autorisiert worden waren.²⁸

In dem Geflecht unterschiedlichster Formatierungen der Medientechnologie Kino war das ästhetische Kalkül von Unterhaltungsindustrie, politischer Öffentlichkeit, staatlicher Propaganda und militärischer Kriegsführung untrennbar ineinander verschlungen. So entstanden teils Spielfilme, die den Sieg der Alliierten dem heimischen Publikum vor Augen stellten, im Zuge desselben Produktionsvorgangs wie das Wochenschaumaterial, das noch nichts über den Ausgang des Feldzuges wissen ließ, dessen Teil die Filmproduktion war.²⁹ Das Ineinander unterschiedlichster Modi filmischer Bilder lässt das zeitgenössische Kino zu dem Erfahrungsraum werden, in dem der Krieg für die amerikanische Bevölkerung nach präzise festgelegten Perspektiven und ausgewählten ästhetischen Modalitäten zu einem Ereignis wird, das sich in der gemeinschaftlich geteilten Welt verorten ließ. Er wird als Zusammenspiel unterschiedlicher Wahrnehmungspolitiken greifbar, in dem die Perspektiven festgelegt und die ästhetischen Modalitäten bestimmt werden, die noch die entferntesten Schauplätze und erschreckendsten Geschehnisse des Krieges als heimatliche Domäne erscheinen ließen. Der Krieg war – über alle persönlichen Ängste und Leidenserfahrungen hinweg – für jede Bürgerin und jeden Bürger zu einem fassbaren Geschehen einer gemeinschaftlich geteilten Wirklichkeit geworden. (Man kann in dem medialen Erfahrungsraum des amerikanischen Kriegskinos bestimmte Züge des Fernsehens präfiguriert

²⁷ Vgl. David Gaertner: World War II in American Movie Theatres from 1942–45. On Images of Civilian and Military Casualties and the Negotiation of a Shared Experience, in: Zeitschrift mediaesthetics [Online-Studie], 2016, <http://www.mediaesthetics.org/index.php/mae/article/view/50>.

²⁸ Vgl. Gaertner: Tickets to War; Doherty: Documenting the 1940s.

²⁹ Diese Filme kamen nur wenig zeitversetzt im Jahr 1943 in die Kinos. Zu nennen sind etwa Billy Wilders FIVE GRAVES TO CAIRO (USA 1943) oder John M. Stahls IMMORTAL SERGEANT (USA 1943).

sehen. Mit ihm wird dann der Ort dieser Weltkonstruktion in die Intimität der privaten Wohnung verlegt.)

Es kann deshalb wenig verwundern, wenn mit der skizzierten medienhistorischen Konstellation eine grundlegende Transformation im Gefüge des zeitgenössischen Kinos einherging. Sie zeigt sich am offensichtlichsten in der Entstehung eines neuen Genres des Hollywoodkinos, dem ‚klassischen Kriegsfilm‘, dem *combat movie*.³⁰ Selbstredend gab es auch vorher Kriegsfilme; aber zu einem Genre, welches eine distinkte Position innerhalb des Unterhaltungskinos Hollywoods bezeichnet, wird der Kriegsfilm erst in den 1940er Jahren. Markiert war diese Position durch den Western. Die Mobilisierungsfilme ab 1942 treten buchstäblich an die Stelle des Westerns. Sie besetzen dessen Platz im genrepoetischen System Hollywoods und haben diesen in gewisser Weise bis heute nicht geräumt. Der Western selbst verschwindet für die Dauer des Krieges weitgehend aus den Kinoprogrammen, um dann in transformierter Gestalt wiederzukehren³¹ und einen anderen Ort in der Affektökonomie des Hollywoodkinos zu besetzen, der dem sentimental Genießen des Melodramas weit näher liegt als dem der kinematografischen Historie.

Der traditionelle Western greift auf vorgängige Gegenstände zurück, in denen sich die Erfahrung von Geschichte vermittelt; das sind historische und literarische Erzählungen, Gemälde und Fotografien, welche sich auf die Geschichte der Indianerkriege, die Eroberung des Westens, die Geburt der Nation usw. beziehen. Wenn nach dem Zweiten Weltkrieg der Kriegsfilm das Hollywoodformat der großen Historie für das zeitgenössische Kino übernimmt, rekurriert er auf die audiovisuelle Bildproduktion der jüngst vergangenen oder gerade sich vollziehenden Kriegsergebnisse.

Anders als der Western bezieht sich der Kriegsfilm also nicht auf ein mythopoetisch ausgeformtes Bild der Vergangenheit, sondern arbeitet die audiovisuellen Dokumente jüngster Ereignisse erst in die Ikonografie – d. i. die Landschaften, Szenen, Figuren und Pathosformeln – eines Bildes von Geschichte um. Im Kriegsfilm wird das filmische Bild der Geschichte erst aus dem audiovisuellen

30 John Whiteclay Chambers II: *World War II. Film and History*, New York 1996; Basinger: *The World War II Combat Film*.

31 Bazin hat sehr früh schon diese grundlegende Transformation beschrieben, und John Ford selbst dreht nach Jahren der Kriegsproduktion mit *MY DARLING CLEMENTINE* das Musterbeispiel eines Western, der ganz und gar nicht mehr ‚klassisch‘ genannt werden kann. André Bazin: *Evolution du Western*, in: *Cahiers du cinéma* 9 (54), 1955, S. 22–26; dt. Übersetzung: André Bazin: *Die Entwicklung des Western*, in: *Was ist Film?*, hrsg. v. Robert Fischer, Berlin 2004, S. 267–278. Vgl. außerdem John G. Cawelti: *The Six-Gun Mystique Sequel*, Bowling Green, OH 1999, hier S. 91–98. Weitere Filmbeispiele wären *THE OX-BOW INCIDENT* (1943), *DUEL IN THE SUN* (1946) und *RED RIVER* (1948).

Dokument herauspräpariert; besser: Das audiovisuelle Dokument wird als ein filmisches Bild von Geschichte präpariert. Eben deshalb ist die Geschichte des Genres unmittelbar mit der Geschichte sich verändernder Medientechnologien verbunden, die gleichermaßen Technologie des Krieges und seiner Wahrnehmbarkeit sind.

So zeichnet sich die Topografie des neuen Genres bereits im referentiellen Geflecht der Abspiegelprogramme des Kriegskinos ab, noch bevor es als Genre überhaupt angesprochen wurde. Auch seine grundlegenden pathetischen und dramatischen Muster sind bereits in jenen *combat reports* und *orientation films* entwickelt, die von Regisseuren wie Ford, Capra und Wyler produziert wurden.

Das Genre des Hollywood-Kriegsfilms entsteht also in einer historischen Konstellation, die sich als Kreuzung verschiedener Wahrnehmungspolitiken in es eingeschrieben hat. Im Genre des Kriegsfilms sind die ästhetischen Strategien der Propaganda- und Informationsfilme, der audiovisuellen und fotografischen Dokumente in eine genuine Pathetik überführt, die durch bestimmte Redeperspektiven, expressive Modalitäten und affektdramaturgische Muster gekennzeichnet ist. Es hat diese Wahrnehmungspolitiken gleichsam in eine spezifische Affektpoetik überführt.

Genau diese Transformation möchte ich in den folgenden Kapiteln untersuchen. Ich möchte sie als poetisches Machen beschreiben, das darauf gerichtet ist, filmische Wahrnehmungsformen und Erfahrungsmodi zu gestalten, welche den Krieg als Ereignis der gemeinsamen Welt sichtbar werden lassen. (Man kann dies mit einem Begriff Jacques Rancières eine „Ästhetik der Politik“ nennen.³²)

In dieser Perspektive ist das Kriegsfilmgenre dort zu greifen, wo das Hollywoodkino der eigenen Bildproduktion als den Formen der Beschreibung und Neubeschreibung der Grenzen der politischen Gemeinschaft begegnet. Sehr bald nämlich wurden die Genrefilme selbst zu Medien der Zirkulation und Wiederholung audiovisueller Kriegsdokumente; sei es, dass sie – durchaus vergleichbar der Schlachtbeschreibung von *SAVING PRIVATE RYAN* – allseits bekanntes Filmmaterial reinszenierten; sei es, dass dieses Material als *found footage* in die fiktionale Welt einmontiert wurde. Die Filmaufnahmen der Landung amerikanischer Truppen am Omaha Beach des 6. Juni 1944 sind so gesehen nur ein prägnantes Beispiel, dem sich zahllose andere hinzufügen ließen (das gilt etwa auch für die frühen Mobilisierungsfilme wie *GUNG HO!*).³³

³² Vgl. Jacques Rancières: *Der emanzipierte Zuschauer*, Wien 2009, S. 78.

³³ *GUNG HO!* (1943): Szene „Trainingsabschluss und Ausschiffung“ (00:26:48:17–00:30:06:17); *GUADALCANAL DIARY* (1943): Szenen „Die Landung“ (00:16:44:15–00:23:43:05); „Der große Angriff“ (01:19:57:06–01:27:18:17); *SANDS OF IWO JIMA* (1949): Szene „Invading Tarawa“ (00:36:20:24–00:48:59:05) Diese und alle weiteren im Folgenden genannten Szenen finden sich unter <http://>

An ihnen wird das Spannungsfeld deutlich, in welchem der Kriegsfilm als Genre des Hollywoodkinos entsteht: Das sind einerseits die Wahrnehmungspolitiken des Krieges und andererseits die Inszenierungsweisen und Poetiken des Genreskinos; einerseits mehr oder weniger militärisch initiierte Medienpraktiken, welche die ästhetischen Bedingungen, Perspektiven und Erfahrungsmodalitäten der Sichtbarkeit des Krieges festlegen; andererseits poetische Konzepte, in welchen das Kino als Erfahrungsraum entworfen ist, in dem diese Wahrnehmungspolitiken als Geschichte unseres Wahrnehmens, Fühlens und Denkens zugänglich werden.

Wie verhalten sich die Bilddokumente zu den fiktionalen Darstellungsformen? Welche Umarbeitung erfahren sie und welche poetische Logik bzw. welche wirkungsästhetische Strategie kommt darin zum Ausdruck? Und umgekehrt: Welche Funktion übernehmen die ästhetischen Strategien, Patterns und Formeln, die im Kontext des Unterhaltungskinos entstehen, innerhalb einer auf Information, Dokumentation und Belehrung ausgerichteten Kriegsdarstellung? Diesen Fragen widmen sich die folgenden Filmanalysen.

3.2 Dokument und Propaganda

Ein anderer Film, ein anderes Schicksal filmischer Dokumentaraufnahmen: DECEMBER 7TH von 1943. Der Film, für den John Ford gemeinsam mit Gregg Toland verantwortlich zeichnet, scheint wie wenig andere von den Spannungen und Widersprüchen sich kreuzender Wahrnehmungspolitiken durchdrungen. Einerseits wird er bis heute als ein Paradebeispiel propagandistischer Täuschungsmanöver diskutiert, der als Dokumentarmaterial ausgibt, was doch nachgestellte und inszenierte Szenen sind; andererseits wird er nicht weniger beharrlich als ein Opfer der Zensur dargestellt, die nicht genehme Kritik an der mangelnden Verteidigungsbereitschaft im Vorfeld des Angriffs auf Pearl Harbor ausschalten und die Situation der japanischstämmigen Bevölkerung nicht thematisiert sehen wollte.³⁴ Einerseits erhält DECEMBER 7TH den Oscar für den besten dokumentarischen Kurzfilm; andererseits wird erst eine erheblich gekürzte Fassung zur Vorführung freigegeben. Einerseits gilt der Film als John Ford-Produktion; andererseits stellt sich in den ersten gesprochenen Sätzen der Auftraggeber selbst dem

empirische-medienaesthetik.fu-berlin.de/emaex-system/affektdatenmatrix/filme/index.html (5. Dezember 2015).

³⁴ Vgl. James M. Skinner: ‚December 7‘. Filmic Myth Masquerading as Historical Fact, in: *The Journal of Military History* 55 (4), 1991, S. 507–516, hier: S. 513 ff; Greg Wilsbacher: Al Brick. The Forgotten Newsreel Man at Pearl Harbor, in: *The Moving Image* 10 (2), 2010, S. 30–59, hier: S. 41.

Publikum vor: „Your War and Navy Departments present DECEMBER 7TH.“³⁵ Ford und Toland, zwei in ihrem Metier höchst angesehene Filmemacher, bleiben unerwähnt. Die Credits am Ende nennen „The US Navy Photographers“ als Produzenten. Schließlich weist der semi-dokumentarische Charakter des Films selbst auf eine grundlegende Ambivalenz solcher Filmproduktionen: DECEMBER 7TH zeigt einerseits nachgestellte, aufwendig inszenierte Kampfszenen, die andererseits mit dokumentarischen Aufnahmen kombiniert werden.

DECEMBER 7TH

Kurz nach dem Angriff auf Pearl Harbor wurde Ford von militärischer Stelle beauftragt, einen Dokumentarfilm über das Kriegereignis zu drehen. Er selbst wiederum betraute Gregg Toland mit der Regie des Dokumentarfilms. Beide arbeiteten zunächst zusammen, nachdem sie im Frühjahr 1942 am Schauplatz des japanischen Angriffs eintrafen: Sie besprachen unterschiedliche Möglichkeiten, den feindlichen Angriff in einer Reihe von Spielszenen nachzustellen, inszenierten die Kampfszenen auf dem Flugfeld und filmten die Aktivitäten am Hafen sowie die vielfältigen Bergungsarbeiten und Rettungsaktionen. Ford verließ die Dreharbeiten für seinen Einsatz in Midway Island, wo eine weitere japanische Attacke erwartet wurde. Im Falle eines Angriffs sollte der erfahrene Hollywoodregisseur alles vorbereitet haben, um zu brauchbarem Filmmaterial zu kommen;³⁶ seinerseits ging Toland zurück nach Hollywood und drehte in den Twentieth Century Fox Studios einen Großteil der Szenen, die in der endgültigen Fassung von DECEMBER 7TH fehlen.³⁷ Bereits im November 1942, als ein erster Rohschnitt fertiggestellt war, fingen die Probleme an. Der Film machte offenbar einen wenig überzeugenden Eindruck. Insbesondere die weitläufigen fiktionalen Szenen, in denen ein verschlafen-träger Uncle Sam in langatmigen Dialogen als wenig subtile Allegorie für die mangelnde Verteidigungsbereitschaft der USA vorgeführt wurde, erregte Anstoß.³⁸ Im Dezember dann erreichte die Diskussion offenbar das Weiße Haus.³⁹

Im Ergebnis wurde der von Toland hergestellte, rund achtzigminütige Film nicht in die Kinos gebracht und blieb unter Verschluss, bis John Ford nach seiner Rückkehr den Versuch unternahm, den am Ort des Kriegereignisses in groben

³⁵ Vgl. DECEMBER 7TH – RESTORED VERSION; Szene „Vorspann“ (00:00:00:00–00:00:54:00).

³⁶ Wilsbacher: Al Brick, S. 40.

³⁷ Skinner: December 7, S. 510.

³⁸ Ebd., S. 513.

³⁹ Wilsbacher: Al Brick, S. 41.

Zügen entworfenen Film zu rekonstruieren. Er ließ eine rund dreißigminütige Fassung edieren, die den Film auf seine Kernsequenzen zurückschnitt, „...shorn of all but the raids and the salvage footage“.⁴⁰ Diese Fassung erhielt am 2. März 1944 den Oscar als bester Dokumentarfilm, dürfte also spätestens im Dezember 1943 fertiggestellt gewesen sein. Obwohl auch die endgültige Fassung keine reguläre Kinoauswertung fand, geht man davon aus, dass *DECEMBER 7TH* in Sondervorführungen für Kriegsindustriearbeiter u. ä. ein Millionenpublikum gefunden hat.⁴¹

Das affektdramaturgische Konzept

Doch zurück zu dem Film selbst: Als John Ford mit seinem Produktionsteam in Pearl Harbor eintrifft, findet er also nur noch die stummen Zeugnisse der Zerstörung vor, die der Angriff hinterlassen hat. Die allerersten Einstellungen von *DECEMBER 7TH* führen sie uns vor Augen: ausgebrannte Flugzeughallen, abgestürzte Kampfflugzeuge. Von Anfang an wird in dieser Exposition ein Inszenierungskonzept deutlich, das den Film als Ganzes bestimmt. Der Kamerablick verweilt auf einem Flecken am Boden, einer eingetrockneten Pfütze, einer Matrosenmütze gleich neben dem Fleck – unterlegt mit erst dramatisch-spannungsgeladenen, dann düster-elegischen Musikmotiven entwickelt die Szenerie die Anmutung tragischer Bedeutsamkeit. Nicht nur die Musik, jedes Detail der Bildinszenierung folgt der melodramatischen Rhetorik des Hollywood-Genrekinos, fast als würde der Film eine audiovisuelle Phrase formulieren: ‚Sieh, das sind die Spuren unserer Toten.‘

Am Ende von *DECEMBER 7TH*, in einem der letzten Sätze, wird die Bildinszenierung dann tatsächlich in eine sprachliche Phrase übersetzt. Die Voice-Over-Stimme des Kommentators richtet sich rhetorisch an den Feind: „You spilled our blood.“⁴² Der melodramatischen Elegie der Anfangsszene antwortet am Ende eine Geste des Zorns. Die drohende Gebärde ist auf eine Zukunft bezogen, von der Genugtuung, ja Rache eingefordert wird. Das filmische Arrangement zur Eröffnung hingegen führt in die Gegenwart eines unheilvollen Ereignisses, das noch nicht recht vergangen, das gerade im Vergehen ist. Die dann folgenden Sequenzen sind darauf ausgerichtet, das gerade vergangene Ereignis der ersten militärischen Schlacht dieses Krieges auf amerikanischem Boden im Akt des Filme-Sehens selbst als die Gegenwart des Wahrnehmungsempfindens von Zuschauern

⁴⁰ Skinner: *December 7*, S. 515.

⁴¹ Wilsbacher: *Al Brick*, S. 41.

⁴² *DECEMBER 7TH –RESTORED VERSION*; Szene „A people’s war“ (01:09:27:12–01:15:43:26).

zu reinszenieren. DECEMBER 7TH lässt die Ereignisse als eine Vergangenheit entstehen, die in die physische Gegenwart der Filmzuschauer hineinreicht, in der Gegenwart ihrer Sinnestätigkeit andauert. Mit der abschließenden Drohgebärde öffnet sich die Gegenwart des Fühlens und Denkens der Zuschauer auf eine unbestimmte Zukunft hin. Erst von dort her, von jener Zukunft aus, wird sich der Sinn der im Film dargestellten Kriegssereignisse entscheiden lassen.

Auf der Grundlage dieser Zeitkonstruktion entwickelt DECEMBER 7TH ein dramaturgisches Schema, das in zahllosen Genrefilmen durchgespielt worden ist. Wie ein simpler Dreiakter gliedert sich der Film in die Sequenz vor, die während und die nach dem Angriff; nur dass jeder dieser Teile eine eigene audiovisuelle Expressivität entwickelt, welche die Zuschauer in ihrem Wahrnehmungsempfinden als wechselnde Affektlagen, wechselnde affektive Tonlagen realisieren.

Man sieht zunächst einen schlafenden Mann in einem Schaukelstuhl; die freundliche Off-Stimme spricht ihn als lebende Allegorie an; Uncle Sam, der allen Grund zur Müdigkeit habe, nach den vielen beunruhigenden Nachrichten des zu Ende gehenden Jahres.⁴³ Man sieht die Schönheit des Morgenlichts, hebt sich mit der Kamera empor über die Hügel der tropischen Insel. Es folgen Bilder der erwachenden Stadt: Soldaten, die in der Morgensonne faulenzten oder lässig ihrem Frühsport nachgehen. Man könnte sie für Collegestudenten halten. Dann ein Feldgottesdienst, Marines in Ausgehuniform, ein Priester spricht über das nahe Weihnachtsfest. Die erwachende Stadt, die Soldaten der Airbase *Hickam Field*, der Gottesdienst im Freien: Die Exposition geleitet uns in den Sonntagmorgen eines paradiesischen Eilands, sie zeigt uns eine Bilderbuchzeichnung ewigen Friedens. Nur der Off-Kommentar bricht das lyrische Arrangement auf, wenn das idyllische Hawaii, das sich noch unmittelbar vor dem Angriff im Schutz der Pazifikflotte in Sicherheit wähne, metonymisch als Bild für den trügerischen Frieden angesprochen wird, der im ganzen Land herrsche.

Die darauf folgende Sequenz zeigt den Angriff der Japaner auf die amerikanische Pazifikflotte. Sie enthält in einem nicht unerheblichen Umfang Filmmaterial, das während der Kämpfe für die Fox Wochenschau gedreht wurde. Man weiß heute, dass diese Aufnahmen von verschiedenen Kameraleuten gemacht wurden, die während des Angriffs am Kriegsschauplatz zugegen waren.⁴⁴ Das

⁴³ DECEMBER 7TH – RESTORED VERSION; Szene „Vor dem Angriff“ (00:39:26:29–00:43:25:00).

⁴⁴ Wilsbacher erwähnt Al Brick von der Fox Movietone News und Captain Eric Hakansson, Skinner hingegen nennt C. Daugherty und Lt. Commander Edward Young als Fotografen der dokumentarischen Aufnahmen. Bricks Aufenthalt auf Hawaii wird in einem zeitgenössischen Artikel erwähnt (o. A.: *Filming Pearl Harbor(s)*, in: *Motion Picture Herald* 146 (7), 14. Februar 1942, S. 9) und ist mit dem Filmmaterial, für das er selbst eine Dokumentation angelegt hat, belegt. Wilsbacher bezieht sich bei Hakansson auf den Archiv-Bestand eines 35mm-Films, der in den National



Abb. 10: Wechselnde Affektlagen (DECEMBER 7TH).

combat footage bildet – gerade in der Reminiszenz an bekannte Wochenschau-bilder – einen grundlegenden Bezugspunkt innerhalb der Montagefolge. Sein Gegenstück hat es in den aufwendig inszenierten Szenen, mit denen das Kampf-geschehen im Modus des Actionkinos als ein sich unmittelbar vor den Augen der

Archives abgelegt und ihm zugeordnet ist (vgl. Wilsbacher: Al Brick, S. 58, Fußn. 40). Skinner gibt für seine Angaben keine Belege.

Zuschauer vollziehendes, dramatisches Ereignis zur Darstellung kommt. Wird man deshalb von Täuschung sprechen? Oder ist es gerade die Maskerade als historisches Faktum – „Masquerading as Historical Fact“, wie James M. Skinner seinen einschlägigen Aufsatz betitelt –, was uns grundlegende Einsichten über das Schicksal der Filmaufnahmen von DECEMBER 7TH vermittelt?⁴⁵

Inszenatorische Reminiszenz statt historisches Dokument

Heute kann jeder Internetnutzer die Szenen, die während des Angriffs der Japaner entstanden, im Detail mit den entsprechenden Montagesequenzen des Films vergleichen. Zur Geschichte des *combat footage* gehört, dass man es seit 2013 als Webvideo auf YouTube anschauen kann, auf der gleichen Internetplattform, auf der auch beide Fassungen von DECEMBER 7TH zu sehen sind. Betrachtet man die Webvideos, so wird sehr schnell klar, dass man ohne präzise Kenntnis der Lage kaum eine Vorstellung von den konkreten Vorgängen gewinnen kann: Das *combat footage* bleibt hermetisch.⁴⁶ Erst recht entgeht diesen Aufnahmen jene Perspektive, die in der Montagesequenz von DECEMBER 7TH ins Zentrum gerückt wird: Die Perspektive der Soldaten, die im Schlaf, in ihren Kajüten, beim Feldgottesdienst, beim Frühsport überrascht worden sind; die sterben, während sie noch nach ihren Waffen suchen, die hinter ihren Maschinengewehren von

⁴⁵ Der Gedanke geht über Skinners Ansatz weit hinaus. Skinner bezieht sich bei seinem Titel eher auf ein enger gefasstes Verständnis von Propaganda, indem er implizit Fords „gereinigte Fassung“ Tolands vorzieht: „Amid all the contemporary criticism of Toland’s work, little was said, or perhaps could be said, about its major flaw as a piece of propaganda, to wit, its fence-sitting and its inconsistency. Effective screen propaganda polarizes, reinforces concepts, and deepens prejudices if these harmonize with official policy; or, alternatively, it changes minds and alters consciousness when the public mood is not in tune with the perceived goals of the nation’s leadership. Those aims are not achieved by providing a forum for reasoned debate or attempting to reach a general consensus, as are commonplace media procedures in time of peace. On the contrary, propaganda must be confrontational, factually selective, deliberately omissive when necessary, allowing no room for doubt, compassion, or the self-examination of issues. On the screen, such an approach demands clarity of exposition no less than in print. Given that *December 7* was originally intended for a select, targeted audience of servicemen and workers in war industries, the need was for a picture that would confront people who might not be otherwise motivated to watch it of their own accord, and elicit the conditioned responses of hatred for Japan and all things Japanese, as well as pride in the accomplishments of those who had literally salvaged much from the disaster that was Pearl Harbor.“ Skinner: *December 7*, S. 515.

⁴⁶ Diese Sequenzen sind 2013 von dem Kurator der Fox Movietone News Collection, Moving Image Research Collections, University of South Carolina, Greg Wilsbacher, im Internet veröffentlicht worden: <http://www.youtube.com/watch?v=MKBNBAdbXCY> (12. März 2014).

Kugeln getroffen zusammensinken oder im Laufschrift durch einen Schuss in den Rücken niedergestreckt werden. Jede dieser Szenen ist in ihrer inszenatorischen Ausgestaltung nicht weniger imaginär als die Sterbeszene eines edlen Westernhelden. Doch lassen sie uns über ihren Charakter als inszenierte melodramatische oder aktionsbetonte Genreszenen keineswegs im Zweifel. Gestorben und gekämpft wird in einem Darstellungsmodus, der dem zeitgenössischen Publikum aus pathetischen Western – nicht zuletzt jenen, die John Ford selbst gedreht hat – bestens vertraut war.

Selbst wenn es anwesenden Kameramännern gelungen sein sollte, im Verlauf des Angriffs den Kampf, die Angst, das Sterben einzelner Soldaten zu filmen, wären diese Aufnahmen wohl nicht nur aus Gründen der Pietät ausgesondert worden. Sie wären so hermetisch gewesen wie die anderen Originalaufnahmen – aber anders als bei diesen wäre die Hermetik Ausdruck eines konturlosen Schreckens. Der Modus der Fiktion fungiert als pietätvolle Geste, die nicht nur das Grauen verdeckt, das in den Geschichtsbüchern durch die Zahl von 2403 Toten und 1178 Verletzten repräsentiert wird. Er will dem Kriegereignis überhaupt erst die Form geben, die es in die gemeinschaftliche Sinneswelt einfügt. Wenn man zurecht vermuten darf, dass auf heutigen Webvideoplattformen Aufnahmen des realen Sterbens durchaus als Spektakel konsumiert werden würden – wohl mit größerem Zuspruch als die Genreszenen aus *DECEMBER 7TH* –, weist dies lediglich auf die Dynamik hin, in der sich dramatisch verändert, was wir als gemeinschaftlich geteilte Welt zu fixieren suchen.

In der Tat führt keine Rekonstruktion in die Welt der zeitgenössischen Zuschauer, die Grenzen ihrer Sinnlichkeit sind für uns nur an den Filmen selbst ablesbar. Aber es fällt schwer, sich ein Publikum vorzustellen, das sich von diesen Szenen hat täuschen lassen oder getäuscht fühlte. Zur Zeitkonstruktion, die mit dem Anfang von *DECEMBER 7TH* gesetzt ist, gehört der konjunktivische Irrealis, in dem der Film seine Zuschauer Anteil nehmen lässt am Schicksal der kämpfenden Soldaten. Das eingefügte *combat footage* hat seine eigentliche inszenatorische Funktion in der Konstruktion dieser Zeitform. Es ruft die Gefühle und das Wissen auf, das für die Zuschauer mit diesen Bildern verbunden ist: ‚So würden wir es gesehen haben, wenn wir hier an diesem Ort gewesen wären, als die Filmaufnahmen entstanden, die wir aus den Newsreels kennen.‘

Noch bevor die vorgefundenen filmischen Bilder von den Trauerfeierlichkeiten als ein szenisches Bild des ‚nach der Attacke‘ arrangiert werden, wendet sich der Film den Gräbern gefallener Soldaten zu.⁴⁷ Der Kamerablick verweilt auf einem frischen Grab. Die Stimme des Kommentators richtet sich an die Toten

47 *DECEMBER 7TH* –RESTORED VERSION; Szene „Die Toten sprechen“ (00:59:19:12–01:01:27:00).

und fordert sie auf, sich selber vorzustellen: Eine Stimme aus dem Off antwortet, nennt Name, Armeezugehörigkeit und Heimatort einzelner Soldaten, wie beim Zählappell; man sieht Porträtfotografien der Toten, Filmaufnahmen ihrer Eltern, der Ehefrau, des Kindes. Sie kommen aus allen Ecken des Landes. Die unterschiedlichen Herkunftsorte und Regionen haben die Stelle der ethnischen Abstammungen eingenommen (man sagt nicht mehr: „Er ist ein Jude“; man sagt: „Er stammt aus Brooklyn“). Warum sie denn alle mit ein und derselben Stimme sprächen, fragt schließlich der Kommentator die Toten. Die Antwort läge auf der Hand, heißt es: „We are all alike. We are all Americans.“

Der unauflösbare Konflikt, den wir an Capras Film ausbuchstabiert haben, findet hier eine höchst eigentümliche Lösung: Der Krieg ist die Zeit, in der die Toten die Lebenden lehren, dass alle Amerikaner mit einer Stimme reden, woher auch immer sie und ihre Familien kommen mögen. Auf die eine Stimme dieser Gemeinschaft, auf das Gefühl der Einheit, der Kommunarität zwischen den toten und den lebenden Amerikanern, ist die Inszenierung des Films ausgerichtet. Der Appell des Sense of Commonality bedarf keiner filmischen Dokumente, die ein Ereignis bezeugen, an dessen Realität niemand zweifelt. Er stützt sich auf filmische Pathosformen, die das Kino zum Medium einer neuen Form affektiver Kollektivität werden lassen: eine Kommunarität, die sich auf eine Medienpraxis stützt, die weit eher dem religiösen Ritual als dem politischen Diskurs entspricht.

Der einzige Augenzeuge, auf den sich DECEMBER 7TH explizit beruft, begegnet uns am Ende der langen Fassung von Gregg Toland: Erneut tritt uns ein toter Soldat gegenüber, nun aber nicht als Fotografie, sondern als ein Matrose in Ausgehuniform, dargestellt von einem Schauspieler.⁴⁸ Er wendet sich, seinen Blick in die Kamera gerichtet, direkt an das Publikum: „So that’s the story of Pearl Harbor, before, during and after the infamous attack on December 7th. It’s all true. You can take my word for it, because I know. I was there. I died there.“ Ein zweiter Soldat in gänzlich anderer Uniform tritt hinzu, ein Veteran aus dem Ersten Weltkrieg. Beide wenden sich ab; sie beginnen einen Rundgang über den Friedhof von Arlington. Wir sehen den Geistererscheinungen nach, dem neu hinzugekommenen und dem alteingesessenen Bewohner des Friedhofs. Dann folgt ihnen die Kamera mit gehörigem Abstand. Während die beiden zwischen den Soldatengräbern flanieren, hören wir ihr Streitgespräch: Ob dieser Krieg der letzte sei? Ob es ein Krieg für Demokratie sei? Oder ob er nur das Recht jener verteidige, die sich entschieden haben, in einer Demokratie zu leben?

Spätestens an dem Epilog der langen Version wird deutlich, dass die massiven Kürzungen, die Ford an dieser Fassung hat vornehmen lassen, nicht allein

48 DECEMBER 7TH –RESTORED VERSION; Szene „Gespräch zweier toter Soldaten“ (01:15:46:26–01:21:29:18).

aus Rücksicht auf militärische Zensurauflagen erfolgt sind. In einer Zeit, in der täglich neue Verluste an Menschenleben zu vermeiden waren, muss die Schlusssequenz höchst makaber und schal erschienen sein. Zumal der Film in der Anordnung des Hauptteils, im ‚before, during and after the attack‘, längst eine bündige dramaturgische Form und eine präzise Schließung gefunden hat: Man sieht die verdunkelten Häuser und Straßen der Stadt; man sieht, wie der Krieg aus einer paradiesischen Insel einen Ort gemacht hat, der durch die vielfältigen Verteidigungsmaßnahmen radikal verändert wurde. Schließlich die Off-Stimme, die, wie erwähnt, die Klage über den aufgezwungenen Kriegszustand als handfeste Drohung gegen den Feind wendet: „You spilled our blood.“

Mit Blick auf diesen Filmschluss, der so in der endgültigen Fassung zu sehen ist, erscheint der Epilog der langen Version schlicht überflüssig. Wenn ich ihn hier trotzdem thematisiere, dann weil die holzschnittartige Allegorie ein grundlegendes Motiv des Kriegsfilms zur Schau stellt und in seiner Ambivalenz grell ausleuchtet: Im Spaziergang über den Friedhof von Arlington wird die Antwort auf die Frage „Why are we on the march?“ als eine durchgespielt, die die toten Soldaten ihren zukünftig toten Kameraden geben.

Die Einheit der Gemeinschaft, die im Disput der Toten beschworen wird, erweist sich also im Letzten als Verbundenheit der lebenden Soldaten mit den Toten. Wir treffen erneut auf das archaische Prinzip militärischer Vergemeinschaftung, das wir bei Riefenstahl obszön ausgestellt und bei Capra als unlösbaren Widerspruch thematisiert finden. Die Umformung der politischen Gemeinschaft durch die militärischen Vergemeinschaftungsformen ist die neuralgische Wunde, die in der Geschichte des amerikanischen Kriegsfilmgenres nicht aufhört, wehzutun.

Das Gesicht des unsichtbaren Feindes

Eine weitere Kürzung betrifft den Prolog, der durch eine vergleichbare allegorische Konstruktion geprägt ist. Der schlafende Uncle Sam, den wir zu Anfang der kurzen Version sahen, ist deshalb völlig erschöpft, weil er in der guten halben Stunde zuvor, die weggeschnitten wurde, ein intrikates Gespräch zu bestehen hatte: Ein gewitzter *Advocatus Diaboli* konfrontierte seinen gutgläubigen Optimismus mit Argumenten von wahrhaft dämonischer Zweideutigkeit. Im Zentrum des Disputs steht der *Sense of Commonality*. Nun aber wird dieses Gemeinschaftsgefühl auf seine Grenzen hin befragt. Könnte es doch sein, dass nicht alle Amerikaner loyale Amerikaner sind. Als handele es sich um einen der Lehrfilme, die man für die Schulung von Soldaten drehte, um ihnen Verhaltensregeln im Umgang mit der feindlich gesinnten Bevölkerung auf besetztem Territorium zu geben,

werden die allgegenwärtigen Gefahren der Spionage und Sabotage vorgeführt. In kleinen Spielszenen, die Toland offensichtlich im Hollywoodstudio drehte, spielt der Film die Möglichkeiten des Verrats im alltäglichen Zusammenleben gewöhnlicher Leute plastisch durch. Angesichts einer japanischstämmigen Bevölkerung, die ein Drittel der Einwohner Hawaiis umfasst, müsse man auf Illoyalität gefasst sein. Zumal – der Film gibt hier den Argumenten breiten Raum – deren Religion sie auf den japanischen Kaiser als politisches Oberhaupt verpflichte. Die patriotische Rede, in der ein Repräsentant dieser Gruppe nachdrücklich versichert, dass auch die japanische Bevölkerung sich im Falle eines Krieges für die politische Lebensform einsetzen werde, „for which other Americans have lived and fought and died“, illustriert – vor dem Hintergrund der vor Augen geführten allgegenwärtigen Gefahren – nur die Naivität Uncle Sams.

Der Prolog konterkariert das Gemeinschaftsgefühl, an das die Fotografien gefallener Soldaten appellieren, wenn sie über alle ethnische Differenz hinweg mit einer Stimme sprechen. Mit der ethnischen Diskriminierung, die an Eindeutigkeit kaum zu überbieten ist, hält eine Ambivalenz Einzug in den Film, die sich ganz offensichtlich nicht ausbalancieren lässt. Jedenfalls ist sie mit dem Credo der einen Stimme Amerikas, die im Krieg alle Unterschiede überwindet, unvereinbar: „We are all alike. We are all Americans.“

Ein letztes Element der Poetik des Kriegsfilmgenres geht aus den sich überkreuzenden Wahrnehmungspolitiken hervor. Wenn die Kürzungen, die Ford an der langen Fassung vornehmen ließ, letztlich doch einen Akt der Zensur exekutierten, dann mit Blick auf das skizzierte affektrhetorische und -dramaturgische Schema. Gegenüber der langen Version sind in der endgültigen Kinofassung nämlich alle Bilder getilgt, die dem Feind ein alltägliches Gesicht verleihen könnten. Die zahlreichen Einstellungen der langen Version, in denen japanischstämmige Amerikaner als gewöhnliche Leute zu sehen waren, fehlen vollständig. Der Feind ist gesichtslos geworden. Von den zahlreichen Alltagsmienen der japanischstämmigen Bevölkerung bleibt nur ein fratzenhaftes Gebilde übrig, das asiatische Gesichtszüge zeigt. Es taucht nicht zufällig als Teil einer Zeichentricksequenz auf. Man sieht eine Landkarte des Pazifikraums, auf der die japanischen Expansionswünsche in animierter Bewegung dargestellt werden. Aus der Karte wachsen Funkmasten empor, von denen Radiowellen ausgehen, die sich über die gesamte Karte ausbreiten. Eine Stimme verkündet in englischer Sprache, mit einem starken japanischen Akzent, die Erfolge der militärischen Operation.

Die Animation gestaltet in einer bündigen Metonymie die Propaganda selbst als Teil der Kriegsführung. Die Voice-Over-Stimme des Kommentators unterbricht die Siegesmeldungen und antwortet der Stimme des unsichtbaren Feindes auf die gleiche Weise wie zuvor der Stimme der Toten; nur dass anstelle der Fotografien gefallener Soldaten in einer Überblendung die erwähnte, überdimension-

nierte Maske auftaucht. Den vielzähligen Alltagsgesichtern der amerikanischen Soldaten, die mit ein und derselben Stimme von ihrer je verschiedenen ethnischen Herkunft berichten, wird eine dämonische Fratze entgegengestellt, durch die hindurch die Stimme des Feindes dringt. Ihm sind alle menschlichen Züge genommen. Von der ambivalenten Darstellung des Alltagslebens und der problematischen Lage der japanischstämmigen Bevölkerung Hawaiis, wie sie in der Langfassung thematisiert wurde, bleibt nur eine kurze Szene erhalten. In ihr ist zu sehen, wie japanische Schriftzeichen und Namen auf den Reklameschildern und Werbetafeln von Cafés, Restaurants und Geschäften übermalt oder gegen amerikanische Bezeichnungen ausgetauscht werden.

In der Art und Weise, wie der Feind in DECEMBER 7TH dargestellt wird, deutet sich eine weitere grundlegende Modalität an, die für den Kriegsfilm prägend sein wird. Das Phantasma eines unsichtbaren, gesichtslosen Feindes ist eng verknüpft mit den Ausdrucksmodalitäten des Horrorgenres. In der Affektdramaturgie der Hollywood-Kriegsfilm wird der Horror zu einem konstitutiven Element, das sich bis hin zum Vietnamfilm verfolgen lässt.

Widersprüchliche Wahrnehmungspolitiken

An der rekonstruierten langen Fassung von DECEMBER 7TH lässt sich studieren, wie sehr zum Zeitpunkt des Kriegseintritts unterschiedliche Wahrnehmungspolitiken einander widerstreben und in ihren Zielsetzungen kollidieren. An ihr wird eine poetische Logik widersprüchlicher Adressierungen deutlich, die offensichtlich erst nach und nach aufeinander abzustimmen waren.

Der zensierte Eingangsteil ist wie ein Lehrstück für die eigenen Truppen konzipiert, die in feindlichen Gebieten operieren. Er spricht einerseits die eigene Bevölkerung als Kriegsteilnehmer an und behandelt andererseits Hawaii wie ein fremdes Terrain, das zu einem Drittel von potenziellen Feinden besetzt ist. Der Epilog versucht sich an militärnahe Mobilisierungspropaganda. Das Mittelstück schließlich, die Darstellung der Ereignisse rund um den 7. Dezember 1941, wendet sich an das heimatliche Publikum. Es ist auch in der Langfassung als ein in sich geschlossener Hauptteil erkennbar, an dem in der kurzen Version nur geringfügige Veränderungen vorgenommen worden sind. Diese betreffen im Wesentlichen jene Passagen, in denen der Film die ambivalente Haltung gegenüber den japanischstämmigen Einwohnern Hawaiis zu klären sucht.

Bei genauerer Betrachtung ist auch der Hauptteil in sich widersprüchlich strukturiert. Einerseits wird eine Redeperspektive installiert, die sich wie ein Newsreel-Bericht auf ein konkretes Ereignis in der gemeinsamen Welt bezieht (eine Perspektive, die keineswegs notwendig durch authentische Filmaufnah-

men beglaubigt werden muss). Andererseits folgt die Darstellung der Ereignisse einem strengen dramaturgischen Aufbau, einem rhetorischen Wirkungskalkül.

Die Abfolge von Szenen lässt in den wechselnden expressiven Modalitäten den zeitlichen Parcours eines Wahrnehmungserlebens entstehen, der mit Blick auf die Zuschauer einem Kalkül der Affektgenerierung und Modellierung folgt. In Gänze betrachtet artikulieren die Szenen in den einander entgegengesetzten Ausdrucksqualitäten bereits das grundlegende affekt-dramaturgische Schema des Genrekriegsfilms Hollywoods: die friedliche Welt zu Anfang; die heraufziehende Drohung; die Not und der vergebliche Kampf der von einer feindlichen Übermacht überraschten Soldaten; die Action der Gegenwehr; die Trauer um die Toten; die Euphorie des Widerstands und die Drohung der Revanche. Jede dieser Szenen folgt anderen Ausdrucksmodalitäten. In der präzise kalkulierten Abfolge ergeben sie das Skript wechselnder Empfindungsqualitäten, die der Zuschauer als Stadien eines entstehenden und sich wandelnden Gefühls an seinem körperlichen Selbstempfinden vollzieht.

Ganz ähnlich wie Capras *PRELUDE TO WAR* wechselt *DECEMBER 7TH* zwischen sentimental Passagen und solchen, die auf Angst, Bedrohung und Terror abheben. Ganz ähnlich auch zielt er dabei auf den Zorn. Der Zorn aber wird – weit mehr als dass er im Film repräsentiert wird – von den Zuschauern selbst als ein individuelles Gefühl eingefordert, das unmittelbar mit dem Sense of Commonality verbunden wird. Der letzte Satz, „You spilled our blood“, fordert den Zorn als genuinen Beitrag der Zuschauer ein. In der Kaskade wechselnder Affekte erweist sich die gekürzte Fassung gleichsam als Blaupause für die Rhetorik und Dramaturgie des Hollywood-Kriegsfilms. Die Darstellung des Krieges ist hier ganz auf die affektive Bewertung durch die Zuschauer hin kalkuliert. Das mag Zorn oder Feindseligkeit, Mitleid oder Scham, Trauer oder Grauen sein – immer fordert das dargestellte Geschehen von den Zuschauern ein urteilendes Gefühl ein, mit dem sie sich selbst in einer Gemeinschaft verorten.⁴⁹

Der Appell an den Sense of Commonality stützt sich so wenig auf die Beweiskraft authentischer Filmaufnahmen, wie auf den Glauben der Zuschauer, dass die Toten direkt zu ihnen sprächen. Vielmehr wird das gefundene Filmmaterial – ganz ähnlich wie die Grabsteine und die Fotografien – zum Anlass einer Rede, die eine einheitliche Stimme fingiert, in der die Filmbilder vom Angriff, den Ruinen, den Gräbern und Fotografien der Toten sprechen: „We are all alike. We are all Americans.“ Bereits in den frühesten Kriegsdokumentationen stoßen wir auf eine Verwendungsweise des *combat footage*, die ein grundlegendes Element

⁴⁹ Kurzum, es betrifft das Register der Gefühle, die in der Emotionstheorie als soziale Gefühle von den Basisemotionen unterschieden werden. In der hier entwickelten Perspektive handelt es sich um durch Affekte hergestellte Kollektivitäten.

der Affektpoetik späterer Genrefilme ausmacht: Die wiederkehrenden Bilder des Kriegskinos vergangener Tage werden in der Gegenwart eines späteren Genrekinos zu Medien eines Gefühls gemeinschaftlich geteilter Erinnerung.

3.3 Medienpraxis militärischer Vergemeinschaftung

Offensichtlich hat John Ford die Arbeiten an DECEMBER 7TH sehr bald an Gregg Toland übergeben, um sich nach Midway fliegen zu lassen. Man erwartete dort einen Angriff der Japaner. Und dieses Mal sollte Fords Kamerateam vor Ort sein. THE BATTLE OF MIDWAY⁵⁰ (1942) weist denn auch bereits in den Credits zu Beginn der Reportage nachdrücklich auf den Umstand hin, dass es sich im Folgenden um „authentic scenes“ handle. Umso entschiedener folgt die Anordnung der Szenen dem affektrhetorischen Schema, das wir in seinen Grundzügen bereits bei DECEMBER 7TH kennengelernt haben. Aus Sicht der Produktionsgeschichte verhält es sich freilich umgekehrt; die Erfahrung mit der Produktion von THE BATTLE OF MIDWAY bildet den Hintergrund für die Umarbeitung von DECEMBER 7TH.

Die Affektrhetorik von THE BATTLE OF MIDWAY

Für die poetische Konstruktion des Films ist der Umstand durchaus von Bedeutung, dass auf Technicolormaterial gedreht worden ist. In der ersten Einstellung, ein Anflug auf Midway, wird die Insel als Farbarrangement sichtbar. Sie erscheint in einer Farbskala, die von hellen Sandfarben über das Graubraun der Gebäude und Einrichtungen der Militärbasis bis zum Grauschwarz des Kriegsgeräts reicht und sich fast ins Abstrakte hin auflöst: ein sandfarbener Streifen, hingestreckt in die Weite des Blaus, das vom tiefsten Meeresblau über den strahlenden Himmel bis zu den pastellblassen Tönen reicht, die durch weiße Wolkenschleier schimmern. Die Luftaufnahmen, mit denen der Film diese lichte Weite ausmisst, etablieren mit den ersten Einstellungen einen grenzenlosen Raum. Das Kampfgeschehen später wird dann als zunehmende Verdunkelung dieser Helle inszeniert, bis an die Grenze eines Schwarz, das alle Farbe verschluckt.

Auch das affektrhetorische Muster der Inszenierung wird gleich mit der Anfangsszene etabliert. Es lässt sich prägnant im Einsatz der Musik fassen, die den Szenenwechsel der Eröffnungssequenz strukturiert, einen Filmanfang, der wie ein Potpourri militärisch gefärbter Stimmungsmusik erscheint. Die Musik

⁵⁰ Ich beziehe mich auf eine 2012 rekonstruierte Fassung. Zu finden ist diese unter https://www.youtube.com/watch?v=MW8tQ_6dqS8 (28. Juli 2015).

setzt mit einer triumphalen Intonation von „My Country 'Tis of Thee“⁵¹ unmittelbar mit dem Vorspann ein; nur kurz wird ein pathetisch-schweres Motiv im Stil der Studiointros eingefügt, als der Titel des Films erscheint. Mit der erläuternden Texttafel kehrt der Film zu einer bedächtigeren Version der Hymne zurück. Als letzten Satz lesen wir: „The following authentic scenes were made by U.S. Navy Photographers.“⁵²

Eine Karte zeigt Midway; es markiert die Mitte des Pazifik zwischen Japan und den USA; die Musik wechselt mit dieser Einstellung zu einem fröhlich-beschwingten Motiv im Vaudeville-Stil mit großer orchestraler Instrumentierung und dominanten Bläsern.⁵³ Man sieht von einem Cockpit aus auf ein anderes, parallel fliegendes Flugzeug: „A Navy Patrol Plane“. In denkbar knapper Diktion wird die Stimme des Off-Kommentators eingefügt. Sie erläutert den Blick vom Flugzeug auf die Insel, dann auf den Piloten in seinem Flugzeug: „A routine control. Only behind every cloud may be an enemy.“ Der Satz der Voice-Over-Stimme und der Blick auf den Piloten, der angespannt in die Wolken späht, geben der beschwingten Musik einen dramatischen Unterton.

Midway Island wird vorgestellt, nur ein Streifen Sand, aber ein wichtiger Vorposten. Der Kommentar adressiert den Zuschauer direkt: „Your Front Yard“. Das wird in der Folge noch öfter geschehen. Dann befindet man sich auf der Insel, sieht Kriegsschiffe, Armeegebäude, ein Flugzeug, das gerade im Wasser gelandet ist. Man beobachtet, wie junge Männer ins Wasser springen und das Flugzeug auf die Landungsbrücke ziehen – als würde es sich um die Badefreunden von Jugendlichen handeln. Das jedenfalls suggeriert der Musikwechsel zu einer vergnügten, fast manisch-schnellen Version des berühmten Songs „Yankee Doodle“. Nur wenige Sekunden, dann wechseln erneut Szenerie und Musik. Man hört eine fröhlich-stolze Orchester-Version der U.S. Marine Corps-Hymne, in der Instrumentierung des zuvor gespielten Vaudeville-Motivs: marschierende Soldaten, Kriegsschiffe im Hintergrund, Fahnenbanner vor dem strahlend blauen Himmel.

Es folgt ein schroffer Musikwechsel, ein hektisch-flirrendes, melodisches Motiv: schnelle chromatische Tonfolgen, die abwechselnd auf- und abwärts verlaufen und von einem alarmierend wiederholten, langsamen Halbtonschritt (kleine Sekunde) begleitet werden.⁵⁴ Man sieht Seevögel am Himmel kreuz und

51 Die Melodie des Liedes ist identisch mit der Melodie der britischen Hymne „God Save the King“. Eine Titel-Auflistung der in *THE BATTLE OF MIDWAY* eingesetzten Musik findet sich in: Tad Gallagher: John Ford. *The Man and His Films*, Berkeley 1988, S. 209.

52 *THE BATTLE OF MIDWAY*; Szene „Ankunft im ‚Vorgarten‘ Midway“ (00:00:00:00–00:02:05:26).

53 Hierbei handelt es sich um „Anchors Aweigh“, das Lied der US Naval Academy.

54 *THE BATTLE OF MIDWAY*; Szene „Die Ruhe vor dem Sturm“ (00:02:05:26–00:03:24:26).

quer durcheinander fliegen; eine unruhige Einstellung, bei der man erst die Orientierung wiederfinden muss. Der dramatische Einschub ist ähnlich knapp gehalten wie die Unterbrechung des Orchesters durch den „Yankee Doodle“-Song zuvor. Es reicht, um die fliegenden Vögel am Himmel als Metapher angespannter Unruhe zu etablieren, bevor ebenso kurz ein ganz und gar gegensätzliches Stimmungsmotiv mit ihnen verbunden wird: Nun sieht man unbeholfen watschelnde Seevögel am Boden. Ein bedächtig-rhythmische Bläsermotiv imitiert im Mickey-Mousing-Stil die tapsigen Bewegungen der Vögel. Der Kommentar stellt sie als die „Natives of Midway“ vor, die zu befreien sich die Soldaten geschworen haben. Das Motiv wird später, nach der Sequenz, die den Luftangriff zeigt, noch einmal aufgenommen: Ein vom Ruß übel zugerichteter und zerzauster Vogel wird befragt, ob die Marines ihr Versprechen gehalten hätten. Vom Modus höchster dramatischer Anspannung wird unmittelbar in die Entspannung des komischen Modus gewechselt. Schon in dem beschriebenen kurzen Einschub während der Exposition wird die expressive Modalität dramatischer Anspannung mit der Entspannung im Komischen verbunden – und umgekehrt. Das Zwischenstück bricht ab, wieder sieht man die Vögel in der Luft: „The birds seem nervous.“ Die komische Szene ist unmittelbar mit den unruhig auffliegenden Vögeln als Metapher diffuser Bedrohung und Angst verknüpft.

Noch einmal wird ein radikaler Stimmungswechsel inszeniert. Ein langsames Akkordeon-Motiv setzt ein, dessen sehnsüchtig-melancholische Melodie Heimweh zu beschwören scheint; das Sternenbanner wird ins Bild gerückt. Von den Vögeln am blauen Himmel wird auf ein gleichermaßen pittoreskes wie düsteres Szenario umgeschnitten: Man sieht die Silhouetten von Soldaten in dunklen Gegenlicht-Aufnahmen, Schattengestalten vor dem abendlichen Horizont; man sieht, wie sie rauchen, Akkordeon spielen; dann sieht man in ihre Gesichter, stumm, ernst, müde, versonnen im rötlichen Licht der Abendsonne.

Grundiert von der musikalischen Stimmungsmalerei werden die Aufnahmen der untergehenden Sonne zum Ausdruck von Sehnsucht und Melancholie; die Voice-Over-Stimme bezieht auch diese Ausdrucksfiguration auf ein Gefühl diffuser Angst. Hinter der untergehenden Sonne verberge sich „etwas“; etwas, das man so sehr spüren kann, dass selbst die Vögel unruhig werden. In die sentimental Akkordeonklänge mischt sich das Grollen eines nahenden Gewitters. Die untergehende Sonne bezeichnet den Ort, an dem der Feind auf der Lauer liegt, um irgendwann loszuschlagen. Der Abendhimmel scheint plötzlich dramatisch bewölkt, die Bewegungen der Ausschau haltenden Patrouille wirken angespannt – wie in mimetischer Angleichung an die unruhig aufflatternden Vögel kurz vorher. In wenigen Sekunden hat sich das Szenario sentimental gestimmter Geselligkeit in das Bild düsterer Erwartung der kommenden Schlacht verwandelt: Wachsoldaten im Gegenlicht der Abendsonne, die zur Schau gestellten Waffen, das Donnerrollen.



Abb. 11: Eröffnungssequenz von THE BATTLE OF MIDWAY (Farbabb.: s. Anhang).

Wenn in der folgenden Sequenz, es mag der nächste Tag sein, die Lagebesprechung und Vorbereitung auf den erwarteten Angriff zu sehen sind, kann man im Hintergrund stets die Vögel beobachten, wie sie am Himmel umherschwirren. Sie scheinen in ihrer unruhigen Bewegung den alarmierenden Ton, mit dem sie eingeführt wurden, als sichtbare Drohung präsent zu halten.

Die beschriebene Eröffnungssequenz artikuliert in wenigen Minuten eine Abfolge gegensätzlicher expressiver Figurationen. An den musikalischen Motiven lassen sich diese als Stimmungsbilder rekapitulieren: von der triumphalen Hymne und der gelinden Dramatik fröhlicher Schlagermusik mit großem Orchester über

die erhebende Selbstfeier marschierender Marines, die kurzen Zwischentöne entspannter Kinderfreuden und skurriler Komik, zum sentimental-nachtstückerischen, von Donnergrollen unterlegt. Ähnlich wie die Luftaufnahmen zu Beginn den Raum der filmischen Welt als Abstufungen von Farbwerten etablieren, durchmessen die wechselnden Ausdrucksfigurationen der Exposition eine Skala differierender Affektwerte, die man durchaus als das Spektrum alltäglichen Gefühlslebens auffassen kann: vom Ernst der Arbeit, der Freude des geselligen Miteinanders, der Euphorie im Erleben gemeinschaftlicher Stärke, über die komischen Seiten kreatürlichen Daseins bis zur Spanne von Angst, Schmerz und Trauer, die dem Bewusstsein von Trennung, Abschied und Tod innewohnen. In der kontinuierlichen Modulation durch wechselnde expressive Qualitäten der filmischen Inszenierung wird die Drohung des Feindes, der im Dunkel jenseits der untergehenden Sonne wohnt und hinter jeder Wolke plötzlich hervorbrechen kann, auf ein subjektives Selbstempfinden zwischen alltäglicher Lebensfreude und einem nicht weniger alltäglichen Bewusstsein eigener Sterblichkeit bezogen.

Sentimentales versus militärisches Pathos

In der kurzen Eröffnungssequenz sind alle Erscheinungen der Natur – das Licht, die Farben, die Tageszeiten, die Vögel, ja die Insel selbst – zu einem Ausdrucksensemble zusammengetreten, welches sich in der Wahrnehmung der Zuschauer als Empfindungsskala ihrer eigenen, alltäglichen Körperlichkeit realisiert. Ihnen wird der Schattenriss der patrouillierenden Soldaten im Gegenlicht der untergehenden Sonne buchstäblich zur Projektionsfläche eines Ichs, das sie mit den Empfindungen ihres eigenen verkörperten Wahrnehmungserlebens belehnen. Darin entspricht die filmische Inszenierung mustergültig dem sentimental-nachtstückerischen Modus des Melodramas.

Entsprechend gestalten sich die nun folgenden Sequenzen nach allen Regeln melodramatischer Affektrhetorik. Fortan wird die Wahrnehmung des Zuschauers durch eine zweite Off-Stimme, die mütterliche Rede einer Frau, gelenkt. Die Stimme zeigt sich zunächst beeindruckt von den Anstrengungen der militärischen Führung, das Eiland zu schützen; aber schon im nächsten Moment bezieht sie sich in mütterlicher Sorge auf die jungen Männer. Die Stimme repräsentiert nicht die Besorgnisse und Ängste der zeitgenössischen Zuschauer; sie gibt der Haltung des Zuschauens selbst eine affektive Perspektive. Noch bevor dem Publikum die Bilder von der Schlacht um Midway vorgeführt werden, sind die Soldaten in ihrem subjektiven Empfinden und ihrer individuellen Besonderheit zum entscheidenden perspektivischen Bezugspunkt geworden. Die Inszenierung ist ganz darauf abgestellt, sie als Individuen den Zuschauern so nah wie möglich zu bringen, sie als die Söhne der Zuschauer zu präsentieren: Der Kommentar spricht

erneut das Publikum direkt an: „Men and women of America: here come your neighbors' sons home from the day's work.“⁵⁵

Es folgt der Angriff. Zunächst sind nur, statt der Vögel, feindliche, schwarz-graue Flugzeuge am blauen Himmel zu sehen; die Geschosse des Abwehrfeuers setzen schwarze Rauchballen in den strahlend blauen Himmel. Dann endlich explodieren die Bomben: aufstiehbende Erde, lodernde Flammen und dichte, schwarze Rauchwolken. Man sieht die kämpfenden Soldaten, eingegraben und hinter Sandsackhalden verschanzt; man sieht, wie die Erde unter ihren Füßen aufbricht, wie immer wieder die Kamera erschüttert wird und unter den Druckwellen der Bombendetonationen das Belichtungsnegativ aus der Rahmung springt; man ahnt das Chaos, das rings um das Kamerateam herrschte, als die Gebäude einstürzten, Kriegsgerät, Lagerhallen und Treibstofftanks von hell lodernden Flammen erfasst wurden und schwarze Rauchschwaden in den Himmel stiegen, sich über die Insel ausbreiteten, als wollten sie mit dem Tageslicht alle Hoffnung auf ein gutes Ende verschlingen. Überall bricht Feuer aus, wächst die Zerstörung, wabern die wogenden Rauchschwaden.



Abb. 12: Angriffsszene aus THE BATTLE OF MIDWAY (Farbabb.: s. Anhang).

⁵⁵ THE BATTLE OF MIDWAY; Szene „Gute Arbeit!“ (00:11:31:20–00:13:06:03).

Bis zu dem Moment, in dem man im Western die Fanfaren der Kavallerie hört; in *THE BATTLE OF MIDWAY* ist es die Stimme des Kommentators, die lakonisch feststellt, dass die japanischen Kampfflugzeuge fliehen, als die amerikanischen Schlachtschiffe auftauchen. Der Film verweilt noch kurz im Actionmodus und lässt seine Zuschauer etwas von der Feuerkraft der US Navy sehen, um bald vom heroischen Pathos der Kampfszene zur sentimental Pathetik des Melodramas zurück zu wechseln, zurück zur Inszenierung der „neighbor sons“.

Wie beim Zählappell werden sie uns nach gewonnener Schlacht mit ihrem Namen und ihrem je individuellen Gesicht vorgestellt. Zunächst die heimkehrenden Piloten, die von der Kamera und dem Off-Kommentar nach erfolgreich getaner Arbeit in Empfang genommen werden. Dann jene, die noch im Einsatz sind, um nach den vermissten Soldaten zu suchen, die mit ihren Maschinen ins Meer gestürzt sind; endlich werden die Geretteten, die nach neun, zehn, elf Tagen lebend geborgen werden konnten, präsentiert. Alltägliche Gesichter junger Männer, mal freudestrahlend, mal müde lächelnd, mal ernst und besorgt, mal erleichtert und erschöpft. Die mütterliche Stimme, die während der Kampfhandlung gänzlich verstummte, meldet sich dringlich zurück: „Get those boys to the hospital, please do, quickly.“⁵⁶

Der Himmel strahlt wieder in lichtem Blau. Die schwarzen Rauchwolken sind verschwunden. Man sieht die zerstörte Militärbasis, auch das Krankenhaus liegt in schwelenden Trümmern. Wie in *DECEMBER 7TH* folgt die Darstellung der Zerstörung einer Affektrhetorik, die an den Zorn der Zuschauer appelliert; wie dort folgt auch hier in *THE BATTLE OF MIDWAY* auf die Anklage eine Trauerfeier, die die Gefallenen mit großem Aufwand in Szene setzt⁵⁷: Die melodramatische Stimmungslage wird erneut transponiert, wenn in den Szenen des Begräbnisrituals ein tragisch-heroisches Pathos an die Stelle der rührseligen Sentimentalität tritt. Es ist so eindeutig militärisch-väterlich konnotiert, wie die melodramatischen Sequenzen durch die mütterliche Stimme geprägt sind. Im getragenen Ton des militärischen Rituals stellt der Kommentator einige der beim Begräbnis anwesenden Offiziere vor.

Fingieren und Fälschen: Historisches Wissen

Genau hier nimmt Ford eine handfeste Fälschung vor. Montiert er doch in die Reihe der Soldaten, die ihre Toten im Trauerritual verabschieden, Filmaufnahmen des Sohns von Präsident Roosevelt ein, die tausende von Meilen entfernt

⁵⁶ *THE BATTLE OF MIDWAY*; Szene „Verwundete Helden“ (00:13:06:03–00:15:20:26).

⁵⁷ *THE BATTLE OF MIDWAY*; Szene „Ehre den Toten“ (00:15:20:26–00:17:17:28).

entstanden.⁵⁸ Die Frage, ob Ford einen Kunstgriff anwendete, um die Regierun-
stellen für seinen Film einzunehmen und ihn auf diese Weise an den Zensurbe-
hörden vorbei in die Kinos zu bringen, oder ob er schlicht die Bevölkerung durch
eine Lüge auf die politische Führung des Landes einzuschwören suchte, ist letzt-
lich unerheblich. So oder so scheint THE BATTLE OF MIDWAY das Ethos des Doku-
mentarfilms grob zu verletzen.⁵⁹

Das mag insofern seltsam sein, als von der Sache her ja kein Zweifel daran
besteht, dass die Söhne des Präsidenten tatsächlich als Navy Offiziere während
des Pazifikkrieges im Einsatz waren. Der moralische Vorwurf zielt denn auch
nicht so sehr auf die Verfälschung historischer Fakten. Fords Vorgehen weckt
vielmehr einen fundamentalen Zweifel, der den Film selbst als Medium histori-
schen Wissens betrifft.

Handelt es sich bei der filmischen Darstellung um eine Repräsentation
dessen, was tatsächlich geschah, oder ist die Objektivität filmischer Bilder nicht
selbst ein propagandistischer Effekt, dem prinzipiell zu misstrauen ist? Wann
immer die Kriegsfilme Hollywoods oder das Engagement der amerikanischen
Filmindustrie im Zweiten Weltkrieg diskutiert werden, bewegen sich die Argu-
mente sehr bald in der Fluchtlinie dieser Dichotomie. (Ausnahmen bestätigen
hier die Regel).⁶⁰

58 Darauf, dass James Roosevelt, der Sohn des damaligen Präsidenten, zum Zeitpunkt der
Aufnahmen nicht auf dem Midway-Atoll war, verweist erstmals Michael Kloft in seiner TV-
Dokumentation HOLLYWOOD UND DER KRIEG. WIE STARREGISSEUR JOHN FORD DEN D-DAY DREHTE
(D 1998). Nach seiner Recherche von Archivbeständen in den National Archives in Washington,
DC gibt Kloft an, die Provenienz des Materials mit James Roosevelt rekonstruiert zu haben. Das
Material sei während einer Parade auf einem Flugfeld zweitausend Meilen von Midway entfernt
aufgenommen worden. Diese Erkenntnis wurde in der englischsprachigen Forschungsliteratur
noch nicht aufgenommen. Noch 2014 hält der Filmjournalist Mark Harris in seinem Buch „Five
Came Back. A Story of Hollywood and the Second World War“ fest: „It has never been determined
whether James Roosevelt was actually present on Midway.“ Mark Harris: Five Came Back. A Story
of Hollywood and the Second World War, New York 2014, S. 158.

59 Der Cutter von THE BATTLE OF MIDWAY, Robert Parrish, protestierte, nachdem Ford von ihm
verlangte, nach Fertigstellung des Films und kurz vor einer Vorführung von THE BATTLE OF MID-
WAY im Weißen Haus, das Material, das James Roosevelt zeigt, einzufügen. Nach Parrish unter-
scheide sich das Material durch seine Bild- und Toneigenschaften vom übrigen Film zu sehr.
Auch habe er gar nicht gewusst, dass James Roosevelt auf Midway anwesend gewesen wäre. Ford
habe daraufhin versucht, Parrishs Bedenken zu zerstreuen. Vgl. Robert Parrish: Growing Up in
Hollywood, New York 1976, S. 150 f. und Harris: Five Came Back, S. 154 f.

60 Zu den Ausnahmen (beispielsweise des Engagements der amerikanischen Filmindustrie im
Zweiten Weltkrieg) vgl. Doherty: Projections of War. Darin zu THE BATTLE OF MIDWAY: S. 252 f., zu
Capras WHY WE FIGHT: S. 74. Vgl. auch Bill Nichols: Representing Reality. Issues and Concepts
in Documentary, Bloomington 1991. Darin insbesondere Nichols Ausführungen zu John Hustons



Abb. 13: Roosevelts Sohn (Farbabb.: s. Anhang).

In diesen Diskussionen vermischen sich meist zwei kategorial zu unterscheidende Fragen. Die erste Frage betrifft die moralisch-politische Bewertung des Krieges: Sind dessen Schrecken in ihrer moralischen Verwerflichkeit adäquat dargestellt? Diese Frage ist ebenso widersinnig wie populär. Wird doch in aller Regel unterstellt, dass die Gräueltaten des Krieges unfassbar sind, und ihre Darstellung, in welcher Form auch immer, von der Realität des Leidens übertroffen wird. Gleichzeitig aber wird eine angemessene Darstellung eingeklagt. Die Aporien der Diskussionen um einen Antikriegsfilm rühren aus diesem Widersinn.⁶¹ Die zweite Frage betrifft den Film als Medium der Geschichte: Entspricht das, was wir sehen, tatsächlich dem Geschehen, so wie es sich an einem bestimmten Ort und zu einer bestimmten Zeit in unserer gemeinsamen Welt ereignet hat? Oder ist das

THE BATTLE OF SAN PIETRO (USA 1945), S. 26–27, 34–38, 129. Zu der gängigen Dichotomie vgl. Paul: Bilder des Krieges – Krieg der Bilder, S. 255–257.

⁶¹ Vgl. die Beiträge in Søren R. Fauth/Kasper Green Krejberg/Jan Süselbeck (Hrsg.): Repräsentationen des Krieges. Emotionalisierungsstrategien in der Literatur und in den audiovisuellen Medien vom 18. bis zum 21. Jahrhundert, Göttingen 2012.

Filmmaterial perspektivisch zugerichtet und verfälscht? Die Diskussion um das Verhältnis der medialen Darstellung des Krieges zur Geschichte der Kriege lässt sich in weiten Teilen auf das Für und Wider wenn nicht der einen, dann doch der anderen dieser beiden Fragen zurückführen. Das ist eigentlich überraschend. Denn die in diesen Fragen enthaltene implizite Annahme entspricht ganz und gar nicht dem Stand der medientheoretischen Diskussion.

Beide Fragen setzen ein höchst schematisches Verständnis vom repräsentierenden Modus filmischer Dokumente voraus; sie implizieren eine Prämisse, die den Status filmischer Bilder und deren Beziehung zur (geschichtlichen) Wirklichkeit betrifft: dass nämlich die Medientechnologie des Films per se – d. h. aufgrund ihrer technologischen Bedingungen – die Möglichkeit einer getreuen Repräsentation der Realität bereit hielte.

In den Debatten um den Kriegsfilm kehrt diese Vorstellung hartnäckig wieder. Sie mag ihre Wurzeln in der Idee eines ontologischen Realismus' filmischer Bilder haben, jenem Theorem also, das im technischen Automatismus der Filmfotografie selbst einen Wirklichkeitsbezug verbürgt sieht, den es von subjektivistischen Überformungen freizuhalten gelte.⁶² Doch ist – die Filmtheorie hat sich an diesem Gedanken lange abgearbeitet – der privilegierte Wirklichkeitsbezug auch nur ein medialer „Realitätseffekt“.⁶³ Dieser Effekt weist tatsächlich auf die spezifischen Möglichkeiten und technologischen Bedingungen des filmischen Mediums zurück, ist aber nicht als ein in der Technik selbst gegebenes Repräsentationsverhältnis von medialem Bild und Wirklichkeit zu verstehen. Denn erst auf der Ebene der Herstellung eines filmischen Bildes entscheidet sich, in welchen Perspektiven und Erfahrungsmodalitäten ein Bezug auf die gemeinsame Wirklichkeit entsteht.

Wenn immer wieder von der Authentizität filmischer Dokumente gesprochen wird, sobald der Kriegsfilm zur Debatte steht, geht es letztlich um diesen Effekt. Die Skepsis gegenüber der moralischen und historischen Dignität filmischer Bilder vom Krieg trifft tatsächlich die zweifelhafte, weil imaginäre Struktur des filmischen Realitätseffekts. Gerade Propagandafilme zielen, wie wir gesehen haben, nachdrücklich auf diesen Effekt; sie suggerieren die Evidenz der Augeneigenschaft, die im Hier und Jetzt der Sinnesaktivität der Filmzuschauer eine

⁶² Nicht zufällig wird diese Idee von der Filmtheorie der Nachkriegszeit protegiert. Richtete sie sich doch gegen die konstruktivistische Emphase, mit der die avantgardistischen Poetiken des Films scheinbar bruchlos in den propagandistischen Konzepten der Kriegsjahre fortzuschreiben waren. Vgl. zu dieser Idee Bazin: *Ontologie des photographischen Bildes* und Siegfried Kracauer: *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*, Frankfurt/M. 2005.

⁶³ Ein Begriff, den Metz ausgearbeitet hat, um die Vorstellung, der Film gebe uns die volle Wirklichkeit zu sehen, als einen ästhetischen Modus des Kinos zu fassen. Vgl. Christian Metz: *Zum Realitätseindruck im Kino*, in: ders.: *Semiologie des Films*, München 1972, S. 20–35.

körperliche Realität gewinnt. Doch Authentizität ist stets ein Effekt bestimmter Inszenierungsstrategien.

Sentiment versus Dokument

Das betrifft eben nicht nur den Schnitt, mit dem der Sohn des Präsidenten in die Trauerfeier auf Midway versetzt wird. Auch die Sequenz, die ihren Schauwert explizit aus dem Umstand bezieht, dass die Kamera mitten im Kampfgeschehen platziert wird, folgt in ihrer poetischen Logik keineswegs dem Ideal wirklichkeitsgetreuer Darstellung. Noch die Effekte der Authentizität unterstehen dem affektrhetorischen Regime, das wir bereits an DECEMBER 7TH herauspräpariert haben. Sie verdanken sich einer Inszenierung, die darauf abzielt, das Fühlen und Denken physisch präsenter Zuschauer auf ein gemeinschaftlich geteiltes Gefühl zum dargestellten historischen Ereignis zu beziehen.

Das aus dem Rahmen springende Filmband suggeriert Authentizität. Zugleich aber wird die amerikanische Flagge nach allen Regeln der Regiekunst von Soldaten inmitten von Feuer und schwarzem Rauch aufgezogen und so zur ikonischen Formel stilisiert. Nicht dass ich behaupten will, die Stimme des Kommentators würde lügen, wenn sie die Aktion mit tragender Stimme kommentiert: „Yes, this really happened.“ Sicher wurde zu einem bestimmten Zeitpunkt, während das Gefecht im Gange war und mit den zerstörten Häusern auch einige Flaggen verbrannten, ein Sternenbanner gehisst. Wahrscheinlich auch hat der Regisseur Ähnliches selbst beobachtet. Dessen ungeachtet steht fest, dass die Szene eine perfekt arrangierte Ikone gestaltet: die Männer, die gegen den schwarzen Rauch ankämpfen, um sich am Mastbaum zu behaupten; die Kadrierung der Kamera, die der aufgezogenen Flagge folgt, wie sie sich über das Dunkel erhebt; das flatternde Rot-Weiß, das vor dem eisblauen Hintergrund leuchtet; endlich das Sternenbanner, in einer Totale gesehen, gehisst an einem Mast, der bis in den Himmel zu reichen scheint – er weht im Wind, in jenes obere Drittel des Bildkaders gesetzt, in dem das Blau sich gegen die schwarzen Wolken behauptet.⁶⁴

⁶⁴ Szene „Ehre den Toten“ (00:15:20:26–00:17:17:28). Das Hissen der Flagge ist in dieser Version nicht zu sehen, die hier gegebene Beschreibung orientiert sich an einer über YouTube zugänglichen digital restaurierten Fassung. https://www.youtube.com/watch?v=MW8tQ_6dqS8 (ab 06:33 min, 28. Juli 2015).



Abb. 14: Stilisierung der amerikanischen Flagge zur ikonischen Formel (Farbabb.: s. Anhang).

Man wird das Setting in späteren Kriegsfilmern wieder und wieder reinszenieren. Bis dieses Arrangement mit dem berühmten Foto Joe Rosenthals, „Raising the Flag on Iwo Jima“, zur Pathosformel gerinnt, um dann als solche, als formelhafte Ikone, zum Sujet von Filmen, Denkmälern und Briefmarken zu werden – bevor die Feuerwehrmänner von New York am 11. September 2001 in diesem Arrangement die Ikone für eine neue Form von Kriegen aufrichteten und Clint Eastwood sie in seinem Diptychon *FLAGS OF OUR FATHERS* und *LETTERS FROM IWO JIMA* zum Sujet einer Art Metafilm über die medialen Bilder des Kriegsfilms machte.

Man darf annehmen, dass nicht nur der Kriegsphotograf Joe Rosenthal – wie in Eastwoods Film zu sehen – auf eine gut fotografierbare Einrichtung der Szene achtete und deshalb den Moment nachstellen ließ, als die US-Flagge auf Iwo Jima gehisst wurde. Auch John Ford wird ähnlich aufmerksam die Parameter für ein gelungenes Bildarrangement im Blick gehabt haben. Letztlich wird man kaum entscheiden können, ob es je eine Schlacht im Zweiten Weltkrieg gab, in der das Sternenbanner über dem Pulverrauch der noch tobenden Kämpfe gehisst wurde, ohne dass man dabei an das Skript einer Szene aus dem Hollywoodkino dachte.

Wie aber lassen sich Filme wie *THE BATTLE OF MIDWAY* oder *DECEMBER 7TH* dann überhaupt als Dokumente verstehen, wenn wir sie nicht auf die Faktizität dessen verpflichten können, was sie als Ereignisse repräsentieren? Wie lässt sich ihr Ethos

moralisch-politisch bewerten, wie ihre Darstellungen historisch verifizieren, wenn sie offensichtlich keinen anderen Zweck verfolgen, als die Mobilisierung aller gesellschaftlichen Kräfte für den Krieg zu betreiben?

Mit Blick auf die Fälschung, die Ford in seinem Film vorgenommen hat, scheint die Antwort sehr einfach: Fügt sich der einmontierte Präsidentensohn doch in ein ideologisches Schema, das nicht nur diese Propagandafilme, sondern die amerikanische Kriegspropaganda schlechthin bestimmt: von den Regierungsstellen in Washington bis zu den einfachen Soldaten, von den Managern und Ingenieuren bis zu den Arbeitern zu Hause und in der Armee, von den militärischen Filmeinheiten im Kriegsdienst bis zu den Kinobesuchern in den kleinsten Provinzstädten – das ganze Land befindet sich in einem Krieg, in dem jeder Einzelne seinen Platz einzunehmen und seine Arbeit zu tun hat; unbesehen seiner gesellschaftlichen Stellung, seines militärischen Ranges, seiner individuellen Freiheit. Als Beschreibung gesellschaftlicher Realitäten wäre dies ein erwartbares ideologisches Schema, dem man kaum durchschlagende Überzeugungskraft zubilligen wird. Anders stellt es sich dar, wenn man in den Filmen die pathetische Form selbst als die Botschaft begreift. Dann nämlich sehen wir, dass etwa *THE BATTLE OF MIDWAY* oder *DECEMBER 7TH* zum Medium eines *Sense of Commonality* werden wollen, der gerade nicht mehr dem einer liberalen Demokratie entspricht. Sie generieren das Gemeinschaftsgefühl einer Kriegsgesellschaft.

An ein solches Gefühl appelliert der Satz, der dem Film als Signatur der Autorenschaft vorangestellt ist: „The following authentic scenes were made by U.S. Navy Photographers.“⁶⁵ Das will sagen: ‚Wir, die Navy Photographers, lassen euch, die Zuschauer, als Augenzeugen teilhaben an den Kämpfen eurer Söhne.‘ Das Versprechen der Authentizität betrifft nicht die Faktizität der Ereignisse, sondern das Gefühl unverbrüchlicher Verbundenheit einer Gemeinschaft, die nicht mehr eine politische, sondern eine militärische ist. Wenn Filme wie *THE BATTLE OF MIDWAY* Authentizität für sich in Anspruch nehmen, geschieht das mit Blick auf die affektrhetorischen Erfordernisse, die das Kino zum Medium einer solchen Transformation werden lassen.

Was dokumentiert das filmische Dokument?

Wie lassen sich Filme wie *THE BATTLE OF MIDWAY* oder *DECEMBER 7TH* als historische Dokumente einordnen, wenn sich diese Einordnung weder am Maßstab der getreuen Repräsentation des tatsächlichen Ereignisses, noch an dessen

⁶⁵ *THE BATTLE OF MIDWAY*; Szene „Ankunft im ‚Vorgarten‘ Midway“.

moralisch-politischer Bewertung orientieren kann? Die Frage wäre jenseits der Dichotomie von objektiver Darstellung und Täuschung noch einmal anders zu formulieren: Was ist das für eine Welt, die in den Kriegsinszenierungen für die Zuschauer als gemeinschaftliche Welt entsteht? Was ist deren Besonderheit? Wie verhält sie sich zu der gemeinsamen Welt, aus der man – ein nicht unwichtiger Aspekt der Propagandafilme – fraglos vertrieben wird, sobald sich eine Gesellschaft zu einer Kriegsgemeinschaft umformt?

Die Kriegsfilme Hollywoods zeigen sich durchweg indifferent gegenüber der Vorstellung, filmische Bilder repräsentierten von sich aus die Wirklichkeit kriegerischer Ereignisse. So wie Ford in *THE BATTLE OF MIDWAY* die Trauerfeier für die Gefallenen nach allen Regeln der Regiekunst in Szene setzte, ließ William Wyler die Soldaten, deren Siegeszug durch Italien er filmisch dokumentierte, wie die Statisterie eines Historienfilms zur Morgenwäsche antreten. Der Ort der Wahrnehmung aber, auf den solche Inszenierungen verweisen, ist immer durch einen konkreten subjektiven Standpunkt bezeichnet. Es ist immer ein bestimmter Standort in einem prinzipiell unbegrenzten Feld anderer Perspektiven.

Die Effekte des Authentischen sind Teil der Inszenierung eines ästhetischen Erfahrungsmodus, den ich weiter oben als Illusion des Mitten-drin-Seins, des Mit-dabei-Seins zu fassen suchte. In ihm rückt eine Möglichkeit filmischer Medientechnologie ins Zentrum, die weit mehr im ästhetischen Genießen des Genrekinos als im filmischen Dokument verwirklicht worden ist. Die Illusion des Mitten-drin-Seins bildet den Grund aller Ausdrucksmodalitäten des Actionfilms; einem Genre, dem wir vorderhand keinerlei wirklichkeitsbürgende Kraft oder Authentizität im historischen Sinne zugestehen.

Das Gefühl, mit eigenen Augen an einem Ereignis teilzuhaben, es in der leibhaften Präsenz körperlicher Sinnestätigkeit zu erleben, stellt die wesentliche Bedingung für ein ästhetisches Genießen dar, das sich auf die Illusion eines Welterlebens stützt, das alle Grenzen der Sinnes- und Handlungsmöglichkeiten menschlicher Körper hinter sich lassen kann. Ein solches Genießen definiert aus meiner Sicht – ich bin bereits in der Analyse des Riefenstahlfilms darauf zu sprechen gekommen⁶⁶ – das Vergnügen am Actionkino.

In *THE BATTLE OF MIDWAY* sind die Modalitäten des Actionkinos eingefügt in die oben skizzierte, melodramatische Affektrhetorik. Was nichts anderes heißen soll, als dass die Effekte des Mitten-drin-Seins gerahmt und eingebettet sind in die melodramatische Inszenierung eines subjektiven Welterlebens; die Effekte einer unmöglichen Teilhabe am Kampfgeschehen erscheinen immer schon in der Spiegelung subjektiver Reflexion.

66 Vgl. den Abschnitt *TAG DER FREIHEIT: Medientechnik der Verschmelzung* in dieser Studie.

Wenn der Film Anspruch darauf erhebt, den Zuschauern „authentic scenes“ zu präsentieren, soll damit keineswegs die Objektivität des Dargestellten verbürgt werden; vielmehr wird die Anerkennung eines subjektiven Erlebens dieser Wirklichkeit eingefordert. Der Hinweis auf die Authentizität fungiert – ähnlich wie die mütterliche Stimme, die sich um das Wohl der Soldaten sorgt – als grundlegende perspektivische Ausrichtung der Wahrnehmungsempfindung der Zuschauer. Sie gibt deren Genus vor – gleichsam ihr Tongeschlecht –, in den sich dann die pathetischen Muster melodramatischer Inszenierung eintragen. Sie erhebt als solche, als subjektive Erfahrungswelt, den Anspruch auf Anerkennung.⁶⁷

Die poetische Logik von filmischen Dokumentationen wie *THE BATTLE OF MIDWAY* ist weit mehr vom Ethos subjektiver Stellungnahme bestimmt, als dass sie dem filmischen Bild an sich eine besondere Möglichkeit zubilligte, die Wirklichkeit von Ereignissen zu verbürgen. Die Wirklichkeit, die in diesen Filmen thematisiert wird, ist im Letzten die eines subjektiven Empfindens, demgegenüber jede mediale Repräsentation defizitär bleibt; die Wirklichkeit, auf die sich Filme wie *THE BATTLE OF MIDWAY* beziehen, lässt sich nicht von dem ‚Ich empfinde‘, ‚Ich denke‘, ‚Ich fühle‘ eines konkreten, physisch-sinnlichen In-der-Welt-Seins ablösen. Sie meint das Bewusstsein einer inkommensurablen Erfahrung des Schreckens und der Leiden. Im amerikanischen Kriegsfilmgenre ist dies immer das Leiden der (gefallenen) Soldaten.

Die Zeugenschaft aber wird als ein mitfühlender Blick auf dieses Leiden an die Zuschauer selbst delegiert. Die Stimme mütterlicher Sorge, die Ford in *THE BATTLE OF MIDWAY* einführt, beschreibt präzise die Funktion, die der melodramatische Modus im Kriegsfilmgenre übernimmt. Erst in der von der Stimme justierten Wahrnehmung werden die Leiden der Soldaten greifbar – nicht erst in der Repräsentation der Ereignisse, sondern schon in einem Gefühl für eine mit den Soldaten geteilte Welt. Im melodramatischen Modus wird dieses Gefühl zu einem Gefühl für das Gemeinschaftliche. Der melodramatische Genus der Wahr-

⁶⁷ Es ist deshalb kein Zufall, wenn von John Ford über Sam Fuller bis Oliver Stone und John Irvin die Regisseure des Hollywood-Kriegsfilms immer wieder die subjektive Augenzeugenschaft in Anspruch nehmen. Selbstredend artikuliert sich dieser Anspruch dann doch wieder als beharrlicher Hinweis auf den Realismus filmischer Bilder. Ein prägnantes Beispiel sind John Irvins Aussagen zu seinem Vietnamfilm *HAMBURGER HILL*: „Ich wollte einen Film über Vietnam machen, weil ich dort war. [...] Ich wollte zeigen, wie es wirklich war. [...] Ich hatte zwei Militärberater. Der eine war Kommandant des Gefechts um Hamburger Hill. Er war für die historisch-strategische Richtigkeit des Films verantwortlich. Für die Kampfhandlungen selbst hatte ich einen (Sergeant) Major, der vor Ort gekämpft hatte und genau wußte, wie es auf dem verdammten Hügel zugegangen war. Ich habe eigentlich nur seine Anweisungen filmisch umgesetzt. Er hat auch die Schauspieler so gedrillt, daß sie wie richtige Soldaten wirkten.“ Zitiert nach Hölzl/Peipp: *Fahr zur Hölle, Charlie!*, S. 139.

nehmungsweise, das Mitfühlen und Mitleiden, ist der Appell, der den Sense of Commonality aufruft. Die Wirklichkeit, die in der Sinnestätigkeit der Zuschauer zur physischen Realität werden soll, ist das Gemeinschaftsgefühl.

3.4 Affektive Mobilmachung

Die militärische Mobilisierung ist auf allen Ebenen eng mit der medialen Mobilisierung der Wahrnehmungssinne verschränkt. Seit Virilios *Krieg und Kino* darf diese These als medientheoretischer Allgemeinplatz gelten.⁶⁸ Tatsächlich scheint der Sachverhalt evident, dass die modernen Kriege vor allem durch Medientechniken entschieden werden, die eine alle denkbaren Raum- und Zeit-Dimensionen erschließende Waffentechnologie vorstellbar, repräsentierbar und lenkbar machen. Das Aufspüren, Projizieren, Sichtbar- und Denkbarmachen wird zu einem unmittelbaren Bestandteil der Zerstörungsmacht. In der Fähigkeit, multiple, sich dynamisch verändernde Wahrnehmungsräume, die real nur als mathematische Formeln zu fassen sind, sinnlich greifbar aufeinander zu beziehen, kommt die moderne Kriegstechnologie mit Medientechnologie überein.⁶⁹ Die ästhetische Erfahrung, die es den Zuschauern erlaubt, in ihrem leibhaften Sehen und Hören unmögliche Räume zu projektieren, weist auf eine Illusion zurück, die genuin mit der Medientechnologie des Kinos verbunden ist. Als Illusion eines Blicks, der die zeit-räumliche Komplexität jedweder Explosion bewältigt, bildet sie einen grundlegenden Zug ästhetischen Genießens und das Agens des Actionkinos.

Affektdramaturgien in der Spanne von Action und Melodrama

Nicht zufällig feiert der Actionfilm von *FIRST BLOOD* bis *TERMINATOR 3* das Phantasma eines unzerstörbaren Körpers in der Anverwandlung an den Kriegsfilm.

⁶⁸ Virilio: *Krieg und Kino*.

⁶⁹ So schreibt Friedrich Kittler: „Die Geschichte der Filmkamera fällt also zusammen mit der Geschichte automatischer Waffen. Der Transport von Bildern wiederholt nur den von Patronen. Um im Raum bewegte Gegenstände, etwa Leute, visieren und fixieren zu können, gibt es zwei Verfahren: Schießen und Filmen. Im Prinzip von Kino haust der mechanisierte Tod, wie das neunzehnte Jahrhundert ihn erfunden hat: ein Tod nicht mehr des Gegners, sondern serieller Unmensen. [...] Mit der chronophotographischen Flinte wurde der mechanisierte Tod perfekt: Seine Transmission fiel zusammen mit seiner Speicherung. Was das Maschinengewehr vernichtete, machte die Kamera unsterblich.“ Friedrich Kittler: *Grammophon Film Typewriter*, Berlin 1986, S. 190.

Gleichviel ob dies im Gewand der Science Fiction, antiker Gladiatorenkämpfe, dem Mittelalter des fantastischen Films oder im Dekor des historischen Kriegsfilms geschieht: Inszeniert ist immer das phantasmatische Potenzial der Medientechnologie selbst, die Fähigkeit des Kinos zur Mobilisierung des Wahrnehmungs- und Empfindungsraums der Zuschauer. Der Hollywood-Kriegsfilm aber handelt letztlich von gänzlich anderen Sichtverhältnissen als das Actionkino.

Ob bei der Landung in der afrikanischen Wüste, in der Normandie oder in Italien, ob im Pazifikkrieg auf Guadalcanal oder Saipan: Der Protagonist des klassischen Hollywood-Kriegsfilms ist der Späh- oder der Stoßtrupp, jener kleinste Truppenteil, der in nächster Nähe zum Kriegsgeschehen als Auge, Ohr und Spürnase operiert. Im selben Maße, wie sie zum Sinnesorgan einer militärischen Körperschaft werden, verlieren die einzelnen Soldaten den Überblick. Ihr Tun richtet sich nicht mehr am Handlungsradius des eigenen Körpers, sondern an der Befehlshierarchie aus. Diese Wahrnehmung des Infanteristen, der stets an der Grenze zur Blindheit operiert, ist das audiovisuelle Grundmotiv des klassischen Kriegsfilms. Sei es der unsichtbare Feind, der sich in der Nacht, im Dschungel oder in Tunneln und Höhlen unter der Erde verbirgt, sei es das Chaos des Sperrfeuers, die farbigen Wolken der Rauchbomben, die Blitze der explodierenden Granaten: Der Spähtrupp ist das epische Ich, das gänzlich in ein Geschehen eingeschlossen ist, ohne dass es je eine Sicht auf dieses Ganze hätte. Der Kriegsfilm Hollywoods handelt weit häufiger von dieser Erfahrung der Blendung als von den Triumphgefühlen des Actionkinos, der Illusion des Überblicks. Er folgt auch keineswegs dem Stereotyp der klassischen Heldenerzählung: Zwar etabliert er der Handlung nach nicht selten einen jugendlichen Helden, der sich zum leidgeprüften Mann wandelt; doch zielt er damit nicht auf den psychologischen Entwicklungsroman.

Für die Figur des Soldaten vollzieht sich der Krieg als ein objektives Geschehen, über das ein Wille, ein Gesetz herrscht, das ihm selbst nicht verfügbar ist, das immer rätselhaft, verschlossen bleibt. Für ihn ist der Krieg immer ein sinnloses Schlachten, ein undurchdringliches Chaos von Sinneseindrücken. Der Soldat selbst ist nur Erscheinung in einem intentional gerichteten Geschehen, das ihn betrifft, ohne sich ihm zu erkennen zu geben; er ist dessen Objekt.⁷⁰ Die Filme

⁷⁰ Die epische Redeweise konstituiert eine Welt, die unabhängig von der Erzählung selbst, als ein Außerhalb dieser Rede existiert. „Handlung“ meint dann eine Verwicklung unterschiedlicher objektiver Kräfte, die unabhängig von der Perspektive des Erzählers, unabhängig auch von den in die Handlung eingeschlossenen Akteuren sich vollzieht. „Diese Skulpturbilder der Vorstellung entfaltet die Poesie andererseits als durch das Handeln der Menschen und Götter bestimmt, so daß alles, was geschieht, teils aus sittlich selbständigen göttlichen oder menschlichen Mächten hervorgeht, teils durch äußere Hemmungen eine Reaktion erfährt und in seiner äußeren Erscheinungsweise zu einer *Begebenheit* wird, in welcher die Sache frei für sich fortgeht und der Dichter zurücktritt. Solche Begebnisse auszurunden ist die Aufgabe der *epischen* Poesie,

beschreiben dieses Geschehen als einen Transformationsprozess seines körperlichen Selbstempfindens und Begehrens: Die erste Stufe stellt sich als Initiationsritus dar, die Passage des insuffizienten Individuums zum Teilhaber an den Symbolen einer voll gültigen, männlichen Subjektmacht; die zweite Stufe bezeichnet eben dieses Phantasma uneingeschränkter Subjektmächtigkeit; die dritte Stufe zeigt die Umkehr des Prozesses: die Erfahrung, auf die Verwundbarkeit und Ohnmacht eines vereinzelt Körper zurückgeworfen zu werden. Sie zeigt das physische Leiden in der Perspektive des empfindsamen Individuums.

Über die Vergemeinschaftung im Drill, den euphorischen Vernichtungsrusch waffenbewehrter militärischer Gemeinschaft, bis zur Erfahrung des verlassen und erneut vereinzelt Körper bildet das subjektive Empfinden des Individuums den grundlegenden Bezugspunkt der filmischen Inszenierung. Die Innenansicht des empfindsamen Subjekts, an dem sich eine Handlung vollzieht, die es lediglich erleiden, nicht aktiv bestimmen kann, bezeichnet das Pathos des Hollywood-Kriegsfilm; sie ist sein übergeordneter Bezugspunkt. Das gilt gerade auch für jene Filme, von denen man nicht müde wird zu behaupten, sie seien so ganz anders als das alte Genre, die Filme über die sogenannten neuen Kriege im Irak und anderswo. Die Subjektivierung der Darstellungsperspektive in der filmischen Inszenierung lässt die Leiden des Helden zu einer melodramatischen Pathosform werden; man könnte das den melodramatischen Kern des Kriegsfilm-Genres nennen.

GUNG HO!: Der Mobilisierungsfilm

Ich möchte diese These zunächst an einem Film ausführen, der seine Adressaten bereits im Titel anfeuert: Ray Enright's GUNG HO! (UNTERNEHMEN DONNERSCHLAG, USA) aus dem Jahr 1943.⁷¹ Der Mobilisierungsfilm brachte ein neues Wort in die englische Sprache ein – „Gung ho“ meint fortan wüsten Hurra-Patriotismus.

Die dramaturgische Struktur ist denkbar einfach: Am Anfang stellen sich die angehenden Soldaten als mehr oder weniger unglückliche Individuen vor.⁷² Die Rekrutierungsbeamten der Armee sind die Repräsentanten einer guten Vater-

insofern sie eine in sich totale Handlung sowie die Charaktere, aus denen dieselbe in substantieller Würdigkeit oder in abenteuerlicher Verschlingung mit äußeren Zufällen entspringt, in Form des breiten Sichbegebens poetisch berichtet und damit das *Objektive* selbst in seiner Objektivität herausstellt.“ Georg Friedrich Wilhelm Hegel: Vorlesungen über die Ästhetik III, Werke in zwanzig Bänden, Band 15, Frankfurt/M. 1970, S. 321 f.

⁷¹ Der vollständige Titel des Films lautet: ‚GUNG HO!‘: THE STORY OF CARLSON’S MAKIN ISLAND RAIDERS.

⁷² GUNG HO!; Szene „Rekrutierungsgespräche“ (00:02:22:16–00:13:18:07).

instanz, die die verlorenen Söhne des Landes versammelt. In den Vorstellungsgesprächen offenbaren die jugendlichen Männer nicht nur ihre armselige Herkunft und ihre prekäre Lebenslage, sondern auch ihre moralische und lebenspraktische Insuffizienz. Dann sehen wir die Ansprache des Generals, der den frisch Rekrutierten auf der Leinwand und vor der Leinwand ein neues Leben in der Kampfge-

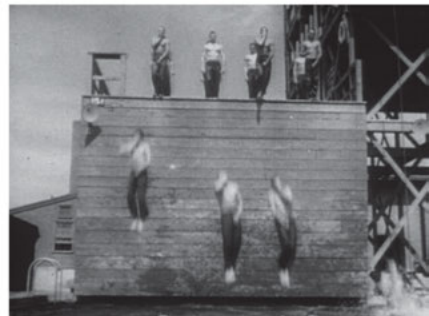
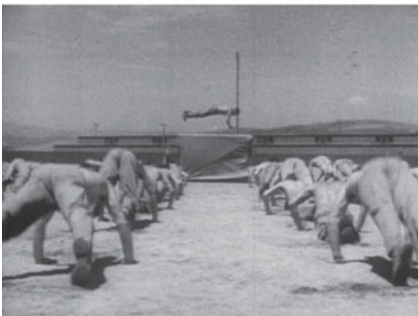


Abb. 15: Formierung des Gruppenkörpers in GUNG HO!

schaft der Armee verspricht.⁷³ Sie werden in ihrem militärischen Führer Halt und väterlichen Schutz, im sportlichen Drill Haltung und Disziplin, in der verschworenen Kampfgemeinschaft Kraft und höhere Sinnhaftigkeit finden. Die nächste Sequenz zeigt uns, getragen von fröhlicher Musik, die jungen Rekruten beim begeisterten Training.⁷⁴ Wir sehen die halbnackten Körper, die sich mit Freude mehr und mehr in die formierten Bewegungsabläufe eines übergreifenden Gruppenkörpers einüben. Und wir erkennen Filmmaterial wieder, das aus den Newsreels stammt. (SANDS OF IWO JIMA wird u. a. auch dieses Material verwenden.)

Schließlich sehen wir den Ernstfall des Krieges wie das Spiel einer gut trainierten Fußballmannschaft inszeniert, das in seinen konkreten Aktionen kaum von den Spielzügen eines tatsächlichen Matches zu unterscheiden ist – nur dass von Fall zu Fall ein Spieler ausscheiden muss, weil er von feindlichen Waffen getroffen wurde.⁷⁵ Eine kurz angespielte Trauerhymne besiegelt das Schicksal des Opfers, bevor der Film sich wieder dem Kampfgeschehen zuwendet. Man sieht das perfekte Zusammenspiel eines hocheffizienten Gruppenkörpers, verfolgt den Spielverlauf, der ein ums andere Mal von den kurzen Mollsentenzen einer Opferzene unterbrochen wird.

Auf den ersten Blick folgt GUNG HO! also einem recht simplen Schematismus der Heldenerzählung. Aber auch wenn das Feindbild rassistisch vereinfacht, das Leidenbild heroisiert, der Krieg euphemistisch geschönt wird, erschöpft sich der Mobilisierungsfilm nicht darin, Feindseligkeit und Kampfeslust darzustellen und zu propagieren. Stattdessen steckt GUNG HO! einen affektiven Parcours ab, der in zahllosen späteren Kriegsfilmern immer weiter ausgearbeitet wird.

Dieser Parcours zielt auf ein Inszenierungskalkül, in dem gegensätzliche Affektqualitäten – die man, wenn man will, durchaus bestimmten Gefühlen wie Kampfeslust und Angst, Euphorie und Trauer, Wir-Gefühl und Feindseligkeit zuordnen kann – im Wechsel der Szenenfolgen aufeinander bezogen werden. Für die Zuschauer entsteht in diesem Changieren zwischen unterschiedlichen Affektqualitäten, die vorderhand keineswegs semantisch bestimmt sein müssen, ein kontinuierlicher Prozess der Affektion, der erst in seiner Verlaufsform als ein Gefühl greifbar wird. Der Prozess der Affektion ist freilich vielfältig durchkreuzt und verwoben mit der dramaturgischen Entwicklung des Handlungsverlaufs. Das dramaturgische Schema des kalkulierten Wechsels szenischer Konstellationen, die durch gegensätzliche Affektqualitäten bestimmt sind, trägt bereits in den frühen Mobilisierungsfilmern alle Konflikte und Ambivalenzen in sich, welche erst die späteren Filme in den Vordergrund rücken und bearbeiten werden.

73 GUNG HO!; Szene „Ansprache 2“ (00:13:18:07–00:15:53:21).

74 GUNG HO!; Szene „Drill und Verschmelzung“ (00:15:53:21–00:19:59:01).

75 GUNG HO!; Szene „Dschungelkampf und das MG-Nest“ (00:51:57:11–01:00:18:13).

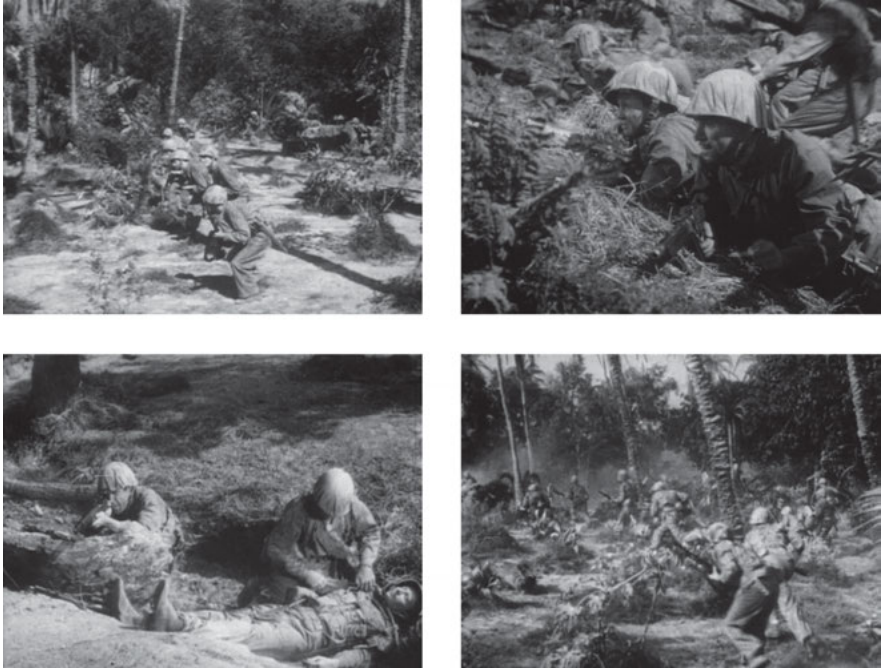


Abb. 16: Kampfgeschehen und Opferszene.

Die Verwandlung bedürftiger Individuen in Soldaten

Der Ausgangspunkt – darin unterscheiden sich die Filme nicht von Riefenstahls Kriegspropaganda – ist ein lustvolles Selbstempfinden der eigenen individuellen Körperlichkeit: Kaum ein Kriegsfilm, der auf die Szenen verzichtet, in denen wir halbnackte Soldaten sehen, die an Waschbottichen und unter improvisierten Duschen in freier Natur ihre Morgenwäsche erledigen. Man sieht jugendliche Soldaten in ausgelassener Stimmung. Es sind diese Szenen, in denen die Gruppe eine soziale Kontur bekommt, komische Einlagen und knappe Dialoge die individuellen Typen sichtbar werden lassen: den Witzbold, den Raufbold, den Schweigsamen, den Bräsigen, den Freundlichen, den grobschlächtigen Redneck und den skrupulösen Großstädter. Oder man sieht scherzende, milchgesichtige Jungs, die gerade an der Front eintreffen und dort vor den finster dreinblickenden, wortkargen Männern erschrecken. Am Ende des Films sind sie entweder tot oder wenigstens ebenso schweigsam und verschlossen. Kaum ein Kriegsfilm, dessen Erzählhandlung nicht auf die eine oder andere Weise dieses Schema reproduziert: Sein

Held ist der unschuldig-naive Jüngling am Beginn einer tatsächlichen oder imaginären Reise, an deren Ende der Mann mit Erfahrung steht oder eben der Tod und das Opfergedenken. Dazwischen sehen wir den Helden als Rädchen im Getriebe der Maschinerie des Krieges.

Am Anfang steht die Inszenierung des realistisch-alltäglichen Körpers jugendlicher Männer, mehr oder weniger verletzlich, mehr oder weniger unglücklich, mehr oder weniger unzulänglich. Im Scheitelpunkt steht die Fantasie triumphaler Virilität, die rauschhafte Höhe eines Super-Ichs der kämpfenden Gemeinschaft. Am Ende stehen die Agonie des sich für die Gemeinschaft opfernden Soldaten und das Traueritual. So ließe sich die ideale dramaturgische Linie des Mobilisierungsfilms rekapitulieren.

Die Hollywood-Kriegsfilme während des und in den ersten Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg inszenieren die Stufen dieser Verwandlung als einen Prozess, in dem die alltäglichen Empfindungsqualitäten individueller Körper, die man in Szenen wie der rituellen Morgenwäsche inszeniert findet, umgewandelt werden in Kampfeslust und Todesmut. Eben deshalb stehen die Rituale der Selbstüberschreitung im Drill und im gemeinsamen Kampferleben im Mittelpunkt der Inszenierung dieser Filme. Deshalb werden in *GUNG HO!* die jugendlichen Männer zu Beginn in ihrer unzulänglichen und bedürftigen Individualität vorgestellt. Deshalb die langen Montagefolgen, die darstellen, wie im Drill und im Training aus insuffizienten Individuen ein durchschlagender Kampftrupp geformt wird. Deshalb der Sportsgeist, der die Kampfszenen beherrscht. In diesen Szenen wird die Verschmelzung alltäglicher Körper mit dem waffenbewehrten Corps, dem militärischen Kollektiv, als ein Hochgefühl inszeniert: Es entsteht ein Bild euphorischer Teilhabe an einem kollektiven Körper mit schier unüberwindlichen Kräften.

Von den letzten Begegnungen mit den schönen Mädchen, von denen die Jungen Abschied nehmen, um noch die Erinnerung an das Bild der Frau als Gemeinschaft stiftende Kraft zu teilen, über das harte Training, den körperlichen Drill, zur Euphorie eines Kampfes, der sich als perfektes Ineinandergreifen von Waffen, Maschinen und menschlichen Körpern vollzieht, zeichnet *GUNG HO!* die Stufen dieses Prozesses detailliert nach. Dabei findet der Film seinen Höhepunkt in der Inszenierung der Rettung der fast schon verlorenen Kämpfer durch den Einsatz von Kriegstechnologie.

Faktisch finden wir in fast jedem der späteren Kriegsfilme Hollywoods auf die eine oder andere Weise das Prozedere beschrieben, mit dem die individuellen Körper zu einem militärischen Korpus umgebaut werden, zu einem Gefüge aus symbolischem, technologischem und biologischem Material. Wir kennen die Euphorie, die in der Darstellung dieser Prozesse inszeniert wird, bereits aus den Manöversequenzen des Riefenstahlfilms und der Kriegsmetapher, mit der Vertov die Kräfte des Kinos feiert. Tatsächlich gilt auch für die Kriegsfilme Hollywoods,

dass sie vor allem im Zusammenspiel von Waffentechnik, menschlichen Körperkräften und Teamgeist einen grundlegenden Modus des Genrekinos aktivieren, den man mit dem Abenteuergenre und dem Actionkino verbindet. In der Einheit des militärischen Corps kommen Kräfte zum Tragen, die alle physische Limitierung individueller Körper überwinden; Kräfte, die in der filmischen Inszenierung des Kampfes, der Waffengewalt, der Geschicklichkeit des Einzelnen und des Zusammenspiels des Platoons zu einem Zuschauererleben werden.⁷⁶

Die Peripetie: Der Umschlag von Action in Melodrama

In GUNG HO! bestimmt der Actionmodus die zahlreichen Kampfszenen, in denen das Zusammenspiel des Platoons und der Waffentechnologie immer neu vorgeführt werden. Der Film erweist sich dabei als Werbefilm der Armee, wenn er Mal um Mal die individuelle Leistung der Rekruten in den Vordergrund stellt. Als sei es vor allem dem Witz und der sportlichen Geschicklichkeit der Einzelnen zu verdanken, wenn das Zusammenspiel von Männergruppe und Waffentechnik erfolgreich funktioniert. Etwa die Szene, in der die feindlichen Jagdbomber durch ein Täuschungsmanöver, das sich Schuljungen ausgedacht haben könnten (eine japanische Stellung wird unbemerkt von den dort versammelten Soldaten zum US-Stützpunkt umdekoriert), umgelenkt werden auf deren eigene Stellungen.

In den Ausdrucksmodalitäten des Actionkinos vollzieht sich die imaginäre Verschmelzung des leibhaften Ichs mit einem unverletzbaren, waffenbewehrten Körper der militärischen Einheit als vollkommen harmonisches Ineinandergreifen aller Elemente des militärischen Corps. Mobilisierungsfilm wie GUNG HO! scheinen damit einer ebenso schlichten wie durchsichtigen Ideologie patriarchaler Initiation anzuhängen. Denn die Darstellung der beschriebenen Gefühlserlebnisse bezeichnet Kreuzungspunkte, an denen sich das Empfinden der Heldenfiguren und mithin sie selbst verwandeln: Stufe um Stufe, um endlich zu einem kämpfenden, tötenden, leidenden und zürnenden Soldaten zu werden. Der Mobilisierungsfilm der Kriegsjahre beschreibt mit diesem Schema die Anverwandlung des individuellen Selbst an die kulturelle Imagination des schlechthin Männlichen, die soldatische Gemeinschaft.

⁷⁶ Man könnte mit Blick auf Linda Williams die Ausformung des Actionmodus als eine der generischen Formen der Bodygenres ansprechen. Thomas Elsaesser und Michael Wedel fassen unter diesem theoretischen Topos die Spezifik des postklassischen Kriegsfilms. Vgl. Linda Williams: Filmkörper. Gender, Genre und Exzess, in: montage a/v 18 (2), 2009, S. 9–30 bzw.: Williams: Film Bodies; Thomas Elsaesser/Michael Wedel: Körper, Tod und Technik. Metamorphosen des Kriegsfilms, Konstanz 2015 (im Druck).

Auf den zweiten Blick erkennt man, dass selbst bei den Filmen der Mobilisierungsphase die dramaturgische Linie immer wieder durchkreuzt wird von Erfahrungen der Angst, der Demütigung, des Schmerzes. Auch wenn GUNG HO! alle Widersprüche glättet, zeigt er die tiefe Ambivalenz, die mit dieser Umwandlung verbunden ist. Hält der Film doch durchaus die Perspektive des Individuums aufrecht, das durch diesen Prozess hindurchgeht. Im Drill und im Kampf werden nicht nur die Lust, sondern auch die Angst und die Demütigung greifbar, die damit einhergehen, bar jeder Selbstbestimmung zur bloßen Funktion in Operationsketten zu werden, deren Abläufe der eigenen individuellen Perspektive radikal entzogen sind. Es ist die Angst desjenigen, der sich als Rädchen in einer Maschinerie erfährt, in der die menschlichen Körper als funktionale Bauteile eingefügt sind.

GUNG HO! inszeniert diese ambivalente Erfahrung in einer spezifischen Raumgestaltung, indem die Passage zwischen Ausbildungscamp und Kriegsschauplatz als eine lange U-Bootfahrt dargestellt ist. Wir sehen die schwitzenden Körper in größtmöglicher Enge ineinander geschoben, eingeschlossen in den Bauch einer stampfenden Maschine. Der Film zeigt uns die Passage als ein bedrückendes Bild physischer Drängnis: als könnten die Zuschauer selbst die stickige Luft der Mannschaftsräume schmecken, die Panik der Atemnot spüren, die einen in solch klaustrophobischer Enge befallen kann.

So sehr GUNG HO! im sportlichen Wettkampf, in der Off-Stimme, im Bild der mächtigen Rüstung die Euphorie eines überwältigenden Machtrausches zur Darstellung bringt, so sehr verdichtet er die Erfahrung der Angst und des Horrors des Ich-Verlustes in den U-Boot-Sequenzen zu einem eindrücklichen Bild. Er bezieht seine grundlegende dramatische Spannung aus dem Gegensatz zwischen der Euphorie überbordender Kraft und der angstvollen Erfahrung des Ich-Verlustes. Die U-Boot-Passage bringt dies im beklemmenden Erleben zum Ausdruck, die Kontrolle über den eigenen Körper an eine äußere Instanz abgetreten zu haben.

In diesen Szenen ist nicht einfach eine Handlung dargestellt, sondern buchstäblich ein Gefühl, ein subjektives Empfinden in Szene gesetzt: Die Sequenz entfaltet eine indirekte subjektive Perspektive, in der ein Empfinden greifbar wird, das sich, bei aller Eingliederung in den Gruppenkörper, doch als ein individuelles, subjektives Ich-Erleben artikuliert.

Der Film inszeniert ein Ich-Empfinden, das sich plötzlich seiner prekären Lage gewahr wird und sich als Glied eines kollektiven Körpers realisiert, auf dessen Aktionen und Bewegungen, auf dessen Willen es keinen Einfluss hat: ‚Ich bin nicht mehr Herr meines eigenen Körpers, meiner Sinne, meines Wollens, bin ganz und gar eingeschlossen, eingepfercht, auf Gedeih und Verderb mit dem Boot und den anderen Körpern verschweißt.‘



Abb. 17: Atemnot.

Genau dieses Ich-Erleben wird dem Zuschauer in der kinematografischen Raumbauweise unmittelbar zu einer Wahrnehmungssensation.⁷⁷ Wenn nämlich der Offizier zwischen seinen Männern hin und her geht, dann sieht man weder Offizier noch Männer. Man sieht vielmehr eine seltsame Verbindung räumlich angeordneter Körperfragmente; man sieht oben, unten und zu allen Seiten Gesichter,

⁷⁷ GUNG HO!; Szene „Enge im U-Boot“ (00:30:06:17–00:34:56:13).

Hände, Arme, Schultern ineinander geschoben und gegliedert von den Verstrebungen der Kojen. Man mag diese räumliche Anordnung als Innenraum einer Maschine identifizieren und von den abstrakten Strukturen sagen: „Okay, ein U-Boot sieht vielleicht so aus.“ Aber was man tatsächlich sieht, ist eine Montage fragmentierter menschlicher Körper, als seien diese in ihre Teile zerlegt, um im Innern einer Maschine zu einem neuen Körper zusammengesetzt zu werden.

In den folgenden Szenen wird diese Darstellung dann zugespitzt.⁷⁸ Die Türe wird verschlossen. Der Offizier, der zuvor noch mit seinen Rekruten redete, spricht nun von außerhalb durch einen Lautsprecher zu den eingeschlossenen Männern. Die Stimme, die sich an die Männer im Innern der Maschine wendet, lässt den beherrschenden Willen, der die Befehlsgewalt und das Wissen um die Lage verkörpert, als ein vom eigenen körperlichen Erleben radikal getrenntes Äußeres greifbar werden. Spätestens jetzt werden die dicht gestaffelten Gesichter und ineinandergefügten Körper zu einer Ausdrucksfiguration, in der sich das subjektive Erleben, die Panik angesichts der Enge und der Atemnot artikuliert. Die Passage im U-Boot wird in der filmischen Inszenierung zu einer zeitlichen Form, die in einem Prozess permanenter Affizierung für die Zuschauer ein Gefühl entstehen lässt, sodass sie den Gesichtern auf der Leinwand dieses als Angst zuschreiben.

So wenig repräsentativ der Transport großer Truppeneinheiten über weite Seestrecken mit einem U-Boot ist, so schlagend kommt in der Inszenierung des Bildraums ein metaphorisches Bezugsfeld zum Tragen: junge Männer, die in den Bauch einer stampfenden Maschine eingeschlossen werden, um nach Tagen panischer Enge in der Tiefe des Meeres unter dem Donner der Geschütze als Truppenkörper neu geboren und an Land ausgesetzt zu werden, wo sie sich endlich selbst in Kampfmaschinen verwandeln. In dem Bild der auf engsten Raum eingeschlossenen Männer, die angstvoll darauf warten, ob die Torpedos, die auf ihr Schiff abgefeuert wurden, sie im nächsten Moment zerreißen, findet die tiefe Ambivalenz ihren Ausdruck, die mit der Umwandlung im Prozess militärischer Vergemeinschaftung selbst verbunden ist.

GUNG HO! inszeniert ein Wahrnehmungserleben, in dem sich die ansteigende Panik dem Zuschauer als subjektives Empfinden vermittelt, das er in seiner Sinnestätigkeit verkörpert: Das körperliche Erleben eines gänzlich äußerlichen Willens, „eine Stimme des Außen“, die sich an die Stelle meines Ich gesetzt hat. Die Euphorie des Gemeinschaftserlebens trägt in sich die Panik des Ich-Verlustes. In der kinematografischen Ausdrucksfiguration wird diese Ambivalenz dem Zuschauer selbst zu einem ästhetischen Erleben. Denn GUNG HO! inszeniert dies

⁷⁸ GUNG HO!; Szenen „Gruppenkörper im U-Boot“ (00:34:56:13–00:37:32:23) und „Briefing im U-Boot“ (00:37:32:23–00:41:13:07).

auf eine Weise, die Ausdrucksqualitäten verdichtet und massiert, mit denen das filmische Bild die Körper der Zuschauer unmittelbar affiziert.

In filmischen Bildräumen wie dem der U-Boot-Passage ist bereits dem Prototypus des Mobilisierungsfilms eine Inszenierungsweise eingeschrieben, die dann das Kriegsfilmgenre entscheidend prägt: eine indirekte subjektive Rede, in der sich die Kehrseite der militärischen Körperschaft, die Perspektive der Individuen behauptet, die in ihrem physischen Leiden dem höheren Willen der soldatischen Gemeinschaft Geltung verschaffen. Bei allem Hurra-Patriotismus wird die Erfahrung der Angst, die mit dem Ich-Verlust verbunden ist, als ein subjektives Erleben in Szene gesetzt.

Der Actionmodus – die Verschmelzung von organischem Körper und Waffentechnologie im dynamisierten Wahrnehmungsmodus des Kinos – markiert im Kriegsfilm stets die Peripetie, den radikalen Umschlag von der einen in eine andere Affektqualität. Der Aufstieg in die Höhe einer idealen Gemeinschaft, das Triumphgefühl, Teil einer unüberwindlichen Kraft zu sein, bereitet stets nur den Umschlag vor, den Sturz in die Tiefe des physischen Leidens sterblicher Individuen, die in ihrem Leiden vielleicht zu Helden werden, vielleicht zu Opfern.

In jedem Moment kann die filmische Inszenierung des Kampfes der waffenbewehrten soldatischen Einheit in die Perspektive eines einzelnen Soldaten umspringen, der verwundet, verlassen, überfordert, von Angst gelähmt oder von Schmerzen überwältigt sich seinem Tod gegenüber sieht; in jedem Moment kann die Euphorie umschlagen in die Erfahrung von Ohnmacht, Verlorenheit und physischer Schwäche; in jedem Moment kann die Szene des Actionkinos zum Horrorfilm der drohenden Vernichtung durch feindselige Mächte oder zum Melodrama des leidenden Einzelnen werden. War gerade noch die Teilhabe an der Kraft der militärischen Einheit Gegenstand der Inszenierung, so ist es nun die Erfahrung der Inkongruenz des menschlichen Körpers gegenüber der zwingenden Waffengewalt und der Drohung des unsichtbaren Feindes.

Michael Wedel hat diesen Umschlag wie folgt beschrieben:

Man findet diese Situation in nahezu jedem modernen Kriegsfilm, jedoch ist sie mit der Kennzeichnung des Handlungstopos vom „last stand“ (der letzten Bastion, die sich allzu oft als verlorener Posten erweist) nur partiell beschrieben (vgl. King 2006: 298 ff.): Eine Einheit ist isoliert dem Feuer des Feindes ausgesetzt; die Funkgeräte versagen oder sind nicht vorhanden. Die Befehlskette reißt, die Strategie läuft ins Leere. Die Verstärkung bleibt aus, kein Rettungskommando nirgends: 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 gefragtesten Mann.

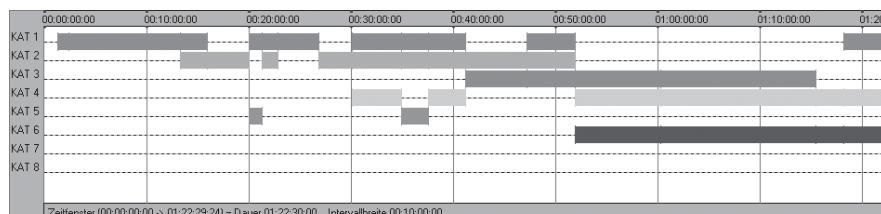
Mit Deleuze (1989: 275 ff.) könnte man diese Momente als Situationen beschreiben, in denen das narrativ vektorisierte Aktions-Bild – und mit ihm die senso-motorische Hand-

lungsmacht des Einzelnen – in die Krise gerät und an seine Stelle die Ausmodellierung eines sich an und zwischen Körpern ausagierenden Affekt-Bildes tritt.⁷⁹

Dieser Umschlag vom Actionmodus in ein Affektbild kann sich in den Ausdrucksmodalitäten des Horrorfilms oder in den sentimental Modalitäten des Melodramas vollziehen.

Kampfgeist und Leidensbereitschaft: Ein dramaturgischer Vergleich

In Mobilisierungsfilmern wie GUNG HO! wird der Umschlag von den Actionszenen in die melodramatische Ausdrucksfiguration kaum ausgespielt. Im knapp wiederholten elegischen Trompetenmotiv ist der Schrecken wenig subtil auf eine ästhetische Randwahrnehmung reduziert. Auch das bedrohliche Gesicht einer dämonisch belebten Natur wird in der Beiläufigkeit eines szenischen Stereotyps durchgespielt. Wenn sich die Soldaten durch den Palmenwald der Südseeinsel bewegen, lauert zwar hinter jedem Hügel und in jedem Baumwipfel der Feind. Doch ist damit nicht viel mehr verbunden als das Setting vorab festgelegter Spielregeln. Die Agonie des Soldaten wird ebenso wie seine Angst aufgefangen und



Nr. Narratives Stereotyp	Affektorientierung
KAT 1 Übergang zwischen zwei Gesellschaftsformen	Trennungsschmerz / Gemeinschaftsgefühl
KAT 2 Formierung eines Gruppenkörpers (corps)	Ich-Verlust (Angst) / Übersteigertes Selbstwertgefühl
KAT 3 Kampf / Natur	Horror (Angst) / Feindseligkeit
KAT 4 Kampf / Technologie	(All-)Macht(s)gefühl / Ohnmachtsgefühl
KAT 5 Heimat, Frau, Zuhause	(Trost)gefühl (Heimweh) / Verlustschmerz (Heimweh)
KAT 6 Leiden / Opfer	Agonie / Trauer
KAT 7 Unrecht und Demütigung / moralische Selbstbehauptung	Zorn / Schuldgefühl
KAT 8 Gemeinschaftsgefühl als eine medial geteilte Erinnerung an geteiltes Leid	Gemeinschaftsgefühl

Abb. 18: Diagramm zur zeitlichen Anordnung der Pathoszenen in GUNG HO! (Ray Enright, USA 1943) (Farbabb.: s. Anhang).

⁷⁹ Wedel: Körper, Tod und Technik, S. 88. Wedel verweist auf Geoff King: Seriously Spectacular. ‚Authenticity‘ and ‚Art‘ in the War Epic, in: Hollywood and War. The Film Reader, hrsg. v. J. D. Slocum, New York/London 2006, S. 287–301 und Deleuze: Das Bewegungs-Bild.

gerahmt von den Kampfszenen im Actionmodus. GUNG HO! schwächt damit genau jene Subjektivierung der Wahrnehmungsverhältnisse ab, die für die späteren Kriegsfilme bestimmend wird. Man kann das sehr gut im Vergleich der dramaturgischen Struktur von GUNG HO! mit Tay Garnetts Film BATAAN (USA 1943) nachvollziehen.

Man erkennt auf Anhieb, dass in GUNG HO! die dramaturgische Linie des Kriegsfilms idealtypisch als Dreiaktstruktur entwickelt ist. In der ersten Viertelstunde finden wir Szenen, in denen die Herauslösung aus der Zivilgesellschaft inszeniert ist (Pathoskategorie 1); in den nächsten dreißig Minuten dann wird die Initiation in die militärische Gemeinschaft (Pathoskategorie 2) und deren Gegensatz zur Zivilgesellschaft dargestellt (Pathoskategorie 2 mit Bezügen auf Pathoskategorie 3). Die Kampfhandlungen (Pathoskategorie 4 zwischen der dreißigsten und zweiundvierzigsten Minute) sind in diesen Szenen der U-Boot-Passage ganz auf den Prozess der Initiation bezogen; die Waffengewalt ist eine unsichtbare Bedrohung, die nur als Geräusch das Bild der Panik unterlegt. Erst ab der vierzigsten Minute wechselt der Film in den Actionmodus, um in den letzten fünfundzwanzig Minuten die Inszenierung der Waffentechnologie und mit ihr die Darstellung der eigenen Kampfkraft in den Vordergrund zu rücken. Sie wird durchweg begleitet durch die kurzen Sentenzen des Leidens und Sterbens, ohne dass die melodramatischen Ausdrucksmodalitäten je an die Stelle der Inszenierung der eigenen Kampfkraft treten. Im ersten Akt ist die Herauslösung aus der Zivilgesellschaft, im zweiten die Bildung der militärischen Gemeinschaft, im dritten ihre Kampfkraft inszeniert. Die Inszenierung der Natur als horrorhafte Bedrohung tritt wie die melodramatische Opferdarstellung in den Hintergrund.

Ganz anders stellt sich die dramaturgische Struktur von BATAAN dar. Ein Luftangriff trifft den schier endlosen Flüchtlingstreck; abgerissene Gestalten, Kinder, Frauen, Verwundete, die das wenige, was sie retten konnten, mit sich schleppen.⁸⁰ Die Darstellung des Menschenzugs beschreibt eine bereits zerstörte Gesellschaft im Ausnahmezustand des Krieges, eine improvisierte Gemeinschaft der Leidenden aus philippinischen Zivilisten und dem weitgehend geschlagenen amerikanischen Militär. Auch wenn die Unterschiede in den Bewegungen marschierender Soldaten und mühselig sich fortbewegender Zivilisten ausgestellt werden, verbinden der regelmäßige Rhythmus des Sounds, die Kadrierung und vor allem die gleiche vektorielle Gerichtetheit beide Gruppen zu einer einheitli-

80 BATAAN; Szene „Angriff auf den Flüchtlingstreck“ (00:01:16:14–00:04:53:12). Vgl. zu den folgenden Ausführungen die analytische Beschreibung der Komposition und Ausdrucksbewegungen dieser Szene von Sarah Greifenstein in unserer Datenmatrix: http://www.empirische-medienaesthetik.fu-berlin.de/emaex-system/affektdatenmatrix/filme/bataan/01_angriff_auf_den_fluechtlingstreck/index.html (5. Dezember 2015).

chen Bewegung, die alles in sich einschließt. Der Angriff japanischer Jagdflieger zersprengt die Einheit des Flüchtlingsstroms; sie stieben auseinander, in der gleichen exzentrischen Bewegung wie die unter den explodierenden Geschossen berstende Erde. Wer keine Deckung im angrenzenden Dschungel, den Wagen und Gebäuden findet, bleibt auf der offenen Straße liegen. Mit dem Abklingen des Lärms der feindlichen Flugzeuge werden auch die Einstellungen wieder länger, die zuvor belebte Straße zeigt ein Schlachtfeld, Leichen und verwundete Körper zeichnen den Weg. Einzelne Verletzte bewegen sich mühselig, absterbende Regungen inmitten von Zerstörung und Chaos. Der Flüchtlingsstrom, die improvisierte Gemeinschaft der Kriegsoffer, ist in alle Richtungen zerstreut.

Von den Filmen über den Ersten Weltkrieg bis zu Filmen über Vietnam war der Hollywood-Kriegsfilm durch zwei grundlegende inszenatorische Raumgebungen geprägt: die explosive Dissoziierung des Wahrnehmungsraums in der Darstellung einer buchstäblich berstenden Erde und – damit korrespondierend – ein akustisches Tableau, das die Grenze zwischen Bild und Zuschauer überspielt und die Zuschauer in den Raum der Darstellung einschließt. In *BATAAN* steht die Inszenierung eines solchen Bildraums am Anfang des Films: Die Explosion erfasst gleichsam das innere Gefüge der audiovisuellen Bildkomposition selbst: Rauch, zerstiebende Erde, Feuer und Gewehrschussqualm lassen das Sichtfeld selbst auseinanderbrechen, Bildsegmente werden weggerissen, Objekte und Körper zugeschüttet, verbogen und zerrissen, bis schließlich die Gegenständlichkeit des filmischen Bildes in Gänze zu einem abstraktem Arrangement verformt worden ist.

BATAAN: Das Opferpathos militärischer Vergemeinschaftung

Der Film beginnt, wie viele andere Kriegsfilme, mit dem Zerfall der zivilen Gemeinschaft. Nur ist in *BATAAN* darin bereits das Ende dargestellt: Der Kampf um die Philippinen ist an diesem Punkt der Chronologie des Pazifikkrieges für die amerikanischen Truppen verloren.

Der Film erzählt von dem Himmelfahrtskommando eines Platoons, das bis zum letzten Mann den Feind daran zu hindern sucht, eine Brücke zu überqueren. Die Soldaten kämpfen um die Zeit, welche es den amerikanischen Truppen ermöglichen würde, sich im geordneten Rückzug zu reorganisieren, nachdem sie auf den Philippinen vernichtend geschlagen worden sind.

Die Zerstörungskraft der Waffen ist ganz dem Feind zugeordnet. Und dieser Feind ist völlig unsichtbar. Gleichwohl entwickelt er im Lärm der Flugzeuge, der Bombenexplosionen und Gewehrsalven eine alles überwältigende Präsenz. Wie die Explosion sich den Zuschauern gleichsam als Zerstörung der audiovisuellen Bildkomposition vermittelt, bildet der Lärm der Kampfhandlungen einen akusti-

schen Raum, den die Zuschauer in ihrem Wahrnehmungserleben mit den Figuren auf der Leinwand teilen. Der Feind bleibt Schatten und Schemen. Sichtbar ist er nur – das wird bis zum letzten Viertel des Filmes so bleiben – im Effekt des tödlichen Schusses, der explodierenden Bombe, der Maschinengewehrsalven der Tiefflieger. Die Waffentechnologie des Krieges ist zu einer unberechenbaren Himmelsmacht geworden, die jederzeit vernichtend zuschlagen kann.

An keiner Stelle wird der in regelmäßigen Abständen wiederkehrende Waffengang mit dem euphorischen Triumphgefühl verbunden, das wir in den Kampf-szenen von GUNG HO! und anderen Mobilisierungsfilmen inszeniert finden. Die Soldaten in BATAAN stehen nicht mehr unter dem schützenden Schild der schweren Geschütze der Kriegsschiffe und Flugzeuge. Ganz auf sich allein gestellt, in ihren verwundbaren Körpern entblößt, sind sie den Angriffen des Feindes hilflos überlassen. Und wenn in den Kämpfen doch eine Erregung der Männer dargestellt wird, die dem euphorischen Machtgefühl gleicht, dann verbinden wir diese viel eher mit dem verbissenen Zorn des bereits Geschlagenen; er kann seine Peiniger zwar nicht besiegen, wohl aber ihnen einen letzten Schmerz zufügen, um den Preis der eigenen Vernichtung.

Die Waffen, über die die Soldaten noch verfügen, sind – man sieht es gleich zu Anfang, wenn nach dem Angriff ein schwer verwundeter G.I. in den Krankentransporter geschoben wird und sein Gewehr krampfhaft festhält, als man es ihm abnehmen will – ihr persönlichster Besitz; sie sind Zeichen der Hingabe an und Selbstaufopferung für die militärische Gemeinschaft, ohne dass sich damit noch ein Machtgefühl verbinden würde.

In die kleine militärische Gemeinschaft, die als abgetrennter Truppenteil von der sich reorganisierenden Armee aufgegeben worden ist, scheint das Individuelle, die einzelne Persönlichkeit, zurückzukehren. Man kann dies an der Szene verfolgen, in der die versprengten Soldaten unmittelbar nach dem Angriff durch Sergeant Dane (Robert Taylor) zu einer neuen Kampfeinheit zusammengeführt werden.⁸¹

Audiovisuelle Komposition und affektive Dynamik

Wenn ich diese und die folgenden Szenen detailgenau zu analysieren suche, dann um die Affektdynamik greifbar werden zu lassen, die in der Komposition der Ausdrucksbewegungen gründet.

⁸¹ BATAAN; Szene „Der Sgt und seine Truppe“ (00:10:11:18–00:15:41:27). Vgl. zu den folgenden Ausführungen die analytische Beschreibung der Komposition und Ausdrucksbewegungen dieser Szene von Sarah Greifenstein in unserer Datenmatrix: <http://www.empirische-medien-aesthetik.de>.

Die Unübersichtlichkeit der Szene betont die Vereinzelung der Soldaten und macht greifbar, was auf der Dialogebene – zwischen Sergeant und Captain – verhandelt wird: den Zerfall der Truppe in Individuen, die keine Kampfeinheit mehr



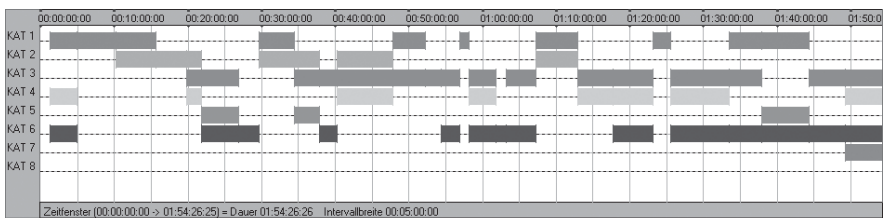
Abb. 19: Militärische Vergemeinschaftung in BATAAN.

fu-berlin.de/emaex-system/affektdatenmatrix/filme/bataan/03_der_sgt_und_seine_truppe/index.html (5. Dezember 2015).

bilden. Auf Ebene der Inszenierung wird dem Sergeant – die langgezogene Kamerafahrt, die Präsenz seiner Stimme – eine übergeordnete Bewegung zugewiesen. Sie wird kontrastiert durch die betonte Isolierung der verstreuten Aktivitäten der einzelnen Soldaten in der Kadrierung voneinander abgetrennter Bewegungsabläufe. Mit Danes Auftritt verlieren die vereinzelt Aktionen der Soldaten, alltägliche individuelle Verrichtungen (Waschen, Kochgeschirr aufstellen, Faulenzen), ihre Eigendynamik. Die Soldaten führen noch die letzten Handbewegungen aus, bevor sie ihm die Blicke zuwenden, dann werden ihre Bewegungen langsamer. Schritt für Schritt richten sich alle anderen Figuren durch die Choreografie ihrer trägen Bewegungen und zirkelnde Kamerafahrten auf den Sergeant als Zentrum aus (Ausdrucksbewegungseinheit (ABE) 1).

Im Ergebnis entsteht ein geometrisch streng geordnetes Bild, das die sich formende Gruppe in einer einzigen Kadrierung zusammenfasst. Die geometrische Ordnung wird in der Folge durch eine Montage verstärkt, die in immer gleicher Weise den Sergeant und die einzelnen Truppenmitglieder über die Wiederholung von Schuss-Gegenschuss- und Frage-Antwort-Schemata zu einer Einheit vernäht (ABE 2).

Die affektive Dimension zeigt sich im Gegensatz zwischen militärischer Vergemeinschaftung und individuellen Aktivitäten, inszeniert in der zusammenfassenden Bewegung, die den Befehlshaber und die zunächst verstreuten Einzelaktivitäten der Soldaten einschließt: Ihre individuellen Körperbewegungen weichen einheitlichen Blick- und Bewegungsrichtungen, die ihr Zentrum im Sergeant finden. Die geometrische Strenge des Gruppenbilds bringt pointiert die



Nr.	Narratives Stereotyp	Affektorientierung
KAT 1	Übergang zwischen zwei Gesellschaftsformen	Trennungsschmerz / Gemeinschaftsgefühl
KAT 2	Formierung eines Gruppenkörpers (corps)	Ich-Verlust (Angst) / Übersteigertes Selbstwertgefühl
KAT 3	Kampf / Natur	Horror (Angst) / Feindseligkeit
KAT 4	Kampf / Technologie	(All-)Macht(s)gefühl / Ohnmachtsgefühl
KAT 5	Heimat, Frau, Zuhause	(Trost)gefühl (Heimweh) / Verlustschmerz (Heimweh)
KAT 6	Leiden / Opfer	Agonie / Trauer
KAT 7	Unrecht und Demütigung / moralische Selbstbehauptung	Zorn / Schuldgefühl
KAT 8	Gemeinschaftsgefühl als eine medial geteilte Erinnerung an geteiltes Leid	Gemeinschaftsgefühl

Abb. 20: Diagramm zur zeitlichen Anordnung der Pathoszenen in BATAAN (Tay Garnett, USA 1943) (Farbabb.: s. Anhang).

gelungene Verschmelzung zur militärischen Einheit zum Ausdruck. Der Film hält denn auch diese Spannung durchweg aufrecht und kontrastiert immer neu die zwingende Kraft des militärischen Appells mit dem Eigensinn individueller Aktivitäten, was im Ergebnis durchaus komische Effekte zeitigt – als müsse sich die militärische Einheit mal um mal aus dem alltäglichen Zusammensein der Männer formieren, nur um bald darauf wieder zurückzusinken in die lose Verbindung einzelner alltäglicher Verrichtungen.

Immer neu bezieht der Film sein Publikum auf die Erfahrung einer sich auflösenden Gemeinschaft, immer neu reorganisiert sich das Platoon als militärische Gemeinschaft, und immer neu kommt es zu mehr oder weniger kurzen Kampfhandlungen, die mit der Inszenierung der Opfer, deren Leiden, deren Sterben enden. Statt der Stufen des Mobilisierungsfilms, wie wir sie uns in GUNG HO! idealtypisch vor Augen geführt haben, wird in BATAAN der Wechsel zwischen den unterschiedlichen pathetischen Komplexen (Auflösung der zivilen und Bildung der militärischen Gemeinschaft, die Inszenierung des Kampfes und des Sterbens, der Trauer und der Opferfigur) in immer neuen Umläufen inszeniert. Mit jedem Grab und jedem neuen Kreuz setzt der Umlauf von vorne ein; allein die Szenen der Agonie, der pathetischen Opferdarstellung, dehnen sich immer mehr aus, so wie die Gräber nach und nach den Bildraum bestimmen.

Fast von Anfang an hingegen (nämlich ab der zwanzigsten Minute) dominiert in der filmischen Inszenierung die Darstellung der Natur. Bis auf die Exposition und die ersten Minuten, in denen das Platoon sich formiert, sind alle Szenen im Zwielflicht des Dschungels angesiedelt. In seiner pittoresken Ikonografie gleicht er einem Märchenwald, der die schutzlosen Soldaten in seinem Dunkel birgt, dem Zugriff der feindlichen Macht entzieht und ihnen zur prekären Behausung wird, die dem Blick des Feindes verschlossen ist. Zugleich aber ist in den ornamentalen Mustern ineinandergreifenden Strauchwerks, den Verschattungen und Schichtungen der Stämme, Zweige und Blätter der Dschungel als ein Bildraum in Szene gesetzt, in dem der Feind als unsichtbare Bedrohung permanent präsent ist: Er findet in den Erscheinungsformen der Natur sein unheimliches Gesicht.

Das im Dschungel verborgene Lager des Platoons fügt sich in das Gewirr von dunklen Palmen, Sträuchern, Unterholz und umgestürzten Bäumen, als könnte es allen Widrigkeiten zum Trotz den nötigen Schutzraum bieten, um mitten im feindlichen Gebiet ein familiäres Miteinander zu improvisieren. Tatsächlich entsteht immer wieder eine alltägliche Gemeinschaft mit familiären Rollenverteilungen, die für kurze Zeit das Camp zu einer kleinen Heimatinsel werden lässt.

Das lässt sich eindrücklich an einer Sequenz beschreiben, in der es einem jungen Soldaten gelingt, einen amerikanischen Radiosender zu empfangen.⁸²

Im Zusammenspiel von Montage, Bildkomposition und Musik wird der langsame Wandel von der angstvollen Anspannung angesichts der bedrohlichen Umgebung über die Freude an einer unmittelbaren Verbindung zur Heimat bis hin zu einem entspannten Beieinander als Abfolge räumlicher Figurationen inszeniert.

Zunächst wird eine ängstliche Anspannung ins Bild gesetzt (ABE 1): Zwei alternierende Einstellungen zeigen Soldaten, deren Blicke an der Kamera vorbei in das filmische Off gerichtet sind. D. i. zum einen eine amerikanische Einstellung, in der Private Eeps (Kenneth Spencer) im Bildvordergrund still hinter einem MG an der Kamera vorbei ins Off blickt, zum anderen eine Halbnahe von Corporal Todd (Lloyd Nolan), ebenfalls mit Blick ins Off an einem Baum aufgestellt. Es entsteht ein dissoziierter Bildraum, der weder über die Bildkomposition, noch über die Montage zu einem konsistenten Handlungsraum verbunden wird. Die Inszenierung belässt es bei einer dissoziierten Raumfiguration, die im Kontrast zum in der Folge inszenierten Handlungsraum steht (ABE 2).

Die an der Kamera vorbei ins Off gerichteten Blicke assoziieren den unbestimmten Raum direkt mit Gefahr. Die Ausdrucksqualität wird auf bildkompositorischer Ebene zum einen in den Lichtvaleurs verstärkt: Beide Einstellungen sind in der Bildmitte dezent ausgeleuchtet, während sie zu den Rändern des Bildkaders hin dunkler werden. Das lässt den Bildraum fließend in eine unbestimmte Schwärze übergehen. Zum anderen wird durch wiederholt hinzutretende Soldaten eine zeitliche Dynamik eingeführt. Im Wechsel von Stillstand und Bewegung entsteht so ein metrisches Muster, das der Szene angespannten Beobachtens eine innere Zeit, das ihr Dauer verleiht. Schließlich wird auch auf der Ebene mimisch-gestischer Bewegungen der Ausdruck angstvoll angespannter Beobachtung inszeniert. Die Soldaten bewegen sich stets langsam und in geduckter Haltung durchs Bild; sowohl die zu Anfang der Szene betonten Hintergrundgeräusche – Blätterrauschen, Waffenklappern, Schritte – als auch die nur mit gedämpfter Stimme sprechenden Soldaten inszenieren eine Stille, die dem Bildraum zur Gänze den Ausdruck angespannt-ängstlicher Erwartung verleiht. Bis endlich das einsetzende Sendersuchgeräusch eines Radios den radikalen inszenatorischen Wechsel des Ausdrucksgefüges ankündigt.

82 BATAAN; Szene „Radioklänge“ (00:34:25:21–00:37:54:23). Vgl. zu den folgenden Ausführungen die analytische Beschreibung der Komposition und Ausdrucksbewegungen dieser Szene von Jan-Hendrik Bakels in unserer Datenmatrix: http://www.empirische-medienaesthetik.fu-berlin.de/emaex-system/affektdatenmatrix/filme/bataan/09_radioklaenge/index.html (5. Dezember 2015).

Der Umschnitt führt auf eine gänzlich andere Szene: In einer bildkompositorisch klar definierten Totale sieht man die Soldaten sich um ein Radio versammeln. Der zuvor unbestimmte Raum (ABE 1) weicht einem nunmehr klar umrissenen Handlungsraum. Der Wechsel zwischen Totalen, Halbnahen und Naheinstellungen folgt den Konventionen einer räumlich orientierenden Montage. Der Umstand, dass die Grenzen des Kaders in den Totalen mit denen des dargestellten Innenraums zusammenfallen, gibt der Szene den Charakter einer Bühnenanordnung; die nunmehr deutlich aufgehellten Valeurs ermöglichen eine umfassende visuelle Orientierung.



Abb. 21: Alternierende Raumfigurationen.

Die Dynamik innerhalb der Bildkomposition und die sich wandelnde Mimik der Protagonisten werden zeitlich durch die diegetische Musik organisiert. Das einsetzende Schlagzeugsolo markiert einen Umschwung in der Choreografie – von zuvor unbestimmt im Raum verteilten Protagonisten hin zu einem konzentrisch um das Radio inszenierten Gruppenbild. Mit den zum Ende des Stücks einsetzenden Bläsern findet die Musik schließlich in Ramirez' (Desi Arnaz) Bewegungen,

seinen mittrommelnden Fingern und rhythmischen Schulterbewegungen, einen motorischen Widerhall. Im Zusammenspiel von Musik und mimisch-gestischer Bewegung entsteht eine dynamische Expressivität, die einen Affekt ansteigender, freudiger Erregung artikuliert; im scharfen Kontrast zu den dissoziierten Räumen angstvoller Anspannung entsteht ein Innenraum ziviler Geselligkeit.

Ein erneuter Wechsel in der räumlichen Inszenierung verbindet nun beide Raumfigurationen. Ein gemeinsames Essen im Freien; erneut sind es zwei disparate Räume; nun aber sind beide über die Musik aus dem Radio mit dem Innenraum zu einem übergreifenden Ausdrucksarrangement verbunden (ABE 3). Alle Anspannung ist gewichen, der Dschungel scheint nun selbst zum Interieur geselligen Miteinanders ziviler Individuen geworden zu sein.

Die Szene leitet einen weiteren Umlauf im Durchgang von der Auflösung einer zivilen und der (Re-)Organisation einer militärischen Gemeinschaft bis zur erneuerten Opferinszenierung ein. Doch hat sich in der Abfolge der drei räumlichen Figurationen eine veränderte Perspektive auf das Geschehen hergestellt. War der Dschungel, die Natur, bis dahin durchgehend mit der Bedrohung durch den Feind assoziiert, dem sich der militärische Verbund entgegenstellt, wird diese Dichotomie nun aufgebrochen. In der Abfolge von Anspannung, Freude und geselliger Gelassenheit artikuliert sich eine indirekte subjektive Perspektive, in der die personale Individualität der Soldaten zur Geltung kommt. Es ist gleichsam die Innenansicht ihrer Empfindsamkeit. Die Szenen freudig entspannter Geselligkeit sind der militärischen Kampfgemeinschaft so diametral entgegengesetzt wie dem Gefühl der permanenten Präsenz des Feindes. Der Dialog stellt sie denn auch in direkten Bezug zu den Erinnerungen an ein vergangenes ziviles Leben daheim.

Wie ein Taktschlag gliedern die in regelmäßigen Abständen wiederkehrenden Gefechte die grundlegende Zeitstruktur des Films, in der die unheimliche Omnipräsenz des Feindes nach und nach aus dem Zwielficht des Dschungels sich herauslöst und zu einer Gestalt überwältigenden Schreckens wird: Zunächst ist es nur das Krachen vereinzelter Schüsse und kurzer Gefechte, die mit einem Schlag die Illusion zerreißen, der Wald könne den Soldaten einen Schutz bieten, der es ihnen erlaubt, in ihrem Camp so etwas wie ein soziales Alltagsleben entstehen zu lassen.

In der angstvollen Erwartung dessen, was sich im Zwielficht des Waldes verbirgt, was sich in den angespannten Gesichtern der Soldaten zeigt, was in der Hintergrundmusik kaum merklich motivisch angespielt wird, entfaltet sich für die Zuschauer das Feindliche als unheimliche Präsenz, die dem Dschungel selber eigen ist und nach und nach sichtbare Gestalt gewinnt. Der Film inszeniert in den Ausdrucksmodalitäten des Horrorfilms das subjektive Bewusstsein des unerbittlich herannahenden Todes. Nach fast anderthalb Stunden des immer neu einset-

zenden Umlaufs (zwischen entspannter Geselligkeit, angespannter Erwartung, Waffengang, Sterbe- und Trauerszenen) ist es tatsächlich die Szene eines Horrorfilms, in der die Soldaten sich zum ersten Mal dem Feind direkt gegenübersehen.⁸³ Der Wachhabende traut seinen Augen nicht – haben sich etwa gerade dort hinten die Bäume und Sträucher auf ihn zu bewegt? Das erste Gefecht, in dem die G.I.s den Feind endlich zu sehen bekommen, beginnt mit einem grotesken Szenario: Die feindlichen Soldaten sind in ihrer Tarnung selbst zu Urwaldgewächsen geworden, als gingen die Bäume und Sträucher des Waldes nun selbst als gespenstische Kämpfer auf die Amerikaner los.

Die Apotheose: Fusion getrennter Bildräume

Im ersten Teil der Szene wird erneut das Thema der ängstlichen Erwartung etabliert. Die Inszenierung ist durch zwei antagonistische Bildräume strukturiert, deren explosives Aufeinanderprallen antizipiert wird. Die angstbetonte Anspannung wird durch das Zusammenspiel von extradiegetischer Musik – die stereotype Horrormotive variiert – und einer Montage hergestellt, in der die zwei Räume in ihrer Gegensätzlichkeit so aufeinander bezogen werden, dass der Zusammenprall unausweichlich erscheint.

Das akustische Horrormotiv, mit flirrender Fata-Morgana-Klangfläche und Glockenschlägen, geht eine synästhetische Einheit mit den statischen Totalen des Urwalds ein: die flächig-ornamentale Ikonografie von Ästen, Sträuchern, Bäumen, deren Hintergrund sich in ineinander geschobenen Hell-Dunkel-Flächen verliert. Sie sind als wiederkehrender Gegenschuss auf den wachhabenden Soldaten Leonard „Sailor“ Purckett (Robert Walker) bezogen, der sich hinter der Sandsackbarriere verschanzt hat. In der starren Wiederholung der Einstellung heben sich nach und nach die urtümlichen Gestalten sich bewegender Bäume und Sträucher gegen den Hintergrund ab; ihre Bewegung auf den Vordergrund zu wird erst durch den markierten synchronen Stop am Ende der Einstellung recht greifbar. Das fantastische Szenario gewinnt tatsächlich erst im staunenden Blick des Soldaten Kontur. Er hält ungläubig inne, neigt fragend – untermalt von den Glockenschlägen – den Kopf zur Seite, bis er endlich seinen Augen traut. Schließlich ist klar zu erkennen, wie ein Trupp feindlicher Soldaten, getarnt mit

83 BATAAN; Szene „Nahkampf“ (01:25:29:20–01:33:30:04). Vgl. zu den folgenden Ausführungen die analytische Beschreibung der Komposition und Ausdrucksbewegungen dieser Szene von Matthias Grotkopp in unserer Datenmatrix: http://www.empirische-medienästhetik.fu-berlin.de/emaex-system/affektdatenmatrix/filme/bataan/23_nahkampf/index.html (5. Dezember 2015).

Sträuchern und Büschen, immer rascher gegen das nur vage befestigte Lager vorrückt.

Auf der einen Seite ist der Bildraum durch eine Bewegung aus der Tiefe bestimmt, die ihn in seiner ornamentalen Struktur refiguriert; im Gegenschuss vollzieht sich eine vergleichbare Refiguration durch die zugespitzte Wiederholung des geometrisch geordneten Gruppenbilds, das wir am Anfang sahen, als dieser Truppenverband aus verstreuten einzelnen Soldaten zusammengefügt wurde. Sailor hat seinen Sergeant alarmiert, die amerikanischen Soldaten sammeln sich an der provisorischen Verteidigungsbarriere. Eng zusammengedrückt bilden sie Körper an Körper eine Linie, dicht oberhalb der Sandsäcke, welche die untere Bildfläche ausfüllen. Der Schuss/Gegenschuss-Wechsel zwischen den beiden so gegensätzlichen Raumfigurationen steigert die Erwartung des Zusammenstoßes. In den folgenden Einstellungen rücken die isolierten Gesichter der Soldaten in den Fokus, der Hintergrund, die Gewehrläufe sind verschwommen. Die flächigen Einstellungen der weich ausgeleuchteten Gesichter stehen im Gegensatz zu den nun kontrastreichen Linien und Schraffuren der aus ihrer Tiefe heraus sich bewegenden ornamentalen Urwaldlandschaft. Die Umschnitte von den einzelnen Gesichtern zurück in die Totale werden beschleunigt, die grotesken Gestalten rücken immer näher. Gleichzeitig erzeugt die gleichmäßige Dauer der Totale eine Ruhe, die, im Verhältnis zur beschleunigten Frequenz der Großaufnahmen, den Effekt des Unheimlichen noch einmal verstärkt. Unaufhaltsam rückt das Verhängnis, der Zusammenprall der getrennten Bildräume näher. Die Anspannung wächst, aber die Soldaten gehorchen dem Befehl, sich bis zum allerletzten Moment ruhig zu verhalten. Die Großaufnahmen sind dabei so verteilt, dass jede Regung der einzelnen Gesichter auf die Figur des befehlshabenden Sergeants bezogen ist. Alle Individualisierung der vorangegangenen Szenen ist zurückgenommen, das Platoon tritt als festgefügtter Truppenkörper dem unheimlichen Schrecken gegenüber. Immer weiter steigt die Anspannung in den Soldatengesichtern, bis die Ankündigung des Sergeant fast selbst schon wie ein Befreiungsschlag wirkt. Ein letzter retardierender Moment: „Alright, on the count...“ – die Musik stoppt, eine absolute Stille tritt ein (ABE 2).

Was folgt, lässt sich als Prozess der Fusion beschreiben. Nachdem die Szene zunächst durch die schroffe Trennung antagonistischer Bildräume strukturiert war, werden nun beide Bildräume in einer Einstellung zusammengeführt. Man sieht das Platoon in einer Linie aufgereiht, den Urwald mit den sich bewegenden Baumgestalten im oberen Teil des Bildes. Die Sandsäcke zeichnen eine horizontale Linie ins Bild ein, die als präzise definierter Frontverlauf weiterhin zwei Bildräume voneinander getrennt hält.

Mit dem Kommando des Sergeants setzen die Gewehrsalven ein: Der dichte Klangteppich, die Rauchschwaden des Mündungsfeuers verwischen die Frontlinie. Großaufnahmen zeigen schießende Soldaten, die ihre Waffen direkt in die Kamera abfeuern. Illuminiert von den rhythmischen Lichtblitzen des Mündungsfeuers werden die Gesichter zu Ausdrucksflächen, in denen nun – statt angespannter Erwartung – aufbrechender Zorn, verbissener Ernst oder wilde Entschlossenheit, aber auch lüsterne Erregung und genießerisches Vergnügen



Abb. 22: Die Fusion getrennter Bildräume.

greifbar werden. Immer noch sind die Bildräume getrennt, immer noch suggeriert die Montage zwei frontal aufeinanderprallende, dynamische Raumkonstrukte. Jetzt aber werden sie in einer unteilbaren Aktion aufeinander bezogen und zusammengeführt: Auf der einen Seite sind das Figurationen audiovisueller Entgrenzung, rhythmisch skandierte Schüsse, Blitze, Gesichter, Rauch – und auf der anderen Seite die zerstörerischen Effekte dieser Explosion waffengestützter Gewalt. Für einen kurzen Zeitraum scheint dem Platoon im Mut der Verzweiflung des letzten Gefechts doch noch die euphorische Lust an der Macht der Waffengewalt zuteil zu werden. Dem Chaos gleichzeitig explodierender Schusswaffen folgen kurze Episoden, in denen die Kampfhandlungen zunehmend in unterschiedliche Aktions- und Reaktionsmuster auseinandergelegt werden. Die klare Aufteilung in zwei Bildräume löst sich auf.

Die zuvor antagonistisch gegeneinandergesetzten Räume sind nunmehr in einem Bildraum vereint. Es folgen Stufen seiner Refiguration, die sich als affektive Modulation beschreiben lassen:

1. Zunächst ist es das Bild einer emphatisch kämpfenden militärischen Einheit. Die Soldaten stürzen sich auf ein Kommando hin in die formlose Tiefe des Bildraums. Dichte Nebelschwaden haben das Dickicht des Urwaldes endgültig zu einem fantastischen Bild der Angst werden lassen. In langen Totalen beobachten wir, wie, aus der Bildtiefe kommend, immer wieder feindliche Soldaten aus dem Nebel hervorbrechen, während die einzelnen Aktionen der Gruppe von hinten gezeigt werden, sodass wir zunächst keine individuellen Akteure, sondern den festgefühten Truppenkörper sehen, der sich eingangs der Szene bildete.
2. Es folgt die Darstellung der leichthändigen, virtuosen Geschicklichkeit der einzelnen Soldaten, die in ihren Aktionen als Kampfeslust greifbar wird. Der Raum ist in sich selbst feindselig, aus allen Richtungen erfolgt die Attacke, in alle Richtungen agiert die Gruppe. Nun ist es das perfekt aufeinander abgestimmte Timing, das die einzelnen Akteure zur Kampfeinheit verbindet – der Genuss der eigenen Zerstörungsmacht. Im Überblick aber, mit dem die unübersichtlichen Aktionen schließlich in einen Handlungsraum zusammengefügt werden, kündigt sich bereits der Umschlag an: Denn dieser Blick ist einem feindlichen MG-Stand in den Baumwipfeln zugeordnet.
3. Erschöpfung macht sich breit; nach den endlosen Variationen des Kämpfens und Tötens werden die eigene Schwäche und Verwundbarkeit greifbar, das Timing der Aktionen verliert an Präzision, die rettende Bewegung braucht zu viel Zeit, ein Augenblick nur, ein Treffer, und der Kamerad ist tot...

Die Agonie wird in *BATAAN* weniger im Sterben der Einzelnen denn in der langsamen Erschöpfung der Kampfkraft der Gruppe inszeniert; sie ist nicht so sehr im

physischen Todeskampf – dieser findet gleichsam im Fiebertod des an Malaria erkrankten Kaliforniers Felix Ramirez (Desi Arnaz) seine sublimierte Form – als vielmehr in den Trauerritualen der wiederkehrenden Begräbnisse und der sich vermehrenden Gräber gestaltet. Gegen Ende ist, in den Grabhügeln und Kreuzen, über die der Nebel streicht, das Lager, das den Soldaten vorübergehend Schutz bot, ganz in einem Bildraum aufgegangen, der von Anfang an den Krieg im Dekor des Gothic Horrors zeigt.

Mit jedem Umlauf neu hat BATAAN den Umschlag vom Actionmodus in ein Affektbild – sei es in den Ausdrucksmodalitäten des Horrorfilms oder in den sentimental Modalitäten des Melodramas – in Szene gesetzt. Jedes Mal bildete dies den Auftakt für die Inszenierung der Trauer um den gefallenen Soldaten; mit jedem Umlauf entfaltete sich der Film als Ganzes dabei mehr und mehr zu einem audiovisuellen Bild, das selbst zum Medium des Opfergedenkens werden will. In gewisser Weise ist damit zugleich der Höhepunkt und die Schlussfigur des affektdramatischen Parcours des Hollywood-Kriegsfilms der ersten Jahre nach dem Zweiten Weltkrieg bezeichnet. Dieser Parcours zielt auf ein kinematografisches Bild, das sichtbar werden lässt, wie die alltäglichen Körper in der Bildung einer militärischen Gemeinschaft zum Verschwinden gebracht werden, um in der Transfiguration des Opfers als Pathosform wiederzukehren. Das Pathos des Opfergedenkens bildet den Keim der Filme, in denen sich das Genre in den ersten Jahren nach dem Krieg formiert und verzweigt. Danach treten zunehmend Figuren auf, die das affektdramaturgische Schema noch einmal erweitern: D. i. der desillusionierte Soldat, seine moralische Empörung und sein Zorn, der Berserker und der amoklaufende Heimkehrer.

Die Entstehung des Genres aus den Wahrnehmungspolitiken des Kriegskinos

Die Analysen von DECEMBER 7TH, THE BATTLE OF MIDWAY, GUNG HO! und BATAAN haben gezeigt, dass die Filme als Poetiken zu rekonstruieren sind, welche in unterschiedlicher Weise das Kino als einen ästhetischen Erfahrungsraum gemeinschaftlich geteilter Weltbezüge einrichten. Sie legen in den ästhetischen Modi und affektiven Modalitäten die Bedingungen fest, unter denen der Krieg als Zustand dieser Welt sichtbar, wahrnehmbar ist. Die ästhetischen Erfahrungsmodi und expressiven Modalitäten dieses Kinos sind also strikt einer politischen Zwecksetzung untergeordnet, die darauf abzielt, alle Bereiche gesellschaftlichen Lebens grundlegend umzuformen.⁸⁴ In diesem Sinn sind die Filme historisch in

⁸⁴ Vgl. hierzu: „Der Krieg ist zweifellos der Paroxysmus im Leben der modernen Gesellschaften. Er stellt das Totalphänomen dar, das sie aufwühlt und völlig verwandelt und einen schreckli-

einem Netz von Akteuren (Militärs, Unterhaltungsindustrie, Regierung), Medientechnologien und ästhetischen Praktiken zu situieren, das auf die Kontrolle der Wahrnehmbarkeit des Krieges gerichtet ist. Das meint die Kontrolle der Sensationen, Affekte und Parolen, die in den visuellen und audiovisuellen Repräsentationen des Krieges zirkulieren.

Eindrücklich zeigt sich dies an den ostentativ über das Bild gelegten Schwarzflächen in *DECEMBER 7TH*, die mit „Censored“ beschriftet sind. Die explizit gemachte Zensur appelliert an das Einverständnis mit dem Regime autoritärer Vergemeinschaftung. Dieser Appell ist nicht weniger konstitutiv für das ästhetische Kalkül militärischer Wahrnehmungspolitik als die beharrlichen Versuche, in das massenhafte Sterben des Krieges die personale Perspektive des je für sich leidenden amerikanischen Soldaten einzubeziehen.

Die Wahrnehmungspolitik des Hollywood-Kinos der Kriegsjahre war einerseits auf die Soldaten selbst bezogen. Vordergründig mag es darum gegangen sein, die Truppen zu schulen und ihre Kampfbereitschaft zu stärken. Tatsächlich adressieren die Filme alle Aspekte ihrer physischen und psychischen Existenz, um sie dem neuen Gemeinschaftsprinzip zu unterwerfen: Sexualität, Hygiene, alltägliche Verhaltensmuster – alle Aspekte elementaren Selbstempfindens werden in den Filmen zum Gegenstand psycho-physischer Neuorganisation. Die Filme sind selbst militärische Übungen, die den einzelnen Soldaten in seinem gesamten körperlichen Aktionsradius und seinen individuellen Ausdrucksformen in das Gefüge militärischer Gemeinschaft einrücken. Sie weisen die einzelnen Soldaten ihren Einsatzstellen zu, die sie ihnen als komplexe Handlungsketten vorführen, deren Rationalität außer Frage steht, die aber im Ernstfall des Kriegeseinsatzes ihrer eigenen Verfügung weitestgehend entzogen sind. Sie führen den einzelnen Soldaten die hochspezialisierten Funktionsteilungen ineinandergreifender technischer, medialer und physiologischer Abläufe militärischer Operationen vor, die ihnen in ihrer intentional bestimmten Formung nur höchst selten einsehbar sind. Für die Soldaten fungieren die Filme selbst als Training, die sie in Funktionsabläufe einfügen, in denen Menschliches und technisches Material, physiologisch und technologisch determinierte Vorgänge auf eine Weise ineinander verschränkt werden, wie sie sich außerhalb der Mobilisierung des Krieges kaum vorstellen lässt. Die Mobilisierungsfilm der frühen Kriegsjahre sind nicht weniger als die

chen Kontrast zur ruhig verlaufenden Friedenszeit. Er ist eine Phase äußerster Spannung des Kollektivlebens, eine Phase der großen Sammlung und Anstrengung der Massen. Jedes Individuum wird in seinem Beruf, seinem Heim, seinen Gewohnheiten und auch in seiner Freizeit von ihm beeinträchtigt. Der Krieg zerstört brutal jenen Freiraum, den sich jeder zu seinem Vergnügen schafft und den er auch bei seinem Mitmenschen respektiert.“ Cailliois: *Der Mensch und das Heilige*, S. 220).

Lehrfilme in diesem Sinne als militärische Praktiken zu verstehen. Sie suchen die anthropo-technoide Kollektivität des Militärs (das Corps) im gleichen Maße herzustellen, wie sie diese als monumental gesteigerte Körperkräfte im Modus des Actionkinos zum Gegenstand ästhetischen Genießens werden lassen. Die Inszenierung dieser Filme moduliert die militärischen Praktiken, den Drill, der die einzelnen Körper in die kollektiven Aktionsformationen des Militärs zwingt – gleichsam archaisches Ritual und modernes Sporttraining verbindet –, als lustvolles ästhetisches Erleben des Genrepublikums.

Andererseits zielt die Wahrnehmungspolitik auf die ‚Heimatfront‘. Ich habe zu zeigen versucht, dass dabei nur vordergründig betrachtet die Information, der politische Diskurs oder die ideologische Gleichschaltung im Zentrum stehen. Sicher galt es, durch Newsreels und Informationsfilme dem Bedürfnis der Bevölkerung, die Kriegslage zu verstehen und zu überblicken, Rechnung zu tragen. Im Zusammenspiel aber von Informations-, Unterhaltungs- und Propagandafilmen wird deutlich, dass die ästhetischen Strategien vor allem darauf gerichtet waren, beide, Streitkräfte wie Zivilbevölkerung, in der Einheit einer militärischen Gemeinschaft zusammenzuführen. Die Einheit einer solchen Gemeinschaft findet ihr Pathos im Opferbild des Soldaten und den melodramatischen Modalitäten mitfühlender Zuschauer (BATAAN).

Mit Blick auf die vielfach sich überkreuzenden Wahrnehmungspolitiken lässt sich kaum sinnvoll zwischen medialen Strategien und Techniken der Kriegsführung und solchen der Kriegspropaganda unterscheiden. Noch viel weniger kann man zwischen Kriegspolitik und der medialen Repräsentation des Krieges in künstlerischen oder journalistischen Darstellungen unterscheiden. Das audiovisuelle Dokument ist so zentral für die Analyse, die Planung und Durchführung militärischer Operationen wie die Inszenierungsstrategien des Unterhaltungskinos für die Mobilisierung einer kriegsbereiten Gesellschaft. Kriegsführung, Kriegsberichterstattung, Kriegspropaganda und Kriegsunterhaltungsfilme sind unauflösbar ineinander verschränkt. Sie sind nicht von den Ereignissen ablösbar, die in ihnen dargestellt werden. Darin begründet sich der höchst ambivalente Charakter, der den filmischen Dokumenten des Krieges stets zugeschrieben wird.

Gleichviel, ob die Filme die Rekruten über Sexualhygiene und Sexualverhalten im Feindesland belehrten, ob sie interne Informations- und Mobilisierungsaufgaben der Streitkräfte übernahmen, ob sie in Newsreels oder Kriegsdokumentationen der heimischen Bevölkerung die Lage beschrieben, oder ob sie noch einmal die Soldaten als Mitbürger des politischen Gemeinwesens adressierten, nur um ihnen die Notwendigkeit der Militarisierung ihres Lebens vor Augen zu führen – in der Zirkulation der filmischen Bilder zwischen unterschiedlichen medialen Formaten und Genres wird das zeitgenössische Kino zu dem Ort, an dem sich die Einheit der auf den Krieg eingeschworenen Nation als eine geteilte

Wahrnehmungswelt herstellt. Auf diesen Ort bezogen, sind die Filme historische Dokumente eines poetischen Machens, welches die gemeinschaftliche Welt eines demokratischen Gemeinwesens in die Welt einer militärischen Gemeinschaft umzuformen suchte. Für diesen Ort gilt im Besonderen, was Cavell über das Verhältnis der filmischen Welt zur Realität im Allgemeinen behauptet: Er lässt von der Wirklichkeit des Krieges immer nur das wahrnehmbar werden, was von dieser Wirklichkeit in einer gegebenen medialen Konstellation zu einer geteilten gemeinsamen Welt geworden ist.⁸⁵

Kriegsfilme vermitteln uns kein Bild von der Realität des Krieges; sie vermitteln die Welt des Krieges als eine spezifische Weise des Wahrnehmens, des Fühlens und Denkens. Das aber ist mit Cavell gesprochen kein Geltungsanspruch, der auf das Wissen um den Krieg, sondern auf die Anerkennung einer Erfahrungsperspektive zielt. Dieser Anspruch auf Anerkennung will weder durch höhere Autoritäten sanktioniert werden, noch sich selbst als unparteiisch und allgemein behaupten. Er betrifft immer eine subjektive Erfahrungsperspektive, die in der ästhetischen Konstruktion eines filmischen Sehens und Hörens als eine solche wahrgenommen und anerkannt sein will. Weder die Medientechnologie, noch das historische Wissen halten für uns die Möglichkeit bereit, zu beurteilen, ob ein Sachverhalt verfälschend, heroisch überhöht, parteiisch vereinseitigend, fantastisch ubiquitär dargestellt wird. Wir haben diese Darstellungen immer als Perspektivierungen zu verstehen, welche die Art und Weise bestimmen, in der diese Sachverhalte vom Zuschauer wahrgenommen werden oder wahrgenommen werden sollen. Ihre historische Kritik und ihre Analyse betrifft stets die Ausgestaltung der ästhetischen Erfahrungsmodi des Kinos selbst. In diesem Sinne verstehe ich die Hollywood-Kriegsfilme als Teil einer „Ästhetik der Politik“⁸⁶, die das Feld des Wahrnehmbaren und Sagbaren der gemeinsam geteilten Welt neu vermisst.

Das gilt gleichermaßen für Filme, die in ihrem poetischen Konzept dem Dokumentarischen und dem historischen Bericht verpflichtet sind, wie für jene, die man dem fiktionalen Genrekino zurechnet. Jede Darstellung historischer Kriegseignisse in audiovisuellen Massenmedien ist Teil einer Politik der Wahrnehmungsformen, welche die medialen Bedingungen der Wahrnehmbarkeit des Krieges festlegt; jede kann deshalb auch zum Gegenstand poetischer Rekonstruktionen dieser Bedingungen werden. Jede ist Teil der Produktion und Transformation der Formen der Sinnlichkeit unserer gemeinsamen Welt. Tatsächlich sollten sich prinzipiell alle Filme, die ein Bild vom Krieg entwerfen, in diesem Sinn als Arbeit am Sense of Commonality beschreiben, beurteilen und in der Geschichte

⁸⁵ Vgl. Cavell: *The World Viewed*, S. 29 ff.

⁸⁶ Rancière: *Der emanzipierte Zuschauer*, S. 78.

des Kinos verorten lassen, auch wenn längst nicht alle aussagefähige Ergebnisse versprechen.

Produktion, Zensur, Verwertung, Zirkulation und Archivierung der filmischen Bilder des Krieges schaffen die medientechnologischen Bedingungen eines Kinos, das zum Ort einer spezifischen Erfahrung von Zeitlichkeit und Geschichte in einer territorial radikal entgrenzten, kriegerisch mobilisierten Welt werden konnte. Die unüberschaubare Masse filmischer Dokumente hat nicht nur die ikonografische Matrix des Hollywood-Kriegsfilms bereitgestellt; in ihr ist buchstäblich die materielle Basis kultureller Fantasie- und Erinnerungsarbeit geschaffen worden; denn als solche, als kulturelle Erinnerungsarbeit im Modus des Genrekinos, stellte sich der Kriegsfilm Hollywoods sehr bald dar. Das Genre entsteht nicht, weil der Zweite Weltkrieg als historisches Faktum zum Sujet von Erzählungen über die Geschichte der Vereinigten Staaten wurde; es entsteht, weil die Mobilisierung aller medialen Möglichkeiten durch den Krieg neue Bedingungen der Erfahrung von geschichtlicher Zeit und globaler Räumlichkeit hervorbringt.

Diesen Zusammenhang näher zu bestimmen, ist Aufgabe einer letzten filmanalytischen Studie zur Entstehungsgeschichte des Genres.

3.5 Zur Geschichtlichkeit filmischer Bilder

Das Kriegsfilmgenre Hollywoods lässt sich nicht ohne die Beweiskraft verstehen, die dem filmischen Material gegenüber dem geschichtlichen Ereignis zugeschrieben wird. Es ist nicht denkbar ohne die emphatische Betonung der dokumentarischen Funktion von Fotografie und Film. Selbstverständlich werden auch Filme wie *THE BATTLE OF MIDWAY* oder *DECEMBER 7TH* anders wahrgenommen als fiktionale Genreproduktionen wie *GUNG HO!* oder *BATAAN* – selbst wenn sich letztere mit größter Genauigkeit auf die gleichen historischen Ereignisse beziehen sollten –, folgen sie doch einer poetischen Logik, die das Dokumentarische als eine spezifische Form der Perspektivierung des filmischen Materials auf die gemeinsame Welt hin entwickelt.⁸⁷

Der Dokumentarfilm, der Essayfilm, der Propagandafilm, der Nachrichtenbeitrag lassen sich als spezifische Redeperspektive von den Formen fiktionaler filmischer Darstellungen unterscheiden. Sie beziehen sich auf einen konkreten Sachverhalt in einer gemeinsamen Welt, die als allgemein geteilte Welt fraglos

⁸⁷ Vgl. François Niney: Die Wirklichkeit des Dokumentarfilms. 50 Fragen zur Theorie und Praxis des Dokumentarischen, Marburg 2012. Daraus etwa Kap. 13: Die Rekonstruktion: dokumentarisch oder fiktional?, S. 63–69 oder Kap. 15: Wo beginnt die Inszenierung, wo endet das Dokumentarische?, S. 72–76.

vorausgesetzt wird. Die diegetischen Welten fiktionaler Filme hingegen schließen sich in den poetischen Gesetzmäßigkeiten ihres Zusammenhangs – ich folge hier Cavell – hermetisch gegen die Alltagswelt ab. Selbst wenn sie in jedem Detail und jeder Einzelheit den Erscheinungsformen der Alltagswelt entsprechen, basieren sie doch immer auf einer Konstruktion, die nur in ihrer Ganzheitlichkeit, in der Logik ihrer poetischen Konzeption, auf unsere gemeinsame Welt zu beziehen ist.

Fiktionale Filme lassen alle Darstellungen in ihren Einzelheiten als Einzelheiten allein durch die Logik ihres poetischen Konzepts miteinander ins Verhältnis treten. Sie entwerfen Welten, in denen Dinge und Körper, belebte und unbelebte Materie, technische und physiologische Abläufe, intentionale und nicht-intentionale Bewegungen in einer Weise zueinander gestellt sind, die in ihrem Zusammenhalt vollkommen intelligibel ist. Ist der Zusammenhalt aller Elemente doch gänzlich gemacht, entworfen, gebaut. Die Welt fiktionaler Filme folgt immer einem Gesetz, das als implizite poetische Logik – als Bauplan eines arbiträren Weltentwurfs – prinzipiell zu rekonstruieren ist.

Genau das ist bei den dokumentarischen Genres nicht der Fall. Sie beziehen sich immer in einer distinkten Perspektive auf eine Welt, die als gemeinsam geteilte Alltagswelt gleichsam im blinden Vertrauen auf ihre Existenz vorausgesetzt wird. Die Alltagswelt selbst lässt sich weder ausmessen noch repräsentieren. In ihrer vielperspektivischen Facettierung bezeichnet sie nichts anderes als die kulturell und historisch gegebene Ordnung unserer Sinnlichkeit. Wir können sie als apriorische Bedingung unseres Fühlens und Wahrnehmens zwar theoretisch erschließen, nicht aber selbst wahrnehmen. Man kann in der perspektivischen Ausfaltung des fiktionalen und des dokumentarischen Wirklichkeitsbezuges eine Ebene der Verzweigung des Feldes poetischen Machens im Medium von Filmen sehen, eine erste, grundlegende Ausdifferenzierung der generischen Modi filmischer Bilder.

Wenn das filmische Dokument, wie dies im Kriegskino der 1940er Jahre der Fall ist, den Zuschauern im filmischen Erfahrungsmodus des präsentischen Dabei-Seins begegnet, dann ist das nicht anders als im Actionkino eine medientechnisch hergestellte Illusion. Doch hat der Authentizitätseffekt hier unbestreitbar eine andere Schlagkraft als etwa im Genrekino.

Wir bringen vergleichbare Effekte heute eher mit anderen audiovisuellen Bildmedien in Zusammenhang: die Wiederholungsschleifen der Nachrichtensender, die von Terroranschlägen berichten oder zeigen, wie Soldaten von einer aufgebracht Menschenmenge gelyncht werden; Internetvideos, in denen Hinrichtungen und Folterungen dokumentiert werden. Niemals könnte das bloße Wissen um den Sachverhalt mit ähnlicher Wucht affizieren, wie solche audiovisuellen Dokumente es tun. Dies gilt in besonderer Weise für den Erfahrungsmodus des Kinos. Dem drängenden Gefühl, ein leibhaft gegenwärtiger Zeuge

von Verbrechen und Gewalttaten zu sein, mag man sich durch die Reflexion auf das mediale Setting entziehen. Aber selbst dann wäre der Affekt schneller und mächtiger. Wir könnten nachzuweisen suchen, dass diese Bilder gestellt sind, aber unsere Körper haben längst schon darauf reagiert und sich als Augenzeugen in der Szene einer anderen Gegenwart verortet erfahren. Der Horror besteht darin, dass unsere Körper als affizierte Körper an dieser Szene einer anderen Gegenwart teilhaben.

Das wird verständlich, wenn wir uns auf die phänomenologische Definition des kinematografischen Modus präsentischen Dabei-Seins besinnen. Zuschauer, die in der realen Sinnestätigkeit ihres kinematografischen Wahrnehmungserlebens dem filmischen Bild eine körperliche Gegenwart verleihen, erfahren sich selbst als unmittelbare Zeugen des dargestellten Geschehens, auch wenn sich dessen Präsenz allein dem illusionären Realitätseffekt⁸⁸ der Medientechnologie verdankt. In diesem Punkt unterscheiden sich Kinofilme nicht voneinander; gleichviel ob sie eine dokumentarische, berichtende oder fiktionalisierende Redeperspektive verfolgen. Im dokumentarischen Film aber wird das je besondere Ereignis von den Zuschauern als ein Faktum der immer schon gegebenen, gemeinsamen Welt ihres alltäglichen Daseins erlebt – ohne dass diese gemeinschaftliche Welt selbst in ihrem konstitutiven Gefüge in Frage stünde.

In dem Maße, wie die Zuschauer dokumentarischer Filme die filmische Sichtweise als das Ganze ihrer Alltagswelt begreifen, können dokumentarische Bilder einen Schrecken entfalten, der nicht mit dem Horror fiktionaler Filme vergleichbar ist.

Automatische Weltprojektionen (noch einmal Cavell)

Stanley Cavell hat in diesem Realitätseffekt den entscheidenden Aspekt des filmischen Bildes gesehen. Für ihn ist hier die Antwort auf die Frage zu greifen, wie die Bedingungen und Möglichkeiten beschaffen sind, die der Film, gerade im Unterschied zur Sprache, bereithält. „What conditions of movie-making are to be explored? What ‚possibilities‘ of the medium of movies are now given significance?“ Die Antwort auf diese Frage hat es zu einiger Berühmtheit gebracht: „The material basis of the media of movies [...] is [...] a *succession of automatic world projections*.“⁸⁹

⁸⁸ Vgl. Metz: Zum Realitätseindruck im Kino, außerdem Gertrud Koch: Müssen wir glauben, was wir sehen?, in: ... kraft der Illusion. Illusion und Filmästhetik, hrsg. v. Gertrud Koch, Christiane Voss, München 2006, S. 53–70, sowie Kappelhoff: Das Wunderbare der Filmkunst.

⁸⁹ Cavell: *The World Viewed*, S. 72.

Nun hat man die ontologischen Aspekte dieser These hinlänglich diskutiert und Cavell – mit gutem Recht – in der Tradition des kinematografischen Realismus Bazins oder Kracauers gelesen. Freilich ist mit einer solchen Lektüre immer die Gefahr verbunden, der Medientechnologie selbst eine Art exklusiven Zugang zur Realität zu attestieren. Deshalb ist eine ontologische Lesart kaum mit der „moral of ordinary language“-Philosophie zu vereinbaren. Der Film als Medientechnologie hält spezifische Möglichkeiten bereit, Welt zu konstruieren; aber diese sind keineswegs realistischer, näher an der Wirklichkeit, als etwa die der Sprache. Es handelt sich schlicht um andere Möglichkeiten, um eine andere *téchne*, Medien der Weltwahrnehmung zu entwerfen.

Tatsächlich aber sind es andere Aspekte dessen, was wir Realität nennen, die damit ins Spiel kommen. Die Welt der filmischen Weltprojektionen meint eben nichts anderes als jenen Aspekt von Realität, der uns in bewegten Sichtbarkeiten und dynamischen Hörbarkeiten gegeben ist; ‚Welt‘ ist immer das, was unter den spezifischen Bedingungen, Hinsichten und Perspektiven eines Mediums poetischen Machens von der Realität übrig bleibt.

Diese Bedingungen wären im Falle des Films also folgende:

1. „succession“: Damit sind die lineare Bewegung des Films, die mechanischen Abläufe in Kamera und Projektor gemeint. Diese mechanischen Abläufe sind die Bedingung dafür, dass Bewegung überhaupt als ein bedeutungsgenerierender Faktor in Erscheinung treten kann; sie sind die Bedingung, dass jede Einstellung in ihrer Dauer, jede Kamerabewegung, jede gestische Bewegung innerhalb der Einstellungen in Beziehung treten kann zu den vorhergehenden und nachfolgenden Einstellungen und Bewegungsabläufen und als Zeitstelle in einem rhythmisch gegliederten Ganzen Bedeutung gewinnt.
2. „automatic“ hingegen meint die Beliebigkeit einer richtungslosen Folge von Einschnitten, in der aus den unbegrenzten Möglichkeiten des Wahrnehmbaren Frame für Frame ein intentional unbestimmtes Sehen und Hören herausgelöst wird. Die Sukzession dieser automatischen Einschnitte bildet für sich genommen eine qualitätslose Anhäufung radikal kontingenter und eben darin absolut distinkter Augenblicke des Affiziert-Seins und Affiziert-Werdens zufälliger Körperkonfigurationen. Von diesen Konfigurationen ist die Kette ineinandergreifender menschlicher und technischer Abläufe, die von der Betätigung der Kamera bis zur Projektion reichen, noch der geringste Teil. Man kann sie als eine in sich bewegte Bildmaterie verstehen, die durch eine beliebige Folge serieller Einschnitte eine unendliche Masse distinkter Sichtbarkeiten und Hörbarkeiten produziert. Perspektivische Fluchten sind in diese Bildmaterie zuallererst einzutragen. Das definiert den dritten Terminus.

3. „world projections“: Diese meinen zunächst nichts anderes als Blickpunkte, von denen aus sich die Bildmaterie in Serien von Expressivitäten und Empfindungsimpulsen aufteilt und gliedert. Erst in dieser perspektivischen Flucht verkoppeln sich die Abfolgen der Projektionen zu einer zeit-räumlichen Einheit des filmischen Bildes, zu einem kinematografischen Bildraum. Erst hier entsteht eine wahrnehmbare Welt, deren Projektionen auf einen distinkten Punkt hin geordnet werden, von dem aus der Film als Projektion des Ganzen einer Welt gesehen und gehört sein will.

In der Filmtheorie ist dieser Blickpunkt der zentrale Gegenstand theoretischer Auseinandersetzung gewesen. Er wurde als Illusion eines allsehenden Ichs, als verkörperndes, immersives, empathisches, sich mit dem Bild oder der Figur identifizierendes Zuschauer-Ich konzipiert; wenn er nicht schlicht mit dem empirischen Zuschauer in eins gesetzt wurde, der seinen Wissensbeständen oder symbolischen Systemen folgend Filme kognitiv erschließt oder dekodiert.⁹⁰ Gemeinsam ist diesen höchst gegenläufigen filmtheoretischen Ansätzen, dass sie den Zuschauer als eine gegebene Instanz voraussetzen, die, mit unterschiedlichen Attributen versehen, auf die eine oder andere Weise mit dem Film interagiert. Der Zuschauer wird als ein Akteur gedacht, der durch alle Verkörperungen, Immersionen, empathischen oder kognitiven Prozesse – oder wie immer man sonst noch den filmischen Erfahrungsmodus konzipiert hat – als ein unerschütterbares Ich hindurch geht. Er wird als ein Ich entworfen, das jeder Interaktion zuvorkommt, sich immer schon gleich ist und sich durch alle Interaktionen auf ewig gleich bleibt.⁹¹ Dieser Zuschauer ist durch seine Selbstgewissheit vor genau jener Erfahrung in Schutz genommen, die Cavell als konstitutiv für filmische Medien beschreibt.

⁹⁰ Vgl. als klassische Beispiele für einige Aspekte der ersten Variante: Jean-Louis Baudry: Ideologische Effekte erzeugt vom Basisapparat, in: *Der kinematographische Apparat. Geschichte und Gegenwart einer interdisziplinären Debatte*, hrsg. v. Robert Riesinger, Münster 2003, S. 27–39; Christian Metz: *Der imaginäre Signifikant. Psychoanalyse und Kino*, Münster 2000; Laura Mulvey: *Visuelle Lust und narratives Kino*, in: *Weiblichkeit als Maskerade*, hrsg. v. Liliane Weissberg, Frankfurt/M. 1994, S. 48–65; Eder: *Die Figur im Film*; Wulff: *Empathie als Dimension des Filmverstehens*. Zur zweiten Variante vgl. beispielsweise: Plantinga: *Moving Viewers*; Grodal: *Moving Pictures*; Plantinga/Smith (Hrsg.): *Passionate Views*; Smith: *Film Structure and the Emotion System*; Smith: *Engaging Characters*; Tan: *Emotion and the Structure of Narrative Film*.

⁹¹ Mit Blick auf dieses Problem hat bereits Guattari Filmtheorie als Versuch beschrieben, das Kino als Form poetischen Machens einer Logik zu unterwerfen, die seine Möglichkeiten einzuschränken sucht. Vgl. Félix Guattari: *Die Couch des Armen*. Die Kinotexte in der Diskussion. Hrsg. v. Aljoscha Weskott, Nicolas Siepen, Susanne Leeb, Clemens Krümmel, Helmut Draxler, Berlin 2011, S. 7–26.

Die Spaltung der Wahrnehmung im Akt des Filme-Sehens

Für Cavell nämlich zeichnet sich die Medientechnologie Film dadurch aus, dass sie Weltprojektionen ermöglicht, in denen sich die schlimmsten Befürchtungen des Skeptizismus zu erfüllen scheinen:

Film is a moving image of skepticism: not only is there a reasonable possibility, it is a fact that here our normal senses are satisfied of reality while reality does not exist – even, alarmingly, because it does not exist, because viewing is all it takes. [...] The basis of film's drama [...] lies in its persistent demonstration that we do not know what our conviction in reality turns upon.⁹²

Der Film konfrontiert uns mit einem Wahrnehmungserleben, in dem sich uns zum einen die Erfahrung vermittelt, dass es unsere Sinne sind, die eine Welt produzieren, welche keinerlei Grund in einer gegebenen Realität hat – eine Welt, die ganz und gar nur unserem Bewusstsein zugehört. Zum anderen erscheint diese Welt im Modus unseres alltäglichen Wahrnehmens; sie erscheint wie unsere alltägliche Welt, nur dass wir keinerlei Zugang zu ihr haben. Wir können ihr als Zuschauer beiwohnen, ohne sie bewohnen zu können. Im Kino begegnet uns eine Welt, die zwar wie unsere alltägliche Wahrnehmungswelt erscheint, aus der wir aber radikal ausgeschlossen sind.

Was uns zum einen in der Annahme bestärkt, auch bei der Alltagsrealität möge es sich um eine illusorische Wahrnehmung handeln; und was uns andererseits die Vorstellung vermittelt, wir könnten als Einzelne gerade dann, wenn dies zutrifft, die Welt als ein Ganzes, als eine Vorstellung unseres Bewusstseins besitzen. Der Ort, von dem aus sich die Welt als einheitliches Ganzes erschließt, ist durch ein Ich bezeichnet, das sich nicht in dieser Welt befindet. Filme vermitteln uns – so Cavell – die unheimliche Vorstellung, dass wir als reflektierende Subjekte unsere alltägliche Existenzweise heimsuchen wie unsterbliche Gespenster, die an die Orte ihres realen Lebens zurückkehren, ohne diese bewohnen zu können: „A world complete without me which is present to me is the world of my immortality. This is an importance of film – and a danger. It takes my life as my haunting of the world [...].“⁹³

Die Skepsis, dass unsere Welt keinen Boden in der Wirklichkeit habe, wird in den Filmen zu einer medialen Form – zu einer Form von Sichtbarkeit, die ihren Ursprung, d. i. unsere eigene Sinnestätigkeit, einerseits verbirgt und andererseits radikal exponiert. Die Gefahr, von der Cavell hier spricht, besteht in der Versuchung, die zwei Seiten dieser Erfahrung (eine Welt durch uns und eine Welt ohne

⁹² Cavell: *The World Viewed*, S. 188 f.

⁹³ Ebd., S. 160.

uns) voneinander zu trennen und das solipsistische Ich wie die Ich-leere Realität als vollkommen kohärente Welten zu betrachten, die gut und gerne ohne einander auskommen könnten: „to be human is to wish, and in particular to wish for a completer identity than one has so far attained; and that such a wish may project a complete world *opposed* to the world one so far shares with others.“⁹⁴

Wir können es uns in der Position des Zuschauers als transzendentes Ich bequem machen und die Ganzheit der Weltprojektion gegen die Kontingenz, Heterogenität, Brüchigkeit und Prekarität der gemeinsamen Welt ausspielen. Dies scheint mir in vielen filmtheoretischen Entwürfen der Fall zu sein.⁹⁵ Sei es, dass die Zuschauer als empathische, sei es, dass sie als identifikatorische, kognitive oder verkörpernde Subjekte gedacht werden – in diesen Entwürfen gleichen sie dem gespenstischen Ich, das den Filmen in transzendentaler Unsterblichkeit beiwohnt. Sie nehmen die filmische Welt als Möglichkeit, sich selbst als ein konsistentes Subjekt zu positionieren, das vor und außerhalb aller Medien- und Kommunikationspraktiken existiert, welche dieses Ich als Sache einer gemeinschaftlichen Welt verorten.

Tatsächlich hat Sartre den so entworfenen Zuschauer in einem Filmskript als Existenzweise skizziert: *LES JEUX SONT FAITS* (*DAS SPIEL IST AUS*, 1943; verfilmt 1947 von Jean Delannoy). Darin beschreibt er Tote, die als lebendiges Bewusstsein einer Welt betrachtend beiwohnen, die ihren Handlungsmöglichkeiten genauso radikal entzogen ist, wie ihre Bewusstseinsform von dem Umstand unberührt bleibt (sie ist vollständig, nicht zu ergänzen), dass sie dieser Welt längst gestorben sind.

Das Sehen von Filmen hält demgegenüber auch die Erfahrung bereit, dass wir uns in einer radikal kontingenten Welt von Dingen und Körpern verortet finden, die unabhängig von uns existieren: „I think everyone knows odd moments in which it seems uncanny that one should find oneself just here now, that one’s history should have unwound to this room, this road, this promontory. The uncanny is normal experience of film. Escape, rescue, the metamorphosis of a life by a chance encounter or juxtaposition – these conditions of contingency and placement underpin all the genres of film.“⁹⁶ Für Cavell ist mit den gegensätzlichen Möglichkeiten, Filme zu sehen, durchaus eine moralische Wahl, eine politische Haltung verbun-

94 Stanley Cavell: *What Becomes of Things on Film?*, in: ders.: *Themes out of School. Effects and Causes*, Chicago 1984, S. 173–183, hier: S. 181.

95 Vgl. als paradigmatische Beispiele: Baudry: *Ideologische Effekte erzeugt vom Basisapparat*, Metz: *Der imaginäre Signifikant* oder auch David Bordwell: *Narration in the Fiction Film*, Madison 1985, insbesondere Kap. 3: *The Viewer’s Activity*, S. 30–47.

96 Cavell: *The World Viewed*, S. 156.

den: „This takes moral evil as the will to exempt oneself, to isolate oneself, from the human community. It is a choice of inhumanity, of monstrousness.“⁹⁷

Wie aber ließen sich Zuschauer vorstellen, die sich in ihrer Subjektivität tatsächlich aufs Spiel gesetzt sehen? Wie wäre die Aktivität des Zuschauens theoretisch zu modellieren, wenn sie von der Erfahrung einer Welt strukturiert wird, deren Konsistenz am seidenen Faden der wechselseitigen Anerkennung relevanter Subjektpositionen hängt? Wie wären Zuschauer zu denken, denen sich diese Erfahrung als ein mediales Erleben vermittelt, das sie existentiell betrifft; das sich weder als unterhaltendes Spiel noch als akademische Abstraktion auf Abstand bringen lässt? – Zuschauer also, die durchaus darum wissen, wie trügerisch das Gefühl ist, sich selbst als ein sich gleichbleibendes Ich sicher zu sein.

Um ein solches Zuschauen als Erfahrungsmodus genauer zu bestimmen, ist das Verständnis der Medientechnologie Film als Sukzession automatischer Weltprojektionen im Rahmen des filmphänomenologischen Konzepts zu präzisieren.

Bereits zu Beginn dieses Kapitels habe ich behauptet, dass Filme analytisch als Bildräume zu rekonstruieren seien, in denen sich die Bedeutungsgenerierung als Interaktion zwischen Bewegungsbildprojektionen und Empfindungsreaktionen von Zuschauern darstellen lässt. Eine solche Rekonstruktion muss das Sehen von Filmen als einen Prozess der Verkörperung vorstellbar machen, in dem Bewegungsbild und Zuschaueraktivität permanent ineinandergreifen. Nun können wir dieses Ineinandergreifen genauer bestimmen. In der skizzierten Perspektive erleben wir den Film als eine Welt, die allein durch unsere Wahrnehmung, allein im Medium unserer Sinnesempfindungen, unserer Affekt- und Denkbewegungen entsteht. Erst im Medium der Zuschauerkörper entsteht aus den projektierten Bewegungsbildern der Bildraum, den wir Film nennen. Er lässt in der Sukzession seiner Projektionen eine Welt entstehen, die sich allein der Sensorialität unseres Körpers verdankt und außerhalb dieser sensorischen Resonanz des permanenten Affiziert-Seins durch das Gehörte und Gesehene keine Realität hat.

D. h., die Welt, die wir als die Welt des Films wahrnehmen, ist in jedem Detail durch die gleichen Wahrnehmungs-, Empfindungs- und Denkmodi geformt, die auch unsere Alltagswahrnehmung bestimmen. Deshalb hat der Bildraum, der durch uns und für uns im Prozess des Filme-Sehens entsteht, den gleichen Evidenzcharakter wie unsere alltägliche Welt. Und deshalb erleben wir diesen Raum im selben Moment als eine Welt, die völlig unabhängig von uns existiert; die wir, die Zuschauer, als einen Bildraum (re-)konstruieren; die sich hermetisch gegen unsere Alltagswahrnehmung abschließt und uns damit ausschließt – als würde

⁹⁷ Cavell: *Pursuits of Happiness*, S. 80.

der wahrnehmende Resonanzkörper in Gestalt der Zuschauer aus dem Bildraum wieder ausgeschieden.

Eine solche Perspektive ist der Vorstellung diametral entgegengesetzt, Filme wären als audiovisuelle Repräsentationen zu lesen; so als gehörten die sichtbaren Dinge, Handlungen und Menschen einer anderen Welt an, die unabhängig vom Film und der Aktivität des Filme-Sehens existierte.⁹⁸ Vielmehr existiert die filmische Diegese nur als eine Welt, die in der Erfahrung des Filme-Sehens und -Hörens entsteht. Zugleich aber existiert sie darin als das Wahrnehmen einer Art und Weise, eine Welt zu erleben, als Artikulation einer spezifischen Wahrnehmungsperspektive, welche dem Zuschauer gänzlich äußerlich ist.

Ließen sich die audiovisuellen Repräsentationen als Bedeutungen lösen vom Akt des Filme-Sehens, dann gäbe es keinen Unterschied zwischen unserer Alltagswahrnehmung und der Filmwahrnehmung. Was aber das „Zuschauen“ im Filmleben vom alltäglichen „Sehen“ trennt, ist die Erfahrung einer spezifischen Art und Weise des Sehens und Hörens, die durch das kinematografische Bild selbst konstituiert und produziert wird. Filme sind Medien, die eine bestimmte Weise des In-der-Welt-Seins als zeitlichen Prozess eines sich in realen Zuschauern verkörpernden Wahrnehmens, Fühlens und Denkens herstellen. In diesem Sinn reproduzieren Filme nicht Alltagswahrnehmungen; vielmehr bringen sie immer neue Modi des Wahrnehmens von Welt hervor.

So ist es zu verstehen, wenn Vivian Sobchack die Entwicklungen der Filmtechnologien als eine Anordnung kinematografischer Formen von Ausdruck und Wahrnehmung skizziert, die sie „history of cinematic embodiment“ nennt.⁹⁹ Sie veranschaulicht die Idee am Beispiel der Kamera:

From the initially stationary camera with a fixed gaze at a world that moved, to the capacity of the camera to ‚liberate‘ itself from the paternal studio by virtue of its new found portability, to the development from the awkward jerkiness of hand-held camera to the current invisible immediacy and appropriated fluidity of Steadicam, the technology of the cinema has seemed to respond to the intentional imperatives of the film’s body as a series of perceptive and expressive tasks in need of performance.¹⁰⁰

98 Hierzu sagt Sobchack: „Positing cinematic vision as merely a mode of objective symbolic representation, and reductively abstracting – ‚disincarnating‘ – the spectator’s subjective and full-bodied vision to posit it only as a ‚distance sense‘, contemporary film theory has had major difficulties in comprehending how it is possible for human bodies to be, in fact, really ‚touched‘ and ‚moved‘ by the movies.“ Vivian Sobchack: *What My Fingers Knew. The Cinesthetic Subject, or Vision in the Flesh*, in: dies.: *Carnal Thoughts. Embodiment and Moving Image Culture*, Berkeley 2004, S. 53–84, hier: S. 59.

99 Sobchack: *The Address of the Eye*, S. 256.

100 Ebd., S. 253–254.

Der Begriff „the film’s body“ verweist darauf, dass der Zuschauer in seinem Wahrnehmungsakt des Filme-Sehens und -Hörens den Film wiederum als einen Akt des Sehens und Hörens erfährt, so als sei der Film selbst ein körperliches und wahrnehmendes Wesen, eine empfindungsfähige Instanz, die sich durch expressive und perzeptive Akte zu artikulieren vermag:

More than any other medium of human communication, the moving picture makes itself sensuously and sensibly manifest as the expression of experience by experience. A film is an act of seeing that makes itself seen, an act of hearing that makes itself heard, an act of physical and reflective movement that makes itself reflexively felt and understood.¹⁰¹

Mit der Formulierung „the expression of experience by experience“ zielt Sobchack darauf ab, die zwei ineinander verwobenen Erfahrungsakte im Kino zu beschreiben: Der Film ist Medium einer Erfahrungsweise der Welt, die nicht die der Zuschauer ist; zugleich wird diese Welt aber erst durch das physische, sinnliche Zuschauererleben hervorgebracht.

Der Prozess des *meaning making* ist im Film immer schon verankert in der Bewegung der empfindsamen Materie: in den Wahrnehmungsempfindungen des affizierten Körpers der Zuschauer. Anders herum formuliert: Der Film produziert ein Wahrnehmen, das sich als permanente Spaltung seiner Zuschauer vollzieht. Zum einen sind die Zuschauer als affizierte Körper mit ihren Sinnes-, Gedanken- und Gefühlsbewegungen das mediale Material, in das sich die filmische Expressivität als Prozess des Entstehens der Sichtbarkeiten und Hörbarkeiten des kinematografischen Bildraums einschreibt.¹⁰² Und zugleich werden sie als Zuschauer im Außerhalb dieses Bildraums verortet: in der Position eines transzendentalen Ichs, von welcher aus die gesehene und gehörte Welt als ein Sinnnganzes zu fassen ist, auf das hin sich die Weltprojektionen ordnen.

Eine spezifische Zeitlichkeit filmischer Bilder

Diese Spaltung der Zuschauer im Akt des Zuschauens definiert die spezifische Möglichkeit der Medientechnologie Film. Sie ist in dem Umstand begründet, dass sich die Sukzession der Weltprojektionen in zwei Serien gabelt, die in jedem Moment aufeinander bezogen sind. Der physiologische Prozess sich entfaltender

¹⁰¹ Ebd., S. 3–4.

¹⁰² Der Begriff der Materie verweist auf Deleuzes Auseinandersetzung mit Bergsons „Materie und Gedächtnis“ in seinen Kinobüchern. Zur Grundkonzeption des Modells filmischer Expressivität, welches hier beschrieben ist, siehe: Kappelhoff: Matrix der Gefühle.

Wahrnehmungsempfindungen und der mechanische Prozess der Projektion sind als zwei Seiten des Entstehens der filmischen Welt unauflösbar miteinander verbunden – ein permanentes Ineinandergreifen des Affizierens und Affiziert-Werdens. Sie sind als zwei Seiten einer Wiederholung unauflösbar verbunden.

Genres sind deshalb mit Cavell als Medien zu begreifen, weil sie die medientechnologischen Bedingungen des Films, Bedeutung herzustellen, als Möglichkeit verwirklichen, unsere gemeinsame Welt im Modus dieser gespaltenen Wahrnehmung zu denken. Sie realisieren die medientechnologischen Möglichkeiten als einen spezifischen Modus des poetischen Machens und Denkens, der uns die Erfahrung vermittelt, zu sehen, wie wir mit jeder Strebung unseres Sehens und Hörens, Fühlens und Denkens immer schon *nicht* uns selbst hören. Das ist die Unheimlichkeit dieses Erfahrungsmodus:

There is a repetition necessary to what we call life, or the animate, necessary for example to the human; and a repetition necessary to what we call death, or the inanimate, necessary for example to the mechanical; and there are no marks or features or criteria or rhetoric by means of which to tell the difference between them.¹⁰³

Im Unheimlichen des gespaltenen Wahrnehmungsbewusstseins des filmischen Bildes, wie ich es mit Cavell als spezifische medientechnologisch begründete Möglichkeit zu beschreiben suchte, steckt das Potential eines genuin filmischen Geschichtsbewusstseins. Im Folgenden möchte ich an einem weiteren *combat report* genauer beschreiben, wie die Spaltung des Wahrnehmungsbewusstseins im Akt des Filme-Sehens eine spezifische zeitliche Struktur filmischer Bilder begründet, der sich die Möglichkeit eines Gedächtnisraums filmischer Bilder verdankt, auf die noch der Horror des filmischen Dokuments verweist.

WITH THE MARINES AT TARAWA: Ein filmisches Erinnerungsbild

Vom Horror des filmischen Dokuments handelt *WITH THE MARINES AT TARAWA* (USA) von 1944. Der Film gewann, wie *DECEMBER 7TH*, den Oscar für die beste Kurzdokumentation.¹⁰⁴ Er basiert auf Farbfilmmaterial, das – wie die Aufnahmen von *THE BATTLE OF MIDWAY* oder *BEACHHEAD TO BERLIN* – von einer militärischen Einheit gedreht, während der Kämpfe entwickelt und von der United States

¹⁰³ Stanley Cavell: *The Uncanniness of the Ordinary*, in: ders.: *In Quest of the Ordinary. Lines of Scepticism and Romanticism*, Chicago/London 1988, S. 153–178, hier: S. 158.

¹⁰⁴ Verleihung der Academy Awards am 15.03.1945 in Los Angeles.

Marine Corps Photographic Unit produziert wurde.¹⁰⁵ Auch dieses *combat footage* zirkuliert heute zwischen unterschiedlichen Dokumentationen zeitgenössischer History Channels und Internetplattformen für Webvideos.¹⁰⁶

Zu Beginn des Films, nach den Credits, die inzwischen komplexer geworden sind – sie lauten: *Edited by WARNER BROS. PICTURES, INC. FOR THE U.S. GOVERNMENT OFFICE OF WAR INFORMATION, Distributed by UNIVERSAL PICTURES COMPANY, INC. and Exhibited by THE WAR ACTIVITIES COMMITTEE – MOTION PICTURE INDUSTRY*¹⁰⁷ – zu Beginn des Films also sieht man einen Kriegshafen.¹⁰⁸ Soldaten werden eingeschifft. Kurz und lakonisch stellt die Off-Stimme die Soldaten vor: „These are the men of the Second Marine Division.“ Während wir die Marines in Kolonnen die Reling emporklettern sehen, wechselt die Off-Stimme in das Register eines berichtenden Augenzeugen: „We’re now embarking on a full scale amphibious operation after many months of intensive training.“ Während in allen Propagandafilmen, die wir bisher betrachtet haben, die Stimmen der Sprecher durch Intonation und wechselnde Redeperspektiven den Off-Kommentar dramatisch gestalteten, operiert die Voice-Over-Stimme in *WITH THE MARINES AT TARAWA* weitgehend ohne Ausdrucksmodellierung. Die gleichbleibende Stimm-lage suggeriert in der kühl-lakonischen Diktion äußerste Sachlichkeit. Auch dass es sich um Filmdokumente handelt, die während des Einsatzes entstehen, scheint nicht der Rede wert zu sein.

Der gleichmütig registrierende Blick

Die Kameraführung etabliert einen Blick, der den Gestus eines aufzeichnenden Berichts der Newsreels nachahmt: Man sieht die den Truppentransport begleitenden Zerstörer und Flugzeuge am Himmel. Man beobachtet eine der Lagebesprechungen, in denen die einzelnen Platoons mit den territorialen Bedingungen des Einsatzgebietes vertraut gemacht werden. Man rückt den Soldaten recht nahe, schaut in versonnen blickende Gesichter; sie stehen um das Landschaftsmodell der Insel herum, oder hocken entspannt auf dem Boden. Man sieht sie ihre tägliche Arbeit tun, die Waffen putzen, Munitionsgürtel füllen. Der Drill erscheint eher

¹⁰⁵ Für *THE BATTLE OF MIDWAY* war eine Einheit der United States Navy verantwortlich, *BEACH-HEAD TO BERLIN* wurde von der US Coastal Guard gemeinsam mit den Warner Bros. Studios produziert.

¹⁰⁶ <https://archive.org/details/WiththeMarinesatTarawa> (19. Januar 2016).

¹⁰⁷ Die Regisseure des Films, Richard Brooks und Louis Hayward, werden nicht namentlich genannt.

¹⁰⁸ Szene „Aufbruch und Vorbereitung“ (00:00:00:00–00:02:43:23).

als entspannende Körperübung denn als Kraftanstrengung; der Musikwechsel nimmt die rhythmischen Bewegungen auf und verleiht der Szene etwas beinahe Komisches. Die Kameraeinstellungen fügen sich in der gleichen lakonischen Kürze aneinander, wie die knappen Sätze der Off-Stimme, die allen Aktivitäten eine genau bestimmte Funktion zuweist („Check and test fire all weapons“, „Exercise helps to relieve the tension“) und sie dergestalt einfügt in das Räderwerk ineinandergreifender Abläufe einer alles erfassenden Maschinerie: der Schutz des Flugzeugträgers durch die Zerstörer, die Airforce, deren Bombardement die Landung vorbereiten soll, die Lagebesprechung der Marines, das Training, die Reinigung der Handfeuerwaffen ...

Die Entsprechung von gleichförmiger Intonation, lakonischer Redeweise und dem Gestus eines objektiv registrierenden Kamerablicks lässt den Eindruck eines Augenzeugenberichts entstehen, der vorgibt, sich ausschließlich auf das für die Arbeit der Soldaten Notwendigste zu konzentrieren – ohne jede Ausschmückung, ohne jedes Beiwerk, ohne jede sentimentale Zutat. Und doch bringen Rede und Bild in dem einander strikt korrespondierenden Ausdrucksgestus nichts anderes als eben ein subjektives Wahrnehmungsempfinden zum Ausdruck. Wechselt die Stimme doch sehr bald schon in den Redemodus der 1. Person Plural. Sie artikuliert eine Subjektivität, die sich selbst als das „Wir“ der Soldaten vorstellt. Die lakonische Redeweise, der Gestus der Kameraführung artikulieren ein unbeteiligtes, alle Details registrierendes, beobachtendes Wahrnehmungsbewusstsein, in dem die zweite Marinedivision selbst personale Kontur gewinnt – sie erscheint als ein unerschütterliches, gleichmütiges Ich, das sich durch kein Ereignis beirren, durch keine Grausamkeit schockieren, durch keine Bedrängnis aus dem Konzept bringen lässt. In ihm kehrt die Stimme der toten Soldaten wieder, die uns in DECEMBER 7TH begegnete: Soldaten im Krieg – ob sie nun tot sind oder noch leben – reden mit ein und derselben gleichmütigen Stimme; ihr Schicksal entscheidet sich nicht mehr an ihrem individuellen Lebensglück, sondern am Leben der Gemeinschaft, dem Wir des Platoons, des Corps, der Nation.

Die Zuschauer mögen darin zunächst die Inszenierung militärischer Professionalität erkennen, die dem modernen Heldenbild des Soldaten entspricht, der verlässlich seine Arbeit erledigt, komme da, was wolle. Im Verlauf des Films – daraus gewinnt er seine dramatische Spannung – aber wird diese Zuschreibung radikal in Frage gestellt.

Für den Augenblick sehen wir noch einmal die Soldaten entspannt auf dem Oberdeck des Schiffs sitzen; sie empfangen letzte Instruktionen vor der geplanten Landung. Die Szene vermittelt eine Nähe zu den dargestellten Männern, die zunächst irritiert. Den heutigen Betrachter berühren diese Filmaufnahmen, deren Farben weitgehend verblichen sind, auf ähnliche Weise wie Fotografien wildfremder Leute, um deren Tod man weiß. Wir sehen Gesichter und Körper uns

gänzlich unbekannter Menschen, als blättern wir in einem alten Familienalbum, von dem man nicht sagen kann, wem es gehört. Wir studieren die Züge, die Kleidung, die Körperhaltung, die Gesten der Soldaten, wir suchen ihre Blicke, den Moment, an dem sich ihr Gefühlsleben enthüllt. Wir tun dies in der festen Überzeugung, dass sie zu dem Zeitpunkt der Aufnahmen an Deck eines Kriegsschiffes waren, auf dem Weg in die Schlacht um Tarawa. Kein Zweifel, das Sonnenlicht, das in die Kameralinse fiel und die Gesichter in das Filmmaterial einzeichnete, war dasselbe Licht, das diesen Männern auf der Stirn brannte. Bereits mit den ersten Szenen stellt sich dieser Effekt ein, den wir tatsächlich eher mit der Fotografie verbinden, wie Roland Barthes sie beschrieben hat, und nicht mit dem Film.¹⁰⁹ Der lakonische Gleichmut, mit der die Kamera den Blick der Zuschauer den zahllosen Details überlässt, die sich in den Gesichtern und den Körpern der Soldaten zeigen, ohne sie einer dramaturgischen Ordnung zu unterstellen, scheint tatsächlich sein Vorbild in den sachlichen Fotoreportagen zu haben.

Elegie des Erinnerns

Auch in *WITH THE MARINES AT TARAWA* wird – wie in den John-Ford-Filmen – ein Gottesdienst unter freiem Himmel gefeiert. Doch selbst wenn die Musik in ähnlicher Weise wie dort getragene Feierlichkeit vermittelt, berührt uns die Szene völlig anders; sind wir als Zuschauer doch völlig anders positioniert als in *THE BATTLE OF MIDWAY* oder *DECEMBER 7TH*.

Statt eines strengen Zeremoniells entwirft die Inszenierung ein Bild der Soldaten in ihrem alltäglichen Leben. Wir sehen Gesichter, unrasiert, verschwitzt; Männer in Arbeitskleidung, mit offenem Hemd und hochgekrempelten Ärmeln; Körper an Körper, Gesicht an Gesicht, Reihe um Reihe in die Tiefe des Bildes

109 Roland Barthes hat in seinem berühmten Fotobuch diesen Effekt beschrieben und ihn dem Filmischen entgegengesetzt. Vgl. Gertrud Koch: Das Bild als Schrift der Vergangenheit, in: *Kunstforum* 128, Oktober 1994, S. 192–196. Bei Barthes heißt es: „Zwar gibt es im Film ohne Zweifel einen photographischen Referenten, doch dieser Referent ist gleitend, er erhebt keinen Anspruch auf seine Wirklichkeit, beruft sich nicht auf seine einstige Existenz; er hakt sich nicht an mir fest: er ist kein *Gespenst*. Wie die reale Welt wird auch die filmische Welt von der Annahme gestützt, daß die Erfahrung beständig im selben konstitutiven Stil fortlaufen wird; die *PHOTOGRAPHIE* hingegen sprengt den ‚konstitutiven Stil‘ (darin liegt ihre Erstaunlichkeit); sie ist ohne Zukunft (darin liegt ihr Pathos, ihre Melancholie); sie besitzt nicht den geringsten Drang nach vorn, indes der Film weiterstrebt und nichts Melancholisches hat (was aber ist er letztendlich? – Nun, er ist ganz einfach ‚normal‘ wie das Leben auch). Unbeweglich fließt die *PHOTOGRAPHIE* von der Darstellung zurück zur Bewahrung.“ Barthes: *Die helle Kammer*, S. 100. Ich habe diesen Effekt bereits im Zusammenhang mit dem Filmmaterial von der Landung am Omaha Beach diskutiert.

gestaffelt, sind sie als Gruppenbild arrangiert. Man sucht, in den einzelnen Gesichtern zu lesen; einige sind vom Sonnenlicht hervorgehoben, andere von Schatten verdunkelt, als sei das Leinwandbild selbst in seiner Gänze zum Gesicht geworden, in seinen Zügen zusammengefügt aus vielen Gesichtern, von denen jedes für uns besonders und keines uns bekannt ist.

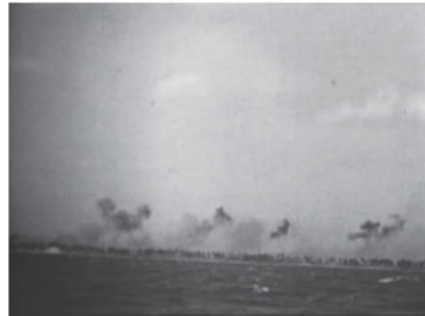


Abb. 23: WITH THE MARINES AT TARAWA (Farbabb.: s. Anhang).

Eng zusammengerückt umstehen die Soldaten den Priester, von dem die Off-Stimme sagt, dass sie ihm gerne zuhörten, weil er – aus der Erfahrung vieler Einsätze – wisse, welche Worte ihnen vor dem Kampf helfen konnten. Uns trifft der Blick eines einzelnen Soldaten, kurz und verstohlen sieht er auf, richtet seine Augen nach oben und schaut in die höher positionierte Kamera. Fast im selben Moment schlägt er die Augen nieder: ein Kind, das sich ertappt weiß, als es heimlich zwischen den Fingern hindurch blinzelt, obwohl ihm gesagt wurde, dass es sich die Augen zuhalten müsse. Der Blick des Soldaten, der gegen die vereinbarte Regel verstößt, bei laufender Kamera nicht ins Objektiv zu schauen, adressiert die

Zuschauer unvermittelt als Gegenüber der Soldaten. Sie sehen sich getroffen,¹¹⁰ sehen sich erkannt, entblößt als das verborgene Auge im unbestimmten ‚dort oben‘ des Kamera-Offs; als ein Auge, das die gefilmten Gesichter betrachtet und gottgleich über den Tod dieser Lebenden sinniert.

Obwohl doch einige dieser jungen Männer in ein alltägliches Leben zurückgekehrt sein mögen, scheint uns in jedem einzelnen Gesicht der Gedanke zu berühren, dass sie genau in dem Augenblick, in derselben Sekunde, in welcher einer der ihren den Befehl außer Acht ließ, auf keinen Fall in die Kamera zu schauen, an Bord dieses Schiffes waren, um zu einem Kriegseinsatz gebracht zu werden, in dem sie den Tod fanden. Im gleichen lakonischen Gestus mit dem zuvor die Arbeit kommentiert wurde, nur wenig durch die feierliche Musik gebrochen, wird auch dieser Gedanke ausgesprochen. Man hört die gleichförmig intonierende Stimme: „Many of these men were killed the following morning.“ Die Gesichter, die sich uns in ihrer unverwechselbaren Alltäglichkeit zeigen, scheinen unauflöslich mit diesem einen Moment verbunden, der im blinzelnden Blick in die Kamera unwiderruflich schon Vergangenheit war, um in der beliebigen Gegenwart von Zuschauern als Zeitstelle in ihrer Geschichte verortet zu werden.

In *THE BATTLE OF MIDWAY* werden die Soldaten durch die mütterliche Stimme und die namentliche Anrufung als personale Individuen präsentiert; hier geschieht es in der flüchtigen Form filmischer Gesichter, die in ihrer Alltäglichkeit jedes für sich unwiederholbar und einzig sind, obwohl doch keines einem Namen zugeordnet wird, keines in personaler Konsistenz eine Dauer jenseits des filmischen Bildes findet. In *THE BATTLE OF MIDWAY* werden die Soldaten in der melodramatischen Inszenierung als ein subjektives Bewusstsein greifbar, das auf die Empathie der Zuschauer bezogen ist. In *WITH THE MARINES AT TARAWA* wird ihre physische Erscheinung auf die zeitliche Struktur des Kamerablicks selbst bezogen.

Die Elegie der Szene rührt aus der zeitlichen Spaltung, die dem filmischen Bild selbst eingeschrieben ist: Es ist einerseits belichtete Kameraaufnahme, die zeit-räumlich präzise verortet ist; und es ist andererseits ein erst in der Wahrnehmung von Zuschauern entstehendes audiovisuelles Bild. Im dokumentarischen Modus eines gleichmütig registrierenden Kamerablicks wird die mediale Form selbst zum Grund eines zeitlich gespaltenen Wahrnehmungsbewusstseins, das den Tod der Soldaten erinnert, deren lebendige Gesichter es gerade jetzt zum ersten Mal sieht. Ein solches Bewusstsein ist notwendig an die leibhafte

110 Bei Barthes heißt es: „Denn die PHOTOGRAPHIE hat diese Macht – wenn auch immer weniger, weil die Frontalansicht im allgemeinen als altertümlich gilt –, mir *direkt in die Augen* zu sehen (hierin liegt im übrigen ein weiterer Unterschied zum Film: hier sieht mich niemand an: dies verbietet die FIKTION).“ Barthes: *Die helle Kammer*, S. 122.

Gegenwart von Zuschauern gebunden, die sich von dem blinzelnden Blick als Zuschauer erkannt und angerufen sehen.

Physische Präsenz statt Action

Die Elegie der Szene bereitet zugleich die Fallhöhe vor, den dramatischen Umschwung zur Darstellung des Kampfes.

Ein Musikwechsel akzentuiert den abrupten Umschnitt: Man sieht die palmenbestandene Insel im Morgenrot; die Intonation der Stimme ändert sich, für einen kurzen Moment wird die Redeweise dramatisch: „D-Day, this is the day we attack!“¹¹¹ Dann verstummt die Musik für die Dauer des Gefechts. Eine Montagefolge, die durchaus der Manöverdarstellung in dem Riefenstahlfilm ähnelt, setzt ein: In rascher Folge wechseln die Einstellungen; die Kamera scheint überall gleichzeitig anwesend zu sein, ganz dicht an den donnernden Kanonen der schweren Artillerie auf den Kriegsschiffen und im Rücken der Soldaten in den Booten; an der Reling eines großen Kriegsschiffs, den Blick auf die kleinen Landungsboote gerichtet, die mit Männern beladen auf dem aufgewühlten Wasser schaukeln, und an der Bugklappe eines der Boote, den Strand der Insel im Visier. Man sieht aufstiebende Erdfontänen, zerschossene Palmen, auflodernde Feuerbälle, Rauchwolken. Die Stimme referiert kühl die Zahl der Sprengstofftonnen, die in den letzten drei Tagen auf die Insel niedergeworfen wurden. Man sieht große Kriegsschiffe, in der Ferne am Horizont, und kleinere Kreuzer, die ganz nah neben dem Landungsboot fahren, das die Kamera trägt.

Die Montage suggeriert dabei eine strenggeplante Abfolge der Aktionen: erst die Artillerie, dann die Flugzeuge, die zunächst die Bunkerstellungen bombardieren, dann den Strand mit Maschinengewehrsalven freischießen, um sich wieder zurückzuziehen und erneut der Artillerie das Schussfeld freizugeben: „We were a team, working together.“ Der militärische Ablaufplan gibt das dramaturgische Schema vor, in dem die Landungsaktion als funktionales Ineinander von Menschenmaterial, Transport- und Waffentechnologie erscheint. Für einen kurzen Moment könnte man meinen, wir bewegten uns im Actionmodus, der in so vielen Kriegsfilmern immer dann in den Vordergrund tritt, wenn es gilt, die Kampfkraft der Waffentechnologie zu inszenieren.

Aber so nachdrücklich die wiederkehrenden Einstellungen feuerspeiender Kanonenrohre die Montagesequenz rhythmisch vorantreiben, so bestimmt rückt die Kamera immer wieder nah an die Soldaten heran, fügt kontemplative Blicke

¹¹¹ Szene „Landung auf Tarawa“ (00:02:43:23–00:05:57:03).

in die rasche Folge der ineinandergreifenden Aktionen ein: Begleitet vom Donner der Geschütze rückt der Kamerablick den Soldaten erneut ganz nah; so nah, dass wir meinen, die Monturen, die Helme fast berühren, in ihrer Textur erspüren zu können. Man meint, die Nackenhaut berühren zu können, wenn sich einer der Soldaten über die Reling des Landungsbootes beugt, eine solche physische Präsenz haben die Körper auf der Leinwand – für einen Moment nur, dann bereits schneidet die Montage auf eine subjektive Perspektive um, delegiert mithin den spähen Blick des Marines an die Zuschauer, um zu den Kampfhandlungen zurückzukehren. In einem alten Schiffswrack hat man eine feindliche Stellung ausgemacht, von der aus die Landungsboote unter Beschuss genommen werden. Man sieht ein Flugzeug im Sturzflug; dann, in einer Großaufnahme, den Funker, der die Position des feindlichen Postens durchgegeben hatte – und wieder ist die Kamera für einen Augenblick ganz einem der Soldaten zugewandt, man betrachtet sein Haar, den sprechenden Mund ...

Zu keiner Zeit lässt *WITH THE MARINES AT TARAWA* dem Genießen des Actionkinos freien Lauf: Die Darstellung der Kampfhandlungen, die nach Tonnagen gemessene Kampfkraft der Waffen, wird ein ums andere Mal gegengeschnitten mit Aufnahmen, in denen die Körper und Gesichter der Soldaten in ihrer kreatürlichen Verletzbarkeit Raum gewinnen.

Die Inszenierungsweise eines unbeteiligten, doch jedes Detail registrierenden Blicks verleiht den Filmaufnahmen der Eroberung Tarawas eine Eindringlichkeit, die sich durchaus mit der Schlachtbeschreibung vergleichen lässt, die Spielberg an den Anfang von *SAVING PRIVATE RYAN* stellt. Auch wenn *WITH THE MARINES AT TARAWA* von den medientechnischen Möglichkeiten des Blockbusterkinos der Jahrtausendwende meilenweit entfernt ist und weder über die zeitliche Tiefenstaffelung (die jeden Moment des Geschehens aus einer Serie vielzähliger Kamerablicke zusammenfügt), noch über die Brillanz der Bildauflösung (die jedes beliebige Detail in größter Präzision hervortreten lassen kann) verfügt, die Spielbergs Bildrhetorik bestimmt: Die Detailgenauigkeit, welche der Film im Gestus teilnahmsloser Beobachtung inmitten des Kampfes entwickelt, zeitigt ganz ähnliche Effekte.

Der kurze Film über die Eroberung eines kleinen japanischen Stützpunktes lässt in den wenigen Minuten, die den Kampfhandlungen gewidmet sind, kaum einen Schrecken aus, der mit einem solchen Landungsunternehmen verbunden gewesen sein mag. Gerade im Gestus des gleichmütig beobachtenden Blicks entsteht dabei jener Horror, den Spielberg im Feuerwerk der Special Effects nachahmt: Man sieht die Soldaten, wie sie dicht gedrängt nebeneinander am Strand

unter permanentem Beschuss festgenagelt sind, nicht vor, nicht zurück können.¹¹² Man sieht ihre gekrümmten Körper, ihre unsicheren Bewegungen, wenn sie mal in die eine, mal in die andere Richtung laufen. Der eine bleibt wie erstarrt in Deckung, tief geduckt, offensichtlich geschockt vom permanenten Feuereinschlag; der andere steht fast teilnahmslos mitten im zerklüfteten Schlachtfeld, als wüsste er nicht, wohin er sich wenden soll; wieder andere rennen von einem Erdaufwurf zum nächsten, ohne dass auch nur zu ahnen wäre, was die Ursache oder das Ziel ihrer überhasteten Bewegungen sein könnte.

Man sieht die unmittelbaren Wirkungen der Attacken: Die Soldaten im Feuer verlieren die Orientierung, ihre Bewegungen wirken kopflos, verstört, paralyziert; als würden sie, getrieben vom betäubenden Gefechtslärm, nach einem Ausweg suchen, den es nicht gibt. Man sieht, wie das militärische Ordnungsgefüge präzise abgestimmter, ineinandergreifender Aktionen just in der Situation sich aufzulösen beginnt, auf die hin alle Planspiele, alles Training, aller Drill kalku-



Abb. 24: Der Gestus gleichmütiger Beobachtung.

¹¹² Szene „Battle on the Beach“ (00:05:57:03–00:10:57:07).

liert waren. Die entfesselte Zerstörungsgewalt der in Aktion versetzten Kriegsmaschine lässt die Proportionen menschlicher Sinnesoperationen und Handlungsmöglichkeiten weit hinter sich. Für die Zuschauer wird in den wenigen Minuten des Kampfesgeschehens der Strand, die Insel, das Meer zu einem Raum, der unter dem Druck der Detonationen zu explodieren scheint.

Immer wieder werden Verwundete abtransportiert: ob schwer verletzt oder tödlich getroffen, das bleibt der Vorstellungskraft der Zuschauer überlassen. Sanitäter bergen die Verletzten, heben sie auf Tragebahnen, um sie aus der Schusslinie zu schleppen, oder verarzten sie an Ort und Stelle, im Tumult einschlagender Geschosse. Man sieht, wie die Verwundeten in waghalsigen Rettungsaktionen aus dem Feuer herausgeholt, wie sie wenig später in Reih und Glied auf großen Tragflächen nebeneinander aufgebahrt und dann auf die Schiffe verfrachtet werden. Man sieht den zerschossenen Körper eines Soldaten, die Beine, der Unterleib scheinen zerfetzt; man sieht sein Gesicht, auch er wirkt fast gleichmütig, betäubt vom schmerzstillenden Opiat.

Der Horror: Formen paranoider Wahrnehmung

Die Kamera scheint überall anwesend und ist doch radikal parteiisch. Die Sichtweise des Feindes ist absolut ausgeschlossen aus der Welt dieses Films. Und noch der Feind selbst bleibt weitgehend unsichtbar. Er verbirgt sich in Bunkern und Erdhöhlen, dem Gestrüpp der zerschossenen Palmen und den Wracks zerbombter Kriegsfahrzeuge. Sein Gesicht ist in eins gesetzt mit der enigmatischen Bedrohlichkeit, die alle Erscheinungen im Blick desjenigen annehmen, der in jeder Baumkrone, hinter jedem Gebüsch oder Strauch, hinter jedem Hügel und in jedem Erdloch den Scharfschützen erwartet.

Auch *THE BATTLE OF MIDWAY* oder *DECEMBER 7TH* thematisieren dieses Wahrnehmungsbewusstsein; dort aber bleibt es äußerlich, eine rassistische Karikatur – die dämonische Fratze – oder eine polemische Beschwörungsformel. In *WITH THE MARINES AT TARAWA* aber ist die paranoiden Wahrnehmungsweise selbst in Szene gesetzt: Das Wasser, die Wolken, der Strand – alles, was auf der Insel sichtbar ist, wird zum Gesicht des bedrohlichen Feindes. Vom Landungsboot aus gesehen liegt die Insel im aufgewühlten Wasser, als sei sie ein in die Knie gehendes Monster, das unter Getöse niedergeschossen wird: Es spuckt Erde, Feuer und Rauch. Der Kommentar beschreibt noch diese Wahrnehmung knapp und sachlich als arbeitstechnisches Problem: „It isn't easy knocking those Japs out of their positions. They're hidden in trees behind revetments, buried pillboxes, bombproofs, bunkers.“

Im Genrekino dann wird die paranoide Sicht auf die Dinge zu einem zentralen Element der Affektrhetorik des Kriegsfilms. Von BATAAN bis APOCALYPSE NOW, von den Filmen über den Zweiten Weltkrieg bis zu den Vietnamfilmen wird die Natur, die Insel, der Dschungel, die Steilküste als das bedrohliche Gesicht eines unsichtbaren Feindes im Modus des Horrorfilms in Szene gesetzt. Anders in WITH THE MARINES AT TARAWA. Hier entfaltet auch der Horror seine Wucht aus dem dokumentarischen Gestus.



Abb. 25: Der Horror (Farbabb.: s. Anhang).

Ein kurzer Moment der Entspannung: „As we approach the island we have the feeling that the show is just about over.“¹¹³ Die Kamera gleitet – ein Blick von oben – fast beiläufig über einige auf den Planken des Landungsbootes hockende Männer; unser Blick streift ihre Gesichter, dann sehen wir einen von ihnen in einer Großaufnahme. Die Kamera lässt uns einen Moment Zeit, das jugendliche Gesicht zu betrachten; wir sehen die Rußspuren, die entspannten Züge, ein fast

¹¹³ Szene „Landung auf Tarawa“ (00:02:43:23–00:05:57:03).

erwartungsfroher Blick. Im dokumentarischen Gestus der gleichmütig beobachtenden Kamera entfaltet sich eine physische Präsenz der Soldaten, in der zugleich auch der Horror gründet. Er basiert, ähnlich wie die Eröffnungsszene von *SAVING PRIVATE RYAN*, auf der Genauigkeit, mit der in den einzelnen Einstellungen die physischen Details aus dem dynamischen Fluss der Montagefolge heraustreten.¹¹⁴

Alle bis dahin gültigen Zensurregeln scheinen aufgehoben zu sein: *WITH THE MARINES AT TARAWA* zeigt alles das, was in den Mobilisierung- und Propagandafilmen bisher ausgespart war. Mag sein, dass dies ein Effekt der Verhärtung darstellt, nachdem man sich bereits im dritten Kriegsjahr befand. Man sieht zerschossene Körper, die verbrannten Leichen der Feinde, Gefangene, die nackt, wie erbeutete Tiere, auf dem Boden kauern; und man sieht gefallene Marines, halbnackte Körper, angespült am Strand, oder im Wasser treibend – Männer mit bloßem Oberkörper laufen zwischen den Leichen über den Sand, um sicherzustellen, dass die Toten nach dem Ende der Kämpfe noch identifizierbar sind.¹¹⁵ Der Horror rührt aus der Fühllosigkeit, mit der die Kamera jedes physische Detail registriert, als würde sie keinen Unterschied kennen zwischen den menschlichen und technischen Körpern, den zerschossenen Palmen und dem donnernden Kriegsgerät, keinen Unterschied zwischen den angespülten Leichen am Strand und den nackten Oberkörpern der Soldaten, die sie zu identifizieren suchen: als habe die Regie eine Metapher für die unendlich prekäre Verwundbarkeit menschlicher Körper auf den Weg gebracht, die dann als Titel eines Kriegsromans berühmt wurde: das nackte Fleisch, in das sich die Lebenden wie Toten teilen.

Narrative Einhegung

Vergleicht man die Szenen des Films mit dem Ausgangsmaterial, das während der Eroberung von Tarawa von der United States Marine Corps Photographic Unit produziert wurde, scheinen die Verluste während der Landungsaktion enorm gewesen zu sein. Der Modus gleichmütigen Beobachtens lässt den Horror des Kriegsfilms, die Angst vor einem unsichtbaren Feind, dessen tödliche Kräfte allgegenwärtig sind, für die Zuschauer zu einem Grauen werden, dem jegliche Subtilität fehlt. Der Kommentar aber, die Stimme des ‚Wir‘ der kämpfenden Soldaten, weist ihnen doch

¹¹⁴ Siegfried Kracauer hat diesen Effekt des filmischen Bildes ins Zentrum seiner Poetologie des Films gestellt: „Jede Filmerzählung sollte so geschnitten werden, daß sie sich nicht nur einfach darauf beschränkt, die Story zu verbildlichen, sondern sich von ihr auch abkehrt, den dargestellten Objekten zu, damit diese in ihrer suggestiven Unbestimmbarkeit erscheinen können.“ Kracauer: *Theorie des Films*, S. 129.

¹¹⁵ Szene „Verluste“ (00:15:05:01–00:17:42:05).

eine bestimmte Position der Betrachtung zu – einen Blick auf die Schlacht als das Theater des Krieges. Der lakonische Bericht macht sie zu Zeugen eines Geschehens, an dem sie selbst keinen Anteil haben und das zugleich gar nicht existieren würde ohne ihre Anteilnahme.

Man könnte den Eindruck gewinnen, WITH THE MARINES AT TARAWA mildere dann doch im sachlich knappen Bericht das Entsetzen ab, das die filmischen Bilder an die Zuschauer in den heimischen Kinos herantragen – nicht ohne diesem Publikum einen Weg tätiger Mithilfe zu weisen: „Casualties are pretty high. For this, we found out later, blood plasma saves a lot of lives.“ Jedenfalls zieht die lakonische Rede in das sichtbare Chaos ein Narrativ ein, mit dem die Kommandos des militärischen Ablaufplans schlussendlich, und sei es nur für die Zuschauer, ihre Wirksamkeit entfalten. Sie fügt den filmischen Bildern eine raum-zeitliche Orientierung hinzu und ordnet das Chaos auf eine klare Vorwärtsbewegung hin: „Our men wade ashore from wrecked amphibians. A long pier extending across the fringing reef gives protection to a lot of our boys on the way in. We have a pretty good toehold on the beach, but Jap fire pins us down for hours. [...] When reinforcements arrive we start moving up.“¹¹⁶

Nun sind es die amerikanischen Soldaten selbst, die die Waffen einsetzen, denen keine lebende Kreatur widerstehen kann. Im Detail werden die Techniken vorgeführt und benannt, mit denen die feindlichen Stellungen Schritt für Schritt „gesäubert“ werden: „We use hand grenades. We use all the firepower we have to blast them up. Our rifle fire is heavy. So are the flamethrowers and the mortars.“ Die Schlacht scheint bald entschieden. Die Übermacht der Marines hat sich unter andauernden Kämpfen auf Tarawa festgesetzt. Endlich wird auch der Feind selbst sichtbar; man sieht schemenhaft Gestalten, die quer durch das Bild laufen: „The enemy breaks from cover.“ Sie werden, als sei es ein Tontaubenschießen, im Lauf niedergestreckt. Erst danach setzt die Off-Stimme ihren Bericht fort: „It’s tough getting them out of places like this. You can never be sure where their snipers are placed. We take it slow, easy. This bunker is giving us plenty of trouble. We have orders to clean it out.“ Man sieht, wie die Flammenwerfer auf einen Erdbunker gerichtet werden, in denen man noch Überlebende vermutet. Dann sieht man verkohlte Leichen in einem Erdloch, und man hört die lakonische Stimme: „This is what we found on the other side. They’re savage fighters. Their lives mean nothing to them.“

Eine Dimension des Horrors rückt in den Blick, die nicht weniger grauenerregend ist als die Kampfszenen, die vorher zu sehen waren. Nur dass der Horror nun daher rührt, dass wir bezeugen, was mit den Feinden geschieht. Man sieht gefangene japanische Soldaten. Sie werden abgeführt; ihre Gesichter sind kaum zu erkennen. Dann ein anderer Tross Gefangener, in Reih und Glied aufgestellt;

116 Szene „Battle on the Beach“ (00:05:57:03–00:10:57:07).



Abb. 26: Körperliche Verwundbarkeit.

man schneidet ihnen mit Messern die Kleider vom Leibe. Der Kommentator betont, dass dies aus Sicherheitsgründen geschehe und man die Gefangenen gleich darauf medizinisch versorgen werde. Wie zum Beleg sehen wir in der nächsten Einstellung japanische Soldaten mit nacktem Oberkörper in zu weiten Hosen, deren Wunden versorgt werden. Eine letzte Szene, die uns die Gefangenen vorführt; sie ist nicht weniger grauenregend als die verkohlten Leichen: Nackte Körper, die am Boden kauern, ermattetes, gesichtsloses Fleisch.

Vergleicht man die Mobilisierungsfilme mit *WITH THE MARINES AT TARAWA*, ist mit Händen zu greifen, dass die Genrefilme das Grauen einzuhegen suchen, das uns in dem *combat footage* dieses Films begegnet.¹¹⁷ Dabei geht es gar nicht in erster Linie um den Anblick menschlicher Leichen, die das Meer an den Strand gespült hat, verbrannter Leiber und nackter Gefangener. In keinem der Genrefilme bekommt man zu sehen, wie hilflos und verwirrt Soldaten sich bewegen, wenn sie im Feuer stehen. In keinem Film liegt die Disproportion zwischen der Vernichtungskraft der Waffen und der Zerbrechlichkeit menschlicher Körper so unverhüllt zutage. Das gilt noch für jene Filme, die, wie etwa *BATAAN*, das Leiden der Soldaten ins Zentrum rücken und das Melodrama eines Bewusstseins inszenieren, das sich auf hoffnungslos verlorenem Posten weiß, ausgesetzt, aufgegeben und dem Tod überlassen. Und selbstredend gilt es noch viel mehr für die Mobilisierungsfilme, die im Modus des Actionkinos die Lust an den potenzierten Kräften eines waffenbewehrten Corps der Angst, dem Horror und dem melodramatischen Sentiment entgegenstellen.

Das filmische Gedächtnis

Während in den zuvor diskutierten Propagandafilmen – wie in allen Mobilisierungsfilmen – vergleichbare Szenen des offenen Gefechts stets im Modus des Actionkinos inszeniert werden, bleibt in *WITH THE MARINES AT TARAWA* auch in den Kampfscenen der dokumentarische Gestus des gleichmütig registrierenden Kamerablicks prägend. Die physische Präsenz, in welcher der Film die kämpfenden Soldaten für die Zuschauer sichtbar werden lässt, unterscheidet ihn grundlegend von den zuvor besprochenen Filmen. Der Effekt gründet gerade nicht auf der Illusion des Mit-dabei-Seins; vielmehr, ich habe es weiter oben bereits angesprochen, auf einer zeitlichen Faltung, die in der medialen Struktur des filmischen Bildes selbst wurzelt. Das poetische Kalkül der filmischen Inszenierung ist in Gänze darauf gerichtet, die Gegenwart der aufnehmenden Kamera in jedem Moment präsent zu halten und auf die Gegenwart der Zuschauer zu beziehen. Der Film bezieht den Blick der Kamera, das ist der springende Punkt, auf eine unwiederbringlich vergangene Gegenwart: *Genau diese Soldaten, welche ich jetzt vor mir sehe, angstvoll, verwundet oder tot, waren an Deck des Schiffes; sie waren dort in genau dem Bruchteil einer Sekunde, als einer von ihnen in die Kamera blickte. Sie*

¹¹⁷ Neben den bereits analysierten Mobilisierungsfilmen wären hier unter anderem *GUADALCANAL DIARY* (Lewis Seiler, *GUADALKANAL – DIE HÖLLE IM PAZIFIK*, USA 1943) und *SAHARA* (Zoltan Korda, USA 1943) als exemplarisch zu erwähnen.

waren genau im Moment dieses Augenaufschlags an diesem Ort, von dem aus ihr Blick uns in unserer Gegenwart trifft.

Der Moment, in dem sich das Licht an den Körpern der Soldaten bricht und die Bewegungen ihrer Körper in das Filmmaterial einschreibt, tritt in Konjunktion mit den beliebigen Zeitpunkten, in denen Zuschauer aus dem belichteten Filmmaterial im Akt des Filme-Sehens, in ihrer leiblichen Sinnestätigkeit, erst ein filmisches Bild entstehen lassen. Die physische Präsenz, mit der die Soldaten in *WITH THE MARINES AT TARAWA* den Zuschauern begegnen, ist ein medialer Effekt, der sich einem poetischen Kalkül verdankt – aber sie ist keine Illusion. In ihr zeigt sich vielmehr die gespaltene Wahrnehmungsstruktur, die Cavell der Medientechnologie Film zuschreibt. Mit Blick auf die Filmanalyse können wir diese Wahrnehmungsstruktur nun als ein zeitliches Verhältnis beschreiben, in der radikal getrennte Gegenwarten aufeinander zu beziehen sind. Sie eröffnet den Zuschauern in genau der gleichen Weise eine Wahl zwischen zwei gegensätzlichen Bezugnahmen auf die Vergangenheit, wie wir bei Cavell zwei prinzipielle Möglichkeiten, Filme zu sehen, herausgearbeitet finden.

Als Vergegenwärtigung eines vergangenen Ereignisses unserer gemeinsamen Welt ist die filmische Welt von *WITH THE MARINES AT TARAWA* eine Illusion, in der Zuschauer ihre eigene Welt im audiovisuellen Bild als das Ganze der Welt ergreifen. Im Bewusstsein unaufhebbarer Singularität aber birgt der Effekt physischer Präsenz die Möglichkeit eines Denkens der Geschichte, das sich gerade in der Erfahrung zeitlicher Kontingenz konstituiert. Stellen wir uns die unendliche Bildproduktion des Zweiten Weltkriegs als einen virtuellen Raum vor, in dem ohne jede Sukzession, Abfolge und Hierarchisierung zahllose Einstellungen vom Typ des in die Kamera blinzelnden Marines nebeneinander existieren und darauf warten, in einen Kreislauf wechselnder Affizierungen zwischen Zuschauerkörper und Filmkörper einzutreten. Das filmische Bild leiht den Zuschauern den Blick einer absolut vergangenen Gegenwart, den Blick einer Welt, aus der sie radikal ausgeschlossen sind; die Zuschauer aber leihen dem Bild die Gegenwart eines wahrnehmenden und fühlenden Körpers.

In dem poetischen Kalkül von *WITH THE MARINES AT TARAWA* sind die medientechnologischen Möglichkeiten zu einem spezifischen Modus des dokumentarischen Filmbildes ausgearbeitet, den ich als eine zeitlich gefaltete Wahrnehmung zu beschreiben suchte. Nennen wir diesen Modus das filmische ‚Erinnerungsbild‘.¹¹⁸ Damit soll keine Analogie zwischen individueller Erinnerung und medialer Bildproduktion hergestellt werden. Erinnerungsbild meint vielmehr eine zeitliche Korrelation, in der Gegenwärtiges und Vergangenes in ein

¹¹⁸ Vgl. Deleuze: *Das Zeit-Bild*, S. 68 ff.

wechselseitiges Bestimmungsverhältnis gebracht werden, ohne dass sie vorab durch ein solches Verhältnis – etwa kausale oder hierarchische Beziehungen – in linearen Zeitanordnungen miteinander verbunden wären. Deleuze hat solche filmischen Bilder als Zeitkristalle verstanden.¹¹⁹ Ein Zeitkristall ließe sich aber auch an Terrence Malicks *THE THIN RED LINE* rekonstruieren.¹²⁰ Könnte man diesen Film doch in ähnlicher Weise auf das *combat footage* beziehen, das der Produktion von *WITH THE MARINES AT TARAWA* zugrunde liegt, wie man die Eingangssequenz von *SAVING PRIVATE RYAN* mit der Filmproduktion bei der Landung am Omaha Beach in Verbindung setzen kann. Nur dass *THE THIN RED LINE* seine Bildinszenierung vom Standpunkt des Filme-Sehenden aus entwirft: Die Truppen, die abgekämpft und müde am Strand eintreffen, um von der Insel fort, auf das Schiff und nach Hause gebracht zu werden, die anonymen Gesichter im Morgenlicht an Deck des Kriegsschiffes, der Monolog des jungen Soldaten, über den wir nichts weiter erfahren, als das, was er am Ende und am Anfang des Films sagt,

119 Vgl. hierzu: „Deleuze bestimmt nun zwei entscheidende Formen von Kristallbildern. Die eine siedelt er direkt in der Vergangenheit an, die andere in der Gegenwart. [...] Die Bilder der Vergangenheit, die erste Form, bezeichnen die Versetzung in die reine Erinnerung, die Deleuze mit Bergson als eigenständigen, das heißt von Gegenwartsfunktionen unabhängigen Bereich bestimmt hatte. Das Hineinversetzen in die Erinnerung liefert aber nun keine vorrangig chronologische Ordnung mehr, sondern simultane Bilderfolgen, denn nur aus der Sicht eines auf Handlung ausgerichteten Gegenwartsbewusstseins wird die Zeit sukzessiv begriffen. Aktuelle Wahrnehmung, so sagt Bergson, orientiert sich damit auch in räumlichen Verhältnissen. Sucht man aber die Erinnerung in ihrem eigenen Bereich auf, dann ordnen sich die Bilder nicht mehr nach räumlichen, sondern rein zeitlichen Gesichtspunkten. Diese Befreiung der Zeit vom Raum ist entscheidend für das Verständnis des philosophischen Ansatzes von Deleuze. Die reine Erinnerung oder das Gedächtnis sind genau solche reinen Zeitbilder, in denen die verschiedenen Bilder koexistieren, anstatt aufeinander zu folgen. In der reinen Erinnerung gibt es keine Bewegungsautomatismen, sondern Regionen, Sedimente und Schichten. [...] Die zweite Form, die Zeitbilder der Gegenwart, sind direkter Ausdruck der oben dargelegten Spaltung der Zeit. Um ein Ereignis zu verstehen, gehen wir normalerweise davon aus, dass es eine Gegenwart hat, die sich von seiner Vergangenheit und Zukunft unterscheidet. Dies aber ist, so Deleuze, eine Sicht auf das Ereignis, die ebenfalls im Wesentlichen den Zeitbegriff an räumliche Vorstellungen bindet. Man kann Zeit nämlich auch als Gleichzeitigkeit von Gegenwart der Vergangenheit und Gegenwart der Gegenwart und sogar von Gegenwart der Zukunft verstehen, denn [...] Zeit [ereignet sich] ja gerade an dem Schnittpunkt von Bewahren und Vorübergehen. Es geht dann nicht um das Bewahrte oder das Vorübergegangene, sondern um beides zugleich. Das eigentliche Ereignis enthält mehrere zeitliche Momente *zugleich*, die in der geläufigen Vorstellung nacheinander ablaufen, es zieht also diese verschiedenen Momente zu einem Ereignis zusammen.“ Oliver Fahle: *Zeitspaltungen. Gedächtnis und Erinnerung bei Gilles Deleuze*, in: *montage a/v* 11 (1), 2002, S. 97–112, hier: S. 103 ff. Vgl. zu diesem Punkt auch: Mirjam Schaub: *Gilles Deleuze im Kino. Das Sichtbare und das Sagbare*, München 2003, S. 117 ff.

120 Vgl. zur Frage nach der Erinnerung im Film: Lehmann: *Die Aufspaltung des Zuschauers*, S. 172 ff.

wenn er für kurze Zeit aus den vielen uns unbekanntem Gesichtern herausgehoben wird – jedes dieser audiovisuellen Bilder ist selbst Teil einer vielstimmigen Reminiszenz, mit der das Kino der Jahrtausendwende auf das *found footage* der Kriegsjahre antwortet. Im Filme-Sehen gegenwärtiger Zuschauer entsteht ein Netz von Bezügen zwischen den alten Filmbildern und dem aktuellen Kino, das sich in Gänze wie ein Zeitkristall verhält.

Vielleicht hat WITH THE MARINES AT TARAWA im Bild des Soldaten, der für einen Moment in die Kamera blinzelt, die entscheidende Wendung vollzogen, mit der das Pathos des Hollywood-Kriegsfilms zu einer stehenden Formel findet: ein Gesicht, so einzig wie vielzählig, so besonders wie alltäglich, das den Zuschauern für die Dauer eines Augenaufschlags den Raum einer anderen Zeit aufreißt; so wie ein Blitz eine Sekunde lang Himmel und Erde verbindet und doch nur die unerreichbare Ferne ausleuchtet. In der ästhetischen Erfahrung der Kontingenz des unwiederbringlich Vergangenen, zu dem kein Weg aus der leibhaften Gegenwart filmsehender Zuschauer führt, erhält der melodramatische Modus im Kriegsfilm seine spezifische Ausformung. In dem Gesicht des Soldaten ist das Pathos des subjektiven Leidens eines gänzlich ausgesetzten, verlassenem Ichs eng verschränkt mit dem, was ich als filmisches Erinnerungsbild zu beschreiben suchte: D. i. die zeitliche Spaltung des Wahrnehmungsbewusstseins, die wir mit Cavell als eine grundlegende Struktur der medien-spezifischen Erfahrungsform filmischer Bilder definierten; die Spaltung in ein Ich, das die Sukzession automatischer Weltprojektionen am eigenen Leib als ganz und gar eigene Wahrnehmungswelt produziert und eines, das dieser Welt als ein transzendentes Bewusstsein beiwohnt. In dieser Verschränkung liegt der Keim einer genuinen Affektpoetik des Hollywood-Kriegsfilms, mit der grundlegende ästhetische Erfahrungsmodi des Genrekinos – des Actionfilms, des Melodramas, des Horrorfilms – zu einem neuen Genre sich verbinden.

Von hier aus lassen sich die bisher vorgestellten Filmanalysen mit Blick auf drei grundlegende Wahrnehmungspolitiken unterscheiden und rekapitulieren, die das zeitgenössische amerikanische Kino während des Zweiten Weltkriegs verfolgt hat: Das ist zum einen die Funktion der Mobilisierung der Kriegsbereitschaft; ihr entspricht die Entwicklung einer spezifischen *Affektdramaturgie*, die ich in grundlegenden Zügen an DECEMBER 7TH und GUNG HO! transparent zu machen suchte. Das ist zum anderen die Umformung eines demokratischen Gemeinwesens in ein militärisches Gemeinschaftsgefüge, die – wie ich an THE BATTLE OF MIDWAY hervorgehoben habe – vor allem auf die *melodramatische Modellierung des filmischen Dokuments* abhebt. Das ist drittens die *Umprägung des melodramatischen Pathos zum Erinnerungsbild*, die ich an WITH THE MARINES AT TARAWA herauszuarbeiten suchte; mit ihr rückt – das ist bereits an BATAAN thematisiert worden – das Gedenken an die Opfer der Soldaten ins Zentrum. Im

Zusammenspiel dieser drei Wahrnehmungspolitiken lässt sich eine Beobachtungsebene konstruieren, auf der sich das Genre des Hollywood-Kriegsfilms in seiner Historizität als eine Geschichte poetischer Refigurationen des Sense of Commonality beschreiben lässt.

Aufbauend auf diesen Überlegungen, sollen im letzten Teil des Buches folgende Thesen diskutiert und entfaltet werden:

1. Mit dem Pathos des filmischen Erinnerungsbildes rückt die Frage des Gedenkens der Opfer, das Bild des leidenden Soldaten und dessen Funktion für den Sense of Commonality in den Fokus der Aufmerksamkeit.
2. Am Opferbild militärischer Vergemeinschaftung tritt schließlich der fundamentale Widerspruch zwischen dem liberalen Ideal einer demokratischen Gesellschaft und der militärischen Vergemeinschaftung hervor, der als konstitutiver Konflikt das politische Bezugsfeld bezeichnet, dem sich das Genre in seinen unterschiedlichen Zyklen letztlich verdankt.

4 Genre und Geschichte

4.1 John Fords **THEY WERE EXPENDABLE: Die Matrix eines neuen Genres**

Es müssen monströse Mengen an Bildmaterial gewesen sein, die unter der Leitung von John Ford bei der Landung in der Normandie gefilmt worden sind. Es heißt, es gebe nur ein einziges Interview, in dem Ford auf seine Erfahrung als Regisseur vor Omaha Beach zu sprechen kam.¹ Dort berichtet er von zusammenhanglosen Erinnerungsbildern – sie seien wie Filmaufnahmen ohne die Organisation des Schnitts – und von der Zeit, die es brauchte, bis einem zu Bewusstsein kam, 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**.

Zurück zum Genrekino

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 Torpedoboot-Staffel General MacArthur aus Bataan – nachdem die dortige Philippinen-Stellung für die amerikanischen Truppen faktisch verloren war – herausgeführt habe.² Ford bricht seine Arbeit an den Aufnahmen der Landung in der Normandie ab und beginnt mit der Vorbereitung zu **THEY WERE EXPENDABLE**, in dem genau diese Geschichte erzählt 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 nicht mehr gibt. Vor allem aber

¹ Vgl. Peter Martin: We shot D-Day on Omaha Beach. An Interview with John Ford, in: *The American Legion Magazine* 76 (6), Juni 1964, S. 14–19 und 44–46.

² 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. A Life*, 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.

handelt er davon, was es heißt, Soldaten, die nach Zehntausenden zu zählen waren, aufzugeben – und wie es sich anfühlt, aufgegeben zu sein.

„...[T]oday 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 the beaches and in the deep waters of the Pacific which marked the way.“³

John Ford stellt die 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 die Gefallenen eines gewonnenen Krieges, am Ende die trotzige Kampfansage der geschlagenen amerikanischen Armee, nach Pearl Harbor und der Niederlage auf den Philippinen. Beides sind affektgeladene Formeln, die auf paradoxe Weise mit der Zeitlichkeit des Hollywood-Kriegsfilms verbunden sind. Das Pathos des Totengedenkens bestimmt die Poetik der Filme, die bald nach Kriegsende entstehen; so wie die propagandistische Mobilmachung nach dem Angriff auf Pearl Harbor und den Niederlagen im Pazifik, das „We shall return!“, den historischen Ausgangspunkt des Kriegsfilms bezeichnet und die spezifische Poetik prägt, mit der er sich innerhalb des Hollywoodkinos als ein neues Genre formiert.

Wenn zuvor gesagt wurde, dass der Hollywood-Kriegsfilm aus der propagandistischen Offensive zu Beginn und während des Zweiten Weltkriegs entstand, gilt dies nur retrospektiv. Tatsächlich entstehen erst nach dem Zweiten Weltkrieg Zyklen von Filmen, in denen die Ausgangsfrage medialer Mobilisierungskampagnen – „Why are we Americans on the march?“ – als ein konstitutiver Konflikt sichtbar wird, der den geschichtlichen Grund des politischen Gemeinwesens und darin den Sense of Commonality betrifft. In dem Konflikt zwischen militärischer und politischer Gemeinschaft begründet sich der generische Zusammenhalt, die Familienähnlichkeit⁴ der Filme. In gewisser Weise wurde eine analoge Funktion in der gesellschaftlichen Affektökonomie zuvor durch die Filme des Westerngenres markiert. Man wird das Genre deshalb kaum begreifen, wenn man nicht die Poetik des Westerns, die spezifischen Ausdrucksmodalitäten und affektdramaturgischen Ausformungen, mit denen es seine Zuschauer auf die mythologische Rede von der Geburt der Nation bezieht, in die Betrachtung einschließt.⁵

³ Zitat aus der Siegesansprache von General Douglas MacArthur am 2.9.1945. Vgl. Douglas MacArthur: *Signing of the Surrender Instrument by Japan*, 2 September 1945, in: Douglas MacArthur. *Warrior as Wordsmith*, hrsg. v. Bernhard K. Duffy, Ronald H. Carpenter, Westport/London 1997, S. 173–174, hier: S. 173.

⁴ Vgl. Cavell: *Pursuits of Happiness*, S. 29.

⁵ Vgl. Burgoyne: *Film Nation*, S.47 ff.

In diesem Sinne – keineswegs als erklärende Begründung für die Nähe von Western und Kriegsgenre – verweist die paradoxe Verkehrung der zeitlichen Formeln von Erinnerung und Kampfansage an Beginn und Ende von *THEY WERE EXPENDABLE* 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 gedreht hat⁶, 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 Kamera. 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 Hollywoods, das er wesentlich mitgeprägt hat.

Eine affektdramaturgische Analyse

Im Folgenden möchte ich nun versuchen, das im Kapitel um die Methodologie der Genreanalyse skizzierte Analysemodell der Pathoszenen am Beispiel von *THEY WERE EXPENDABLE* als ein affektpoetisches Konzept herauszuarbeiten, das auf die Teilhabe an einem geteilten Gefühl kollektiven Gedenkens gerichtet ist. Es ist mir dabei durchaus ein Anliegen, das erörterte methodische Instrumentarium in der konkreten Anwendung greifbar werden zu lassen, d. i. das affektpoetische Konzept des Films begrifflich zu fassen und analytisch zu beschreiben.

THEY WERE EXPENDABLE lässt sich wie *BATAAN* und viele weitere Kriegsfilme als Versuch verstehen, die Bilder der ersten Kriegsniederlagen in eine Opferfiguration zu transformieren, die der Erfahrung der Kontingenz geschichtlicher Ereignisse entgegengestellt wird. An John Fords *THEY WERE EXPENDABLE* sollte sich zeigen lassen, wie das Gefühl für eine gemeinschaftlich geteilte Geschichte, für das Werden der politischen Gemeinschaft, durch die Entfaltung eines melodramatischen Leidensbildes als Opferfiguration gestaltet wird. Gleichzeitig nimmt der Film durchaus eine Sonderrolle im Vergleich zu den älteren Filmen über den Pazifikkrieg ein. Setzt er doch das filmische Bild vergangener Kriegsereignisse als einen rituellen Erinnerungsmodus in Szene. Das betrifft gleichermaßen die Gestaltung der Ausdrucksmodalitäten einzelner Episoden und die auf das Ganze von *THEY WERE EXPENDABLE* bezogene Affektdramaturgie. Eben hierin liegt die

⁶ Vgl. Gaertner: Mit allen Mitteln.

paradigmatische Bedeutung des Films für das Verständnis der Ausdrucksmodalitäten und Pathoszenen des Genres.

In *THEY WERE EXPENDABLE*, der noch vor Ende der Kriegshandlungen 1945 gedreht wurde, jedoch erst um Weihnachten desselben Jahres in die US-amerikanischen Kinos kam, zeigt sich die Neufiguration des affektdramaturgischen Musters in der fokussierenden Reduktion. Statt dem Muster der Mobilisierungsfilm zu folgen, in denen die ersten sechs Typen der Pathoszenen zugleich die affektdramaturgischen Etappen und deren Stufenfolge benennen, konzentriert sich Ford auf die Bearbeitung des ersten Konfliktfeldes: 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 Torpedoboot-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 zusammenfindet, junge Rekruten hinzukommen und in die väterliche Ordnung des Militärs sich einfügen, entspricht vorderhand dem affektiven Grundmuster der ersten Pathoszene, der Spannung zwischen dem Trennungsschmerz angesichts der sich auflösenden zivilen Beziehungen und dem neuen Gemeinschaftsgefühl einer militärischen Gemeinschaft. Was *THEY WERE EXPENDABLE* von seinen Vorgängerfilmen unterscheidet, ist der Umstand, dass die neue militärische Gemeinschaft sich nicht ein für alle Mal konstituiert, sondern als eine Ordnung erscheint, deren Logik die individuelle Selbstaufgabe immer wieder neu einfordert. Das Gesetz der militärischen Gemeinschaft wird in jeder ihrer erfolgreichen oder fehlgeschlagenen Aktionen aktualisiert, die die Entbehrlichkeit der Einzelnen, ihren Verlust, ihr Zurückbleiben, ihren Tod einkalkulieren.

Anders gesagt, der Prozess der Initiation in die militärische Gemeinschaft ist in *THEY WERE EXPENDABLE* nie abgeschlossen, sondern mal um mal durch die Tatsache reaktiviert, dass die Veränderungen der militärischen Lage mit jedem Rückzugsbefehl eine Auflösung und Neugründung der Gruppe verlangen. Wie ein Stundenschlag strukturieren der wiederkehrende Verlust von Männern und die Abschiede von Truppenteilen die Zeit des Films, seine affektdramaturgische Gestalt. Sie ist in dem sukzessiven Verlust der schnittigen Schnellboote, ebenso wie in der zunehmenden Verwahrlosung der Soldaten greifbar. 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 Stellung halten, Zeit gewinnen.

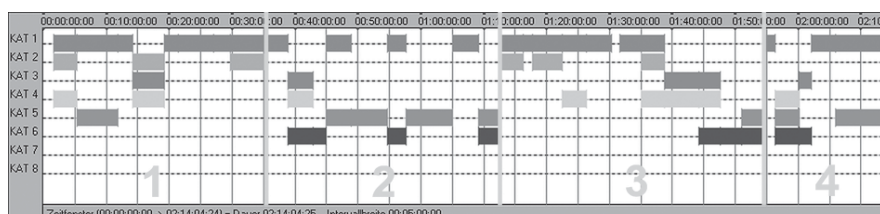
Die Soldaten in Kleiderfetzen sind nicht einfach da, sondern werden in einem über den ganzen Film sich artikulierenden Prozess der Ent- bzw. Re-Uniformierung aus den leuchtend weißen Ausgehuniformen herausgeschält. Anders als etwa BATAAN entwickelt *THEY WERE EXPENDABLE* nicht die subjektive Erfahrungsperspektive derer, die zurückbleiben, sondern zeigt immer nur wie sie – *they* – zurückgelassen werden. Für die Zuschauer des Films erscheinen die Figuren bereits außerhalb der Zeit ihres Leidens angesiedelt, das ihnen zugleich in den Szenen des Films als leibhaft gegenwärtige Wahrnehmung präsent ist.

Ford bearbeitet den pathetischen Komplex der Initiation noch in einer zweiten Form. Er fügt in das Zentrum des Films eine lange Passage ein, die gleichsam einer eigenen Dramaturgie folgt: die Liebesgeschichte zwischen einem Offizier und einer Krankenschwester. Sie setzt die Darstellung der Initiation, der militärischen Ordnung, in ein extremes Spannungsverhältnis zur Darstellung der Phantasmen des Weiblichen, der Sehnsucht nach einer Frau, und des Trennungsschmerzes. 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 Opfergedenken (ein wiederkehrender Walzer verknüpft romantische Liebesgefühle mit Nachrichten der Niederlage) begleitet. Von Anfang an ist diese Spannung in den Erscheinungsformen des Weiblichen gegenwärtig. Es wandelt sich von der Frau als Frau bei der abendlichen Tanzgesellschaft zur Frau als Krankenschwester im Lazarett, dann zur Frau am anderen Ende der Telefonleitung und zuletzt zur Adressatin eines Briefes, von dem man nicht weiß, ob er ankommen wird, ja ob er überhaupt abgeschickt werden kann. In Genreszenen des Westerns und des Melodramas eingefasst, erscheinen die Phantasmen des Weiblichen als Spiegelungen oder Prismen, in denen die historischen Ereignisse, die in den Rekonstitutionen einer zunehmend verwahrlosten militärischen Gemeinschaft gestaltet werden, als affektive Figurationen widerscheinen, die auf das individuelle Empfinden und Selbstempfinden verweisen.

Ausgehend von den genannten dramaturgischen Strängen – die ständige Reaktualisierung der *Initiation* in die militärische Gemeinschaft und deren Auflösung im Zurückgelassenwerden, dem *Ausschluss* von dieser Gemeinschaft einerseits, die sehnsuchtsvollen Phantasmen des Weiblichen, in denen sich die historischen Ereignisse als atmosphärische Anklänge und nostalgisches Gefühl spiegeln, andererseits – lässt sich die Affektdramaturgie des Films in vier größeren Abschnitten beschreiben.⁷ Die dramaturgische Anordnung des Films in die

⁷ Wie bereits bemerkt, ging es uns bei der Einteilung in Pathoskategorien nicht darum, narrative Stereotypen zu definieren. Vielmehr erlauben es die Pathoskategorien, die szenischen Einheiten der Kriegsfilm als diskrete Modulationsstufen im Prozess der audiovisuellen Gestaltung eines kontinuierlich sich einfaltenden Wahrnehmungserlebens zu erfassen und affektrhetorisch zu

vier Abschnitte wird in einer diagrammatischen Darstellung des Filmverlaufs als Abfolge, Parallelisierung und Konzentration von Pathoszenen evident. In einer solchen Darstellung werden die Strategien der Affizierung einzelner Filme über die folgenden Fragestellungen lesbar und vergleichbar: Welche affektiven Komplexe werden in welchen Abfolgen, Vermischungen und szenischen Konfigurationen in welcher Dauer inszeniert? Welche spezifischen Abfolgen wiederholen sich? Welche pathetischen Tonlagen schließen sich gegenseitig aus und welche gehen harmonische Verbindungen miteinander ein?⁸ Oftmals ist es gerade das Verhältnis, das innerhalb einer geschlossenen szenischen Figuration zwischen verschiedenen Affektomänen hergestellt wird, das spezifische Aussagen über das Pathos einer Szene und ihre affektdramaturgische Funktion ermöglicht. Nimmt man die diagrammatische Visualisierung des affektiven Parcours von THEY WERE EXPENDABLE als Übertragung der systematisch vorgenommenen Einteilung des Films in sich abwechselnde oder parallel verlaufende Pathoszenen zum Ausgangspunkt der einzelanalytischen Perspektive, dann lassen sich die vier Akte wie folgt beschreiben:



Nr. Narratives Stereotyp	Affektorientierung
KAT 1 Übergang zwischen zwei Gesellschaftsformen	Trennungsschmerz / Gemeinschaftsgefühl
KAT 2 Formierung eines Gruppenkörpers (corps)	Ich-Verlust (Angst) / Übersteigertes Selbstwertgefühl
KAT 3 Kampf / Natur	Horror (Angst) / Feindseligkeit
KAT 4 Kampf / Technologie	(All-)Macht(s)gefühl / Ohnmachtsgefühl
KAT 5 Heimat, Frau, Zuhause	(Tröst)gefühl (Heimweh) / Verlustschmerz (Heimweh)
KAT 6 Leiden / Opfer	Agonie / Trauer
KAT 7 Unrecht und Demütigung / moralische Selbstbehauptung	Zorn / Schuldgefühl
KAT 8 Gemeinschaftsgefühl als eine medial geteilte Erinnerung an geteiltes Leid	Gemeinschaftsgefühl

Abb. 27: Diagramm zur zeitlichen Anordnung der Pathoszenen in THEY WERE EXPENDABLE (John Ford, USA 1945) sowie ihre dramaturgische Einteilung in 4 Akte (Farbabb.: s. Anhang).

qualifizieren. Sie fungieren als Scheitelpunkte, die im Prozess der Filmwahrnehmung als vektoriale Kräfte der Affizierung wirksam sind. Die Einteilung dieses und vieler weiterer Filme in Pathoszenen und die Visualisierung in Diagrammen erfolgte durch systematische Analysen im Projekt „Affektmobilisierung und mediale Kriegsinszenierung“ (siehe Fußnote 185). Materialien dazu sowie die dazugehörigen Szenenclips sind in der Datenmatrix des Projekts online zugänglich: www.empirische-medienästhetik.fu-berlin.de/emaex-system (5. Dezember 2015).

8 In systematischen Analysen werden die untersuchten Filme in Szenen segmentiert, welche jeweils als inszenatorische Komplexe bestimmbar sind. Diesen Szenen können in der Regel eine

Im ersten Akt⁹ wird die Initiation in die militärische Gemeinschaft im Moment des Kriegseinbruchs mit audiovisuellen Ausdrucksformen verflochten, die – über Musik, die Stimme einer philippinischen Sängerin, herausgestellte Großaufnahmen resp. lange Einstellungen auf einzelne Figuren – in die Szene des Kriegsbeginns bereits das Pathos trauernden Erinnerens eintragen. Dieser Akt endet mit dem ersten Befehl zum Rückzug und damit der ersten Erfahrung des *to be expendable*; der Erfahrung, als Truppeneinheit aus der Sicht der militärischen Führung entbehrlich zu sein.

Der zweite¹⁰ und dritte Akt¹¹ 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 das historische Geschehen als stetige Wiederholung und Verdichtung der Szene der Reorganisation, Initiation und des Zurücklassens zeigt. Der idealtypische affektdramaturgische Parcours – 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 – wird zum Kreis, in dessen wiederkehrenden Umläufen sich das Ereignis entfaltet.

Der erste und der vierte Akt¹² des Films lassen sich beide auch als Darstellungen historischer Niederlagen verstehen, die gleichsam auf das überschaubare Maß eines Miniaturmodells gebracht worden sind. Sie sind wiederum in einigen Aspekten als spiegelgleiche Umkehrung arrangiert. Zum einen sieht man am Ende noch einmal die Gesichter der zu Beginn in die Truppe aufgenommenen Jungs – der Gegensatz zwischen den Lumpengestalten am Strand und jenen Kindsgesichtern könnte dabei nicht größer sein.

oder mehrere Kategorien von Pathoszenen zugeordnet werden. Es ist also zu unterscheiden zwischen der Pathosscene als abstrakter Kategorie und der tatsächlichen Szene als Zeiteinheit, welche auch mehrere Pathoszenekategorien abdecken kann.

9 Szenen 1–8 (00:00:00:00–00:35:39:26); „Drill und Appell“, „Einbruch des Krieges“, „Warten auf Befehle“, „Erster Alarm und Kampf“, „Trümmer und Trennung“, „Neuer Befehl und Aufbruch“, „Versorgungsbelange“, „Anweisung für die erste Operation“. Timecodes und Szenentitel beziehen sich auf die systematische Erfassung der Pathoszenen des Films, wie sie im o. g. Projekt vorgenommen wurde.

10 Szenen 9–17 (00:35:39:26–01:12:47:15); „Krankenhaus I“, „Boot unter Beschuss“, „Bootsrückkehr“, „Krankenhaus II“, „Feier und Gespräch“, „Rückkehr vom Kampf“, „Dinner“, „Neuer Befehl“, „Krankenhaus III“

11 Szenen 18–29 (01:12:47:15–01:54:34:20); „Ansprache“, „Durch das Telefon getrennt“, „Erneutes Auslaufen der Boote“, „Geleitschutz“, „Neue Umstände“, „Die Fahrt“, „Torpedogeschäft“, „Jeepfahrt und neuer Einsatz“, „Gefecht zu Wasser“, „Ein Luftangriff fordert Opfer“, „Begräbniszereemonie“, „In der Kneipe“.

12 Szenen 30–34 (01:54:34:20–02:14:04:24); „Reorganisation“, „Wiedersehen und Abschied vom Boot“, „Erschöpfung“, „Fußmarsch“, „We shall return“.



Abb. 28: Die Kindsgesichter am Anfang und am Ende des Films.

Zum anderen werden die Bilder der Niederlage im ersten Akt durch die blinden Automatismen des Militärapparats gerahmt, während sie am Ende des Films durch die Selbstbehauptung des Individuums im Akt der Selbstaufgabe geprägt sind. Diese Selbstbehauptung wird als das Fundament des späteren Sieges beschworen, an das es zu erinnern gilt.

Im Folgenden möchte ich durch ausgewählte Szenenbeschreibungen das affektrhetorische Kalkül des Films herausarbeiten. Ich greife dabei systematisch auf die Einteilung in Pathoszenen zurück, die ich oben beschrieben habe. Die Szenen selbst werden auf der Grundlage der Analyse- und Darstellungsmethodik eMAEX zitiert und sind auf einer Internetplattform als audiovisuelle Zitate abrufbar. Im Ergebnis erhoffe ich mir, die Inszenierungsweise von *THEY WERE EXPENDABLE* dergestalt beschreiben zu können, dass die zeitliche Struktur der Inszenierung selbst als Matrix eines Zuschauergefühls evident wird.¹³

¹³ Aus Gründen der Lesbarkeit des Textes finden sich die Hinweise auf die Zeitangaben und die jeweils zugeteilten Szenentitel in den Fußnoten wieder. Sie sollen hier einerseits der Rückbin-

I. Akt: Auflösung und Initiation

Die kleine Truppeneinheit mit ihren schnellen Booten präsentiert sich der Generalität. Die Soldaten in ihren grauen Uniformen führen ihre schnittigen Torpedoboote den Männern auf dem Aussichtsturm in ihren weißen Paradeuniformen vor.

Die Musik, die Kameraeinstellungen, in denen die Weite des Horizonts dominiert, sowie die harmonische Rhythmisierung der Bewegungen von Kamera und Booten gestalten bereits die allerersten Minuten des Films in Ausdrucksmodulationen, die sich ganz ähnlich auch in den Western John Fords finden.¹⁴ Sie beschreiben ein ganz bestimmtes Verhältnis zwischen den Individuen und der Landschaft, das den Übergang, die Schwelle zwischen Nicht-mehr-Wildnis und Noch-nicht-Zivilisation bezeichnet – man könnte es ein freundschaftliches Verhältnis nennen. Jedenfalls sind die ersten Szenen der Freude an der Weite des sonnenüberfluteten Wassers und an der Schönheit der Schnellboote, aber auch an der Geschicklichkeit ihrer Besatzung, gewidmet. Sie lassen in der sinnlichen Pracht der Leinwandbilder an die Panoramen von John-Ford-Western denken; die Zuschauer brauchen nicht viel Fantasie, um sich Pferde und Trompetensignale hinzuzudenken und das spritzende Wasser in aufgewirbelten Staub zu verwandeln. So oder so – zu sehen ist der exterritoriale Vorposten der amerikanischen Zivilisation, hineinprojektiert in die unendliche Weite einer unbestimmten Welt.

Im schroffen Gegensatz zu der imaginierten Dynamik und Weite einer Welt unbegrenzter Möglichkeiten steht – immer noch der mythopoetischen Architektur so vieler Western folgend – die Behäbigkeit der Generalität und die statische Geometrie der zum Appell angetretenen Soldaten: Die Freude an Bewegung und Schnelligkeit scheint mit dem langsamen Einlaufen der Boote in den Hafen zum Erliegen gekommen zu sein. Stillgestellt, steif und gerade erwartet die Besatzung die Generäle, die in ihren weißen Paradeuniformen die graue Reihe abschreiten. Die Befehlshaber machen keinen Hehl daraus, dass sie zwar die Schönheit des Manövers genießen können, im Ernstfall des Krieges aber für die Torpedo Boat Squadron keine Verwendung haben; die grauen Soldaten sind nicht wirklich zu gebrauchen. Der Gegensatz zwischen der Dynamik des Manövers und der Statik des Truppenappells wird zur Metapher für den sich abzeichnenden Konflikt zwischen dem staatstragend-bürokratischen Militärapparat und der eigensinnigen Individualität der beiden Protagonisten Brick und Rusty. Die Szene endet mit einem verliebten Blick von Brick auf eines der Boote.

—
 dung an die oben ausformulierten Definitionen dienen sowie andererseits zum Nachverfolgen der Analysen auf der Datenmatrix des Projekts anregen.

14 Szene „Drill und Appell“ (00:01:33:07–00:05:20:29).

Auch die folgende Szene geht von einem Topos aus, der im Western geprägt wurde, nämlich der Versuch, in den Saloons und Ballrooms kleine Formen von Geselligkeit zu entwickeln, eine alltägliche Gesellschaft in einer männlich dominierten Welt.¹⁵ Man vergleiche diese Szene etwa mit den Ballszenen in Fords *FORT APACHE* (USA 1948) drei Jahre später, in denen beschrieben wird, wie die Kavalleristen mit ihren Gattinnen für einen beschränkten Zeitraum, inmitten der Wildnis und umgeben von feindseligen Indianerstämmen, so etwas wie eine alltägliche Gemeinschaftlichkeit entstehen lassen; ein Unterfangen, das jederzeit angesichts des kriegerischen Ausnahmezustands scheitern und unterbrochen werden kann. Die Oszillation zwischen ziviler Normalität und Ausnahmezustand wird in *THEY WERE EXPENDABLE* durch den Sonntagsstaat der Soldaten in ihren weißen Ausgehuniformen betont. Zugleich hebt die einheitlich festliche Uniform bereits die Trennungslinie hervor, an der die Festgesellschaft sich teilen wird, wenn die Meldung des Überfalls auf Pearl Harbor eintrifft. Man sieht, wie das Gemenge von Frauen und Männern auseinanderstrebt und erkennt, dass die Soldaten in ihren einheitlich weißen Uniformen immer schon ausgesondert waren. In dieser Perspektive erscheint die Festgesellschaft als eine Parallelmontage der Geschlechter im Inneren des Bildkaders; 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 Haudagen ‚Doc‘ feiern, ist der Bildraum schließlich nur noch von Männern bevölkert. Die Dialoge und die Abfolge der Figurenchoreografien variieren in der Interaktion von jungen und alten Männern das Thema der Initiation der rein männlichen Militärgemeinschaft – noch bevor die Kriegsmeldung die Festgemeinschaft endgültig auseinandertreibt.

Die Soldaten prostern sich fröhlich zu, das Orchester spielt auf, der Gesang einer festlich gekleideten philippinischen Sängerin erklingt – doch dann kommt Unruhe in das Szenario der Ballnacht, Soldaten in grauen Uniformen laufen von Tisch zu Tisch, murmeln den weißgekleideten Offizieren ins Ohr, woraufhin diese sich jäh erheben: die Meldung des Kriegseintritts. Die Auflösung der Festgemeinschaft wird zu einem Bild, das die Dissoziation der zivilen Gesellschaft unter dem Druck ihrer Militarisierung, die Erfahrung von Trennungsschmerz und Bedrohung, in metaphorischer Verdichtung zu fassen sucht. Buchstäblich lösen sich die alten Verstrebungen auf, zerfällt die Gemeinschaft alltäglichen Zusammenlebens, eine sinnliche Mobilmachung *en miniature*, indem die Männer sich absondern und sich von den Frauen trennen.

¹⁵ Szene „Einbruch des Krieges“ (00:05:20:29–00:11:49:16).

Die gesungene Hymne, „America (My Country, 'Tis of Thee)“, eine der vielen inoffiziellen Nationalhymnen der USA, scheint dabei in der ausgestellten Inszenierung der Sängerin, die ihren Schrecken überwindet, nicht nur die Figuren zu adressieren, sondern mindestens ebenso die Zuschauer; das Lied, die Stimme, das Gesicht der Sängerin trägt ohne jede Aufregung oder Überraschung in das Ereignis der Kriegsnachricht bereits das Pathos der Trauer ein, das nachträgliche Bewusstsein eines unabwendbaren Schicksals, dem die Soldaten in ihren Ausgeh-



Abb. 29: Alltägliche Geselligkeit.

uniformen begegnen werden. Einige von ihnen werden als Einzelne hervorgehoben, ihr Gesicht unmittelbar mit dem Gesang verbunden. Man sieht einen jungen Rekruten, er erhebt sich, zögert einen Moment, bevor er sich in den Strom der anderen Soldaten eingliedert. Seine Züge erscheinen umso kindlicher, je länger die Kamera auf ihnen verweilt. Auf die Zuschauer bezogen, lässt sich die gesamte Sequenz – die Jungs an der Bar zwischen den Männern, der Gesang der Frau, die nachdenklichen Gesichter – als Prozess eines plötzlichen Gewahr-Werdens beschreiben: Das sind ja Kinder! All diese Rekruten waren fast noch Jungs, als sie in die Männergemeinschaft des Militärs eintraten, um in den Krieg zu ziehen.

Der Krieg hat begonnen, doch es gibt keine Verwendung für die Torpedoboot-Einheit. Die Inszenierung gilt der Zeit des nutzlosen Wartens auf den Einsatz.¹⁶ Erst ein feindlicher Flugzeugangriff eröffnet die ersehnte Chance auf den Kampfeinsatz. Die folgende Sequenz wird ganz im Modus des Actionfilms inszeniert.¹⁷ War im Manöver die Synchronizität der Bewegung und die geometrische Raumanordnung der Boote Ausdruck ihrer Schönheit, wird nun emphatisch die Kraft der Truppe als Kampfeinheit vorgeführt. Die Bewegungen der Soldaten, die Kommandos ihrer Bootsführer Brick und Rusty, das Ineinandergreifen der Figuren mit den technischen Abläufen ihrer Boote und nicht zuletzt das Zusammenspiel der Boote untereinander – dies alles wird, wie Zahnräder einer Maschine, als ein dynamischer Zusammenhalt gezeigt und choreografiert.

Dabei wird durchaus der Kontrast zwischen den kleinen, wieselig agierenden Männern auf ihren schnittigen Booten und den riesigen Flugzeugformationen am Himmel vorgeführt. Deutlich sind die Bilder der angreifenden Flieger als Reminiszenzen an dokumentarische Aufnahmen des Luftkriegs angelegt. Man versteht auch sehr bald, warum das so ist. Erneut endet die dynamische Aktion mit den langsam in den Hafen einlaufenden Booten; die Euphorie der Actionszenen mündet in eine Szene bedrückender Trauer: Bei ihrer Rückkehr finden die Soldaten ihren Hafen in Schutt und Asche gelegt. Das große Ereignis Pearl Harbor spiegelt sich im Angriff auf diesen kleinen Hafen irgendwo auf den Philippinen.

Doch ist das Bild der Zerstörung ein Bild für Pearl Harbor und zugleich eine Antithese zu Pearl Harbor: Geht es doch nicht um Tonnagen und Kaliber, sondern um individuelles Heldentum und Sinn für die Gemeinschaft.¹⁸ Der Erinnerung an die Bilder von den Niederlagen zu Beginn des Pazifikkrieges wird in der szenischen Figuration eine Sinnhaftigkeit unterlegt, die den ungeheuren Mengen von kursierenden Filmdokumenten über jene Ereignisse entgeht: Nicht in den Brut-toregister-tonnen der Flugzeugträger, nicht in der Gewalt der schweren Artillerie,

16 Szene „Warten auf Befehl“ (00:11:49:16–00:14:11:18).

17 Szene „Erster Alarm und Kampf“ (00:14:11:18–00:19:15:20).

18 Szene „Trümmer und Trennung“ (00:19:15:20–00:21:22:16).

sondern in der dynamischen Improvisation individueller Kämpfer, in deren Sense of Commonality wurzelt die Kraft, die Niederlage in einen Sieg zu wenden. Die Torpedoboot-Truppe leistete Widerstand, während die militärische Führung den Krieg verwaltungstechnisch in den Griff zu kriegen suchte. Als sie zurückkehren, ist der Militärstützpunkt zerstört. Nun werden ihre Boote zu Transportern, die die verwundeten Soldaten aus der rauchenden Trümmerwelt herausbringen; musikalisch unterlegt ist der Rückzug, die Ausfahrt der mit Verwundeten überladenen Boote, mit elegischen Akkorden.

Auch hier markiert das Bild einer philippinischen Frau den Abschluss der Szene; ihr Blick verabschiedet die amerikanischen Truppen, die ihren Stützpunkt räumen und dieses Gesicht, diesen Blick zurücklassen, wie in der Ballszene zuvor die Sängerin und ihren hymnischen Gesang. Tatsächlich kommt dem Umstand entscheidende Bedeutung zu, dass es eine asiatische Frau ist, die in ihrem weißen Kleid an der Anlegestelle der Boote steht und die inmitten der hektischen Bewegungen grau gekleideter Soldaten als ruhender Pol die Aufmerksamkeit der Zuschauer auf sich zieht: Das Gesicht der Frau, die dunklen Rauchschwaden, die elegische Musik bilden eine Ausdrucksfiguration, die sich in die Szene, die an die audiovisuellen Dokumente der Zerstörung von Pearl Harbor und die ersten Wochen und Monate des Pazifikkrieges erinnert, einfügt wie eine Pietà – gestützt auf einen Pfosten am Kai schaut die Frau den Soldaten nach, die auf ihren Booten davonfahren. Das filmische Bild der Frau wird für die Zuschauer zu einer elegischen Klage, zu einer Pathosformel, in der die Erinnerung an die Sorge, die Angst, die Trauer der ersten Kriegswochen aufgerufen ist: Die Trauer um den Verlust einer Gesellschaft (die Festgemeinschaft zuvor), in der doch Männer und Frauen aller Rassen und Religionen gemeinschaftlich verbunden sein sollten.



Abb. 30: Ikonische Formel elegischer Klage.

Es folgt ein kleines Intermezzo, das jedoch für die innerfilmischen Erinnerungsbezüge – die Momente, in denen der Film, schon ans Ende gekommen, seinen Anfang erinnert – von immenser Bedeutung ist.¹⁹ Die emotionale Verbindung innerhalb dieser Männergemeinschaft wird dabei auf einer Vater-Sohn-Ebene beschrieben. In ihrer zerstörten Baracke – einem Gewirr aus Balken und Schatten, das an expressionistische Ausdrucksformen erinnert – hocken die Soldaten um Brick und Rusty eng aufeinander. Mitten unter ihnen sitzen zwei Jungen, die man durchaus Kindsoldaten nennen kann. Zitternd verkünden sie, dass ihnen nicht kalt sei, sondern dass sie nur Angst hätten. Ihr Gesichtsausdruck entspannt sich, als Lt. Brick ihnen sagt, dass sie auf Angst kein Monopol hätten, dass sie diese mit allen anderen hier teilten. Vermittelt über die räumliche Enge und den Wortwechsel entsteht ein Bindungsgefühl unter den einzelnen Mitgliedern der Gruppe.

Einem der beiden Jungen, die wir hier sehen, werden wir ganz am Ende von *THEY WERE EXPENDABLE* noch einmal begegnen; er wird einer derjenigen sein, die am Strand zurückgelassen werden – und die den Flugzeugen nachschauen, die Rettung bringen, für viele andere, aber nicht für sie. In innerfilmischen Reminiszenzen wie dieser entsteht für die Zuschauer ein Netz von Bezügen, in denen sich das Gefühl entfaltet, für das große Ganze der Armee, der Militärmaschine, entbehrlich, *expendable* zu sein.

Die Stichworte, die die schwersten Niederlagen des Pazifikkriegs aufrufen – „Pearl Harbor“ und das dort gesunkene Schlachtschiff *USS Arizona*; „Bataan“ und „Corregidor“ –, zielen auf die dem zeitgenössischen Publikum allgegenwärtige Erinnerung an die Newsreels und *combat reports*, die Zeitungen und Radiosendungen der Kriegstage. Indem Filme wie *THEY WERE EXPENDABLE* direkt oder indirekt die Motive und Muster der Bilder vom Krieg wiederholen, setzen sie sich selbst als einen medialen Erinnerungsprozess in Szene. Im zweiten Akt von John Fords Film wird das Prinzip der Wiederholung und Erinnerung unmittelbar als ein Empfindungsprozess gestaltet.

II. Akt: Phantasmagorien von Liebe und Tod

Die folgenden 45 Minuten lassen sich aufs Ganze gesehen als eine Parallelmontage fassen, in der die beiläufig erzählten Momente alltäglicher militärischer Organisation²⁰ – strategische Besprechungen, Szenen der Materialbeschaffung,

¹⁹ Szene „Neuer Befehl und Aufbruch“ (00:21:22:16–00:27:04:15).

²⁰ Szene „Bootsrückkehr“ (00:42:51:18–00:44:57:02); Szene „Neuer Befehl“ (01:05:02:16–01:09:08:16).

die Torpedoboote werden für regelmäßige Kurierdienste eingesetzt – mit einer Nachtseite dieses Alltags verknüpft werden: dem Kampf, den Szenen im Krankenhaus, der Feier und dem Dinner. Der Kontrast zwischen den Nachtszenen und den Szenen des Alltags, wie den Szenen des ersten Aktes insgesamt, ist insbesondere auf der Ebene der Raumbildungen und der Lichtvaleurs unübersehbar. Zuvor bestimmte fast durchgehend eine gleichmäßige Lichtgebung die Szene. Sie ließ die Körper, Dinge und Räume in klar konturierten Formen hervortreten und brachte noch die Bilder der Zerstörung in einer weich abgestuften, breiten Palette von Grauwerten zur Darstellung. Im zweiten Akt hingegen dominieren Bildräume, in denen sich die Figuren wie auf Inseln aus Licht über dunkle, verwinkelte Flächen bewegen und sich zunehmend von diesen zu lösen scheinen.

In den drei Szenen im Krankenhaus – Rusty wurde im bisher einzigen Gefecht verwundet – wird diese Veränderung besonders deutlich; diese Szenen geben den atmosphärischen Ton vor, der in der Folge die Raumgebung bestimmt.²¹ Mit der Einblendung „Hospital – Corregidor“ wird der Zuschauer unmittelbar in eine zentralperspektivisch angelegte 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, und seine Stimme hallt unangenehm laut von den Wänden wider, bis er erst von einer Krankenschwester, Sandy (Donna Reed), und dann von einem Thermometer zum Schweigen gebracht wird, das sie ihm in den Mund steckt. Der Anklang an die Spielweise der Screwball Comedy kann nur für einen Moment die Irritation der eigentümlichen Raumgestaltung dämpfen. Was ist das für ein Ort, dieser höhlenartige Bunker, dessen Gewölbe sich einerseits zu den Seiten und in die Tiefe scheinbar unendlich fortsetzt und andererseits von einem System aus rechtwinkligen Leinwänden kleinteilig gegliedert wird, somit unzählige Parzellen entstehen lässt, die gegen alle Blicke abgeschirmt sind? Man könnte den Raum als eine Grotteske begreifen, ein allegorisches Gebilde, in dem der Körper selbst, das Verhältnis zwischen Männlichkeit und Weiblichkeit, zwischen Kraft und Verwundbarkeit, Sexualität und Sterblichkeit explizit gemacht und doch zugleich abgeschirmt wird. Das subjektive Bewusstsein dieser Verhältnisse wird nicht als Sinneserfahrung, sondern in hoch symbolischen Figuren dargestellt, die gleichsam auf die Trennschirme projiziert werden.

²¹ Szene „Krankenhaus I“ (00:35:39:26–00:38:55:12); Szene „Krankenhaus II“ (00:44:57:02–00:48:54:28); Szene „Krankenhaus III“ (01:09:08:16–01:12:47:15).



Abb. 31: Der allegorische Raum des Lazarettbunkers.

Ihre Entsprechung findet die Raumgebung in der Art und Weise, in der die Figur selbst sich gegen die Erfahrung der Körperlichkeit abzuschirmen sucht. Die Rücksichtslosigkeit, mit der Rusty sich gegen den eigenen Körper wendet, die Unempfindlichkeit für das eigene Schmerzempfinden, die Niederlage, die er angesichts von Verwundung und Erschöpfung erlebt – sie treten, wiederum im Wechselspiel von Schirm und Projektion, durch die Präsenz der Frau, der Krankenschwester Sandy, gleichsam als ein Verhaltensrelief hervor, das die eigene Leiblichkeit verleugnet. Rusty selbst hat sich abgeschirmt gegen das Sensorium von Schmerz,

Erschöpfung und Tod; und, damit verbunden gegen seine Sehnsucht, seine Sexualität. Diese Abschirmung rückt Sandy entschieden beiseite, wenn sie Rusty buchstäblich zwingt, die Hosen herunterzulassen. Das Motiv der Abschirmung setzt sich fort in den Metamorphosen der Frau selbst, die ihre Weiblichkeit in den als „Kartoffelsäcke“ bezeichneten Overalls verbirgt und sich hinter ihrer schroffen Schlagfertigkeit verschanzte, um ihren Platz im Krieg einnehmen zu können. Bis auch diese Abschirmung durchbrochen wird: ein Fliegerangriff, Krankentransporte bringen immer mehr verwundete Soldaten in das provisorische Hospital, das selbst unter Feuerbeschuss geraten ist. Im dunklen Kellergewölbe versuchen der Arzt und die Krankenschwestern, die dringendsten Operationen im Lichtkegel einer einzelnen Lampe durchzuführen. Im schwankenden Licht sieht man immer wieder einzelne Gesichter im Dunkeln aufleuchten. Sie sind auf die wiederkehrende Großaufnahme bezogen, die Sandys verschwitzte Gesichtszüge klar aus der Schwärze herausmodelliert.

Für die Zuschauer wird in dieser Montagefiguration das Motiv der gelegneten körperlichen Verletzbarkeit, der Abschirmung gegen Sexualität und Sterblichkeit, an die Beobachtung des Frauengesichts gebunden. Der wiederholte Wechsel zwischen der Großaufnahme Sandys und flackernden, fragmentarisch im Dunkeln aufblitzenden Gesichtspartien verwunderter Soldaten, die weder als Gruppe noch als Individuen greifbar werden, fügt sich zu einer Impression körperlichen Grauens. Darin vermittelt sich den Zuschauern ein Gefühl dafür, was es heißen mag, sich der eigenen physischen Empfindsamkeit gegenüber zu öffnen. Die Raumkonstruktion ist nun vollends durch die Ausdrucksmodalitäten des Horrorgenres geprägt. Zugleich aber sind die Zuschauer in der aufmerksamen Beobachtung des Gesichts von Sandy unauflösbar verwickelt in die zunehmende Faszination, mit der Rusty die Frau betrachtet, als sei sie – zumal an diesem Ort – eine ganz und gar unwirkliche Erscheinung. So endet die Szene einerseits mit einer Aufforderung Sandys an Rusty, sie am Abend zu einem Fest zu begleiten.

Andererseits wird im Abgang der erschöpften Krankenschwestern ein Bild des Todes inszeniert. Die drei Frauen, die gerade um die Körper der verwundeten Soldaten gekämpft haben, verschwinden in die Bildtiefe. Man sieht sie durch einen Tunnel in die Tiefe des Bildraums hineingehen, ein diffus-schwaches Gegenlicht lässt sie als Silhouetten erscheinen, verleiht zugleich dem Dunkel am Ende des Tunnels die Anmutung einer unendlichen Tiefe. Rechts und links wirft das Gegenlicht die Schatten der Frauen auf das Gemäuer des Tunnelgewölbes. Die beweglichen Schatten – durch die unterschiedlichen Lichtquellen vervielfältigt und grotesk verzerrt – folgen ihnen, als würden sie von all jenen begleitet, die sie heute nicht retten konnten. Die allgegenwärtigen Abschirmungen haben hier ihren inszenatorischen Sinn. Sie fungieren als Bildschirme, die den grellen Schmerz der Erkenntnis, ein verwundbarer und sterblicher Körper zu sein, im

selben Moment zeigen und verbergen. Die variablen Trennwände zwischen den Krankenbetten sind in ihrer Funktion gleichermaßen Ding und Allegorie.

Indessen trägt sich die Umwandlung alltäglicher Handlungsorte in nächtlich-irreale allegorische Figurationen auch in andere Szenen ein. So wird die Kampfszene, in der es um das Versenken eines japanischen Schiffes geht, in eine Wahrnehmungsform überführt, in der die dargestellte Handlung als abstrakte Komposition gestaltet wird, die das Verhältnis von Sehen, Nicht-Sehen, Blendung und Verborgenen-Sein betrifft: Der Feind zeigt sich als Lichtkegel, Mündungsfeuer und flammende Explosion. In keiner Einstellung sind die Torpedoboote und das japanische Schiff so aufeinander bezogen, dass wir sie in eine räumliche Beziehung zueinander bringen könnten. Stattdessen entsteht zwischen der unheimlichen Stille der Annäherung im Dunkeln, der Unbeweglichkeit des einen und der Beweglichkeit des anderen Bootes und zuletzt dem Feuerwerk, in dem das feindliche Schiff explodiert, eine Schlachtbeschreibung, die in ihrer Abstraktion wiederum den grotesken Ausdrucksformen des Horrors weit näher steht als einer realistischen Darstellung der Kampfhandlung.

Noch prägnanter ist die phantasmatische Umformung alltäglicher Handlungen in den Szenen greifbar, die das Liebesthema weiterverfolgen: der Tanzparty²² und dem Dinner²³. In beiden Fällen wird die (männliche) Imagination ziviler Geselligkeit, wie sie am Anfang von *THEY WERE EXPENDABLE* in der Ballszene vorgeführt wurde, wieder aufgenommen, und in beiden Fällen ist diese Imagination dramaturgisch die szenische Antwort auf eine Rückkehr vom Kampfgeschehen. 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; sein Erscheinen wird bereits phantasmatisch aufgeladen durch die abstrakten Nebelfigurationen, die im Hintergrund zu sehen sind.

Es handelt sich bei der Szene denn auch keineswegs um den Versuch, darzustellen, wie denn eine nächtliche Abwechslung vom Alltag des Krieges für Soldaten und Krankenschwestern ausgesehen haben könnte – wie mitten im Krieg Szenen ziviler Geselligkeit entstehen. Vielmehr findet sich der Zuschauer hier von vornherein in ein Sehnsuchtsbild versetzt, in einen nächtlichen Traum von Heimat und Liebesbeziehungen: Das Bild der lächelnden Frauen mit Blumen im Haar, die Kulisse aus Nebel, Mondschein und Palmenschatten, legt sich wie eine Sehnsuchtsschicht über die tägliche Realität der Truppe. Das Leinwandbild funktioniert wie ein szenisches Äquivalent der Fotos von der Geliebten, das Soldaten

²² Szene „Feier und Gespräch“ (00:48:54:28–00:54:46:02).

²³ Szene „Dinner“ (00:57:35:10–01:05:02:16).

in der Brusttasche bei sich tragen, oder auch der Pin-ups an der Spindtür und über dem Bett. Die Phantasmagorie eines nächtlichen Tanzfests mitten im Krieg zielt auf die Inszenierung der Sehnsucht, des Verlustschmerzes und der Begierde, die mit solchen Fotos und Postern für jene verbunden sind, die sie besitzen. Die phantasmatische Aufladung – hier nun eher in den Ausdrucksmodalitäten des Melodramas – durch die *Mise en Scène*, die Musik und die verbale Invokation, lässt den Bildraum als den Raum einer inneren Realität entstehen.

Nebeneinander, Arm in Arm, sitzen Mann und Frau auf der Hängematte, ein träumerisches Bild 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 der Traum jedoch unterbrochen – Rusty und Sandy springen wie plötzlich Erwachende auf. Die folgenden Schuss-Gegenschuss-Einstellungen kadrieren zunächst Sandy allein und Rusty gemeinsam mit Brick, und als die beiden Männer in den dunklen Hintergrund treten, bleibt allein Sandy im Vordergrund. Die 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.

In beiden Szenen ist die Musik zentral für die Inszenierung des Weiblichen, das in die reine Männergesellschaft eindringt und sie transformiert; das wiederkehrt – die Stimme der Sängerin, das Gesicht der Frau am Hafen –, nachdem man sich davon losgerissen hat. Der Walzer, zu dem auf der Feier getanzt wird, taucht in der Folge immer wieder auf, sehr bald schon als Motiv trauernder Erinnerung; und der A-cappella-Gesang, der in der Dinner-Szene von Kameraden intoniert wird, die nicht mit am Tisch, sondern unter der Terrasse hocken, auf der der Tisch steht, ist nichts anderes als das Besingen der abwesenden Geliebten, für das die anwesende Frau, Sandy, nur das Bild ist – ein Bild, an dem sich das Gefühl festhalten, manifestieren kann. Der Film nimmt sich an dieser Stelle sehr viel Zeit, um zu zeigen, wie das Bild der Geliebten hergestellt wird: Es dauert eine geschlagene Minute, bis sich die verschattete Figur, die dem haltenden Jeep entsteigt, als eine Krankenschwester in der bereits erwähnten Uniform des „Kartoffelsacks“ erweist; und bis die Krankenschwester sich schließlich vor dem Spiegel, mit gebürstetem Haar und leuchtendem Gesicht, in ein begehrenswertes, lichtgegrahmtes Bild verwandelt.

Die verlegene Stille und Steifheit des Gesprächs, das unbeholfene Grinsen auf den Gesichtern zu Beginn und der umständliche Abschied am Ende rahmen die anderthalb Minuten der Gesangseinlage. Sandy ist hier über die Blickinszenierung der sie gleichsam von unten ansingenden Männer, die Platzierung in der Figurenkonstellation der Tischgesellschaft und die Dauer ihrer Großaufnahme zum Dreh- und Angelpunkt der Szene und des Gesangs geworden.



Abb. 32: Das Bild der (abwesenden) Geliebten.

Der Kerzenschein auf ihrem Gesicht ähnelt dabei dem Widerschein der Taschenlampen in den Großaufnahmen ihres Gesichts während der Notoperationen im Lazarettbunker. Letztlich ist es diese Verbindung, die in den Metamorphosen Sandys inszeniert ist. Sie erscheint selbst als das projizierte Bild, in dem das Bewusstsein der eigenen Verwundbarkeit und der eigenen Liebe Sehnsucht, der Angst vor dem Tod und der sexuellen Begierde auf den abschirmenden Trennwänden als Lichtbild sichtbar wird. Die Phantasmen des Schmerzes und des

Sterbens, der sehnsüchtigen Liebe und des bohrenden sexuellen Verlangens sind in den allegorischen Raumkonstruktionen des Lazarett, des Tanzsaals und des Candlelight Dinners als die Nachtseite der militärischen Gemeinschaft inszeniert. Sie betreffen physische Zustände, gegen die die Soldaten auf ähnliche Weise abgeschirmt sind wie die Kranken auf ihren Betten, deren Blick die Qualen des Sterbens der Männer rechts und links von ihnen durch die aufgespannten Leinwände entzogen werden. Für die Zuschauer freilich fügt sich im filmischen Bildraum als Ganzes das eine zum anderen, die Tag- zur Nachtseite als Wahrnehmung eines Wahrnehmungsbewusstseins, dem die Trennwände zunehmend durchlässig werden, die gegen die Erfahrung abschirmen, keine andere Wirklichkeit zu sein als die eines verwundbaren, sterblichen Körpers.

III. Akt: Der Kreislauf von Abtrennung und Reformierung

Die folgenden Passagen des Films bringen uns in einer zunehmend verdichteten Abfolge nüchterner Szenen des Abschiednehmens wieder auf die Tagseite: Abschied vom Grab gefallener Kameraden, Abschiede zwischen denen, die weiterziehen, und denen, die zurückbleiben, Abschied von der Frau, die nun nicht mehr als sehnsuchtsvolles Bild präsent ist, sondern nur noch über eine zusammenbrechende Telefonverbindung.²⁴

Nun tritt wieder das Spannungsverhältnis zwischen dem Kalkül der militärischen Logik und der Bedürftigkeit individueller Existenzen in den Vordergrund: Da ist zum einen jene ernst und erhaben dreinblickende, sauber uniformierte, stilisierte Körperlichkeit der führenden Offiziere und das sie begleitende musikalische Pathos; zum anderen der Haufen zerlumpter Soldaten, die auf Bataan zurückgelassenen werden. Obwohl es für sie kein Fortkommen, kein Wiedersehen, keine Rettung geben kann, marschieren sie stolz lächelnd in den dämmerigen Halbschatten der Insel hinein; vom gleichen musikalischen Motiv begleitet wie die Führungsoffiziere, allerdings in deutlich verkleinerter, melancholischerer Form.

Buchstäblich dazwischen bewegen sich die Torpedoboote und ihre Besatzung. Zu Beginn ob ihrer sportiven Schönheit zwar geschätzt, aber doch in ihrer Kampfkraft für zu gering erachtet, um kriegstauglich zu sein, werden sie nun zur letzten Rettung des Führers der amerikanischen Streitkräfte im Pazifikkrieg, General MacArthur. Die Rettung ist in ihrer historischen Bedeutung wiederum nur abstrakt symbolisch – eine Landkarte beschreibt die Überfahrt – zu vermit-

²⁴ Szene „Ansprache“ (01:12:47:15–01:16:15:09); Szene „Durch das Telefon getrennt“ (01:16:15:09–01:17:43:03).

teln, da sie ganz der Logik militärischer Gemeinschaftsbildung folgt, die in der Sicherung der väterlichen Führung ihren letzten Sinn findet. Vielleicht wird in keiner anderen Szene der langen Geschichte der Kriegsfilme Hollywoods das archaische Vergemeinschaftungsprinzip des Militärs so deutlich wie in der eigentümlich abstrakten Inszenierungsweise dieser Rettungsaktion, der Rettung des Vaters, dem alles individuelle Streben, das Leben der Söhne, radikal untergeordnet wird.²⁵ Welches Leben ist entbehrlich, welches gilt es um jeden Preis zu erhalten?

Unmittelbar nach der Ankunft bricht die pathetische Musik mit der Weiterfahrt des Generals im Jeep ab. Eine nüchterne Kulisse von 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, auf dass die eigene Kampfkraft irgendwie erhalten werde.²⁶

Von diesen Szenen einer sich selbst überlassenen Truppe, die zu versumpfen droht, schwingt sich *THEY WERE EXPENDABLE* noch einmal auf und inszeniert das technische Können, die gelungene Verschmelzung von Mensch und Maschine als triumphale Höhe entfesselter Kampfeslust.²⁷ Noch einmal wird in den Ausdrucksmodalitäten des Actionkinos die Eleganz und Energie vorgeführt, mit der die Boote um die Explosionsfontänen navigieren, noch einmal sieht man die Entschlossenheit in den Gesichtern der Besatzung, noch einmal ist der Höhepunkt die Explosion des japanischen Zerstörers, den die kleinen Boote ausgetrickst und in den Luft gesprengt haben. Die Kampfeskraft, die in diesen Szenen vorgeführt wird, gründet gerade nicht auf der militärischen Ordnung, sondern auf individuellem Eigensinn, der Fähigkeit zur intelligenten Improvisation, gepaart mit rauf-lustiger Einsatzbereitschaft und unbedingter Treue zur Gemeinschaft. Ihr Fundament ist die Idee des Amerikaners schlechthin, die die Protagonisten des Films im lakonisch-loyalen Typus des Westerners verkörpern; das Fundament, das die Generalität rettet und es ermöglicht, den Krieg zu gewinnen.

Auf die Höhe der Euphorie des Kampfes folgt unmittelbar der tiefe Fall.²⁸ 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 das mütterliche

25 Szene „Erneutes Auslaufen der Boote“ (01:17:43:03–01:22:32:24).

26 Szene „Geleitschutz“ (01:22:32:24–01:26:21:14); Szene „Neue Umstände“ (01:26:21:14–01:30:15:12); Szene „Torpedogeschäft“ (01:31:38:15–01:35:01:22); Szene „Jeepfahrt und neuer Einsatz“ (01:35:01:22–01:38:41:01).

27 Szene „Gefecht zu Wasser“ (01:38:41:01–01:44:13:20).

28 Szene „Ein Luftangriff fordert Opfer“ (01:44:13:20–01:47:39:15).



Abb. 33: Kampfeslust und Trauer.

Zentrum der Truppe bildete. Wir hören dabei keine Musik, nur die Explosionen und das Geräusch, mit dem die aufstiehbenden Wassermassen auf die Figuren niederprasseln; auf den Jungen, der die Fahne vom Boot rettet; auf John Wayne, der sich erschöpft in den Sand sinken lässt und mit seinem wie gelähmt hingestreckten Körper zu einem bildlichen Ausdruck von Niederlage und Trauer erstarrt.

Die beiden folgenden Szenen überführen das nüchterne Bild der Trauer in eine pathetische Ausdrucksfiguration. Zunächst steigern sich die stilisierte

Einfachheit der Trauerrede und die gebrochene Stimme John Waynes hin zum Taps-Motiv auf der Mundharmonika.²⁹ Anschließend werden das Genrebild der Männer an der Saloon-Bar und die Radioansage durch die innerfilmische musikalische Reminiszenz – es erklingt der Walzer aus der Tanzszene – zur Erfahrung einer unwiederbringlich verlorenen, glücklichen Gegenwart, die die Figuren mit den Zuschauern teilen.³⁰

Aus der Bestandsaufnahme – zwei Kameraden sind tot, die Truppen auf Bataan haben sich ergeben – wird über die musikalische Erinnerung an den Tanz mit der Frau eine audiovisuelle Figuration, die zur Gänze als ein Bild der Trauer erscheint. Die Männer stehen aufgereiht an der Bar, eine Standardszene des Westerns; sie fügen sich nicht mehr ein in die Einheit der uniformierten Truppe, der militärischen Ordnung, die den Einzelnen übersteigt, sondern stehen nebeneinander: vereinzelt, streuende Westerner, die sich zufällig zusammengefunden haben und einen harten, gefährlichen Weg gemeinsam zu bewältigen suchen. Die Musik artikuliert die Trauer als Erinnerung an das eigene Ich, das man einmal war, bevor man sich zurücklassen musste, um Soldat zu werden. In ihr verbindet sich die Trauer mit den Gestalten an der Bar. 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 Abertausende zurückgelassene, gemarterte und elend zugrunde gegangene Soldaten – von den 70000 gefangenen Amerikanern, die sich nach dem Abzug General MacArthurs den japanischen Streitkräften ergeben mussten, haben 16000 den „Todesmarsch von Bataan“ nicht überlebt – wird als ein gegenwärtiges Verhältnis der Zuschauer zu den Männern an der Bar in Szene gesetzt. Die Zuschauer werden Teil der Trauergemeinschaft, die sie auf dem Leinwandbild dargestellt sehen.

THEY WERE EXPENDABLE verbindet an dieser Stelle melodramatische Ausdrucksmodalitäten mit der Figurentypologie des Westerns, um die Selbstwahrnehmung zeitgenössischer Zuschauer einzubinden in einen Erinnerungsakt, der die Geschichte der Nation selber, ihre Geburt, ihre Gefährdung, ihre Erneuerung betrifft.

IV. Akt: Das Erinnerungsbild

Die Anleihe an die Figurentypologie des Westerners bestimmt den Fortgang der Handlung. Es ist der insistierende Gestus trotzigen Beharrens auf einem Ich, das sich in seinem moralischen Willen als unverletzbar behauptet. Prägnant kommt

²⁹ Szene „Begräbniszeremonie“ (01:47:39:15–01:51:04:27).

³⁰ Szene „In der Kneipe“ (01:51:04:27–01:54:34:20).

dies in der Szene zum Ausdruck, in der die Auflösung der Gruppe um Rusty beschrieben wird. Mit Parolen des Widerstands gespickt – „Make 'em pay!“ – vollzieht sich die Trennung der Gruppe als eine Teilung, in der metaphorisch die Einheit höchst unterschiedlicher, aber komplementärer Kräfte zur Darstellung kommt, auf der die Kampfkraft des Militärs gründet: Zuerst verabschiedet sich der Großteil der Bootsbesatzung als eine ganz und gar improvisierte Truppe, deren innerer Zusammenhalt sich nur noch auf die Gesten und Worte stützt, die das



Abb. 34: Auflösung der Truppe.

verbindende Gemeinschaftsgefühl beschwören.³¹ Anschließend wird die bürokratische Führungsebene der Armee in den beiden Jungen auf den Fahrrädern adressiert, die höheren Stellen Bericht erstatten sollen. Zuletzt tritt der unbeirrte Individualismus Rustys auf, der tut, was er meint, tun zu müssen, und sich daher allein auf die Suche nach Brick macht.

Im Zentrum dieser metaphorischen Figuration steht dabei jedoch eine vierte Kraft: die Figur des alten Pioniers, der die Bucht in Besitz hält wie ein Siedler, der sich auf der Grenze der Zivilisation niedergelassen hat. Gänzlich aus der Zeit des Genres gefallen, verwandelt seine Anwesenheit die Bucht irgendwo im Pazifik in ein Stück zu eroberndes westliches Territorium. Nun weigert sich der Alte, den feindlichen Kräften zu weichen. Seine Beharrungskraft wird zum Ausgangspunkt der Teilung der Gruppe, die in unterschiedliche Richtungen auseinanderstrebt. Die Kamera verharrt lange auf dem zerknitterten Gesicht, das in der Dauer der Einstellung die Bilder tapfer ausharrender Siedler und unerschrockener Trapper aufruft, die Gründungsfiguren Amerikas. Sein Blick geht in die Ferne – kein Gegenschuss muss uns zeigen, dass dort keine amerikanischen Flugzeugträger oder Flieger zu erwarten sind. Er weist vielmehr auf ein Außen der Welt des Films, auf das Amerika der Pioniere, auf dessen Geschichtsmächtigkeit.

Die folgenden Szenen³² sind durch eine spezifische Konstruktion des Bildraums bestimmt, mit der die szenischen Aktionen einer grundlegenden Dynamik untergeordnet werden: Die Szenen sind durch eine kontinuierliche Bewegung verbunden, die sich in die Tiefe des Bildes vollzieht: Sei es der Abtransport des letzten übrig gebliebenen Bootes, sei es das nicht enden wollende Defilieren einer Armee grotesker Lumpengestalten, sei es die Sprengung der Brücke im Hintergrund, oder sei es der Abschied der Crew von Rusty und Brick – gemeinsam ist allen Szenen die Spannung zwischen einem ganz und gar unheroischen Einwilligen in eine Bewegung, die alle Aktionen der Einzelnen in sich einschließt, und der Tatsache, dass die Bewegung darin besteht, diejenigen, die zurückgelassen, die aufgegeben werden, unwillkürlich von jenen zu trennen, auf die noch eine Aufgabe wartet.

Die affektive Wucht dieser Szenenfolge gründet nicht zuletzt in den schroffen Kontrasten zu den ersten Szenen des Films. Das Boot, das im Manöver so leicht und elegant über die Wellen glitt, wird nun durch den Dschungel geschleppt wie ein notgeschlachteter Gaul, und die heruntergekommenen, abgerissenen, humpelnden Gestalten lassen sich kaum noch verbinden mit den elegant gekleideten Matrosen in ihren weißen Ausgehuniformen, die Paraden abhielten, fröhliche Lieder sangen und die Damenwelt beim Ball unterhielten.

³¹ Szene „Reorganisation“ (01:54:34:20–01:56:23:05).

³² Szene „Wiedersehen und Abschied vom Boot“ (01:56:23:05–02:00:12:19); Szene „Erschöpfung“ (02:00:12:19–02:02:08:19); Szene „Fußmarsch“ (02:02:08:19–02:05:56:06).



Abb. 35: Bewegung in die Bildtiefe.

Über die Dauer von *THEY WERE EXPENDABLE* vollzieht sich eine sachte, fast unmerkliche Veränderung in den Erscheinungsweisen der Truppeneinheit, eine Metamorphose der filmischen Welt, die auf der Ebene der Ausdrucksformen des filmischen Bildes ein Gefühl entstehen lässt, das sich an die Erinnerung an die Nachrichten und Bilder von den Ereignissen in Pearl Harbor oder Bataan heftet. Der Film lässt das, was die Namen und Bilder dieser Ereignisse an Reflexen vergangener Affekte aufrufen, in der dramaturgischen Gestaltung der Metamorphose der filmischen Welt, ihrer Räume, ihrer Figuren, ihrer Rhythmik, zu einem

Zuschauergefühl werden. Dabei schafft er eine individuelle, fassbare Form für diesen historischen Tiefpunkt des Krieges. So stellt sich der dramaturgische Tiefpunkt – das Boot ist verloren, die Crew tot oder in alle Winde verstreut, die Protagonisten verabschieden die jämmerlichen Reste der Truppeneinheit, die ihnen doch als militärischen Offizieren anvertraut war – nicht nur als eine parabolische Verkleinerung der großen historischen Ereignisse dar, die dem individuellen Empfinden zugänglich ist. In ihm formiert sich vielmehr ein filmisches Bild, das dem zeitgenössischen Zuschauer zum Medium der Erinnerung an die eigenen Gefühle angesichts der Nachrichten und der Bilder von der Niederlage wird.

Die letzte Szene von *THEY WERE EXPENDABLE*³³ bringt noch einmal die beiden affektiven Pole, die den Film zur Gänze strukturieren, in einem Spannungsbogen zusammen; die schmerzhaft Trennung von der zivilen Gemeinschaft und die Eingliederung in die militärische Körperschaft. Sie führt dabei eine paradoxe Lösung des Gegensatzes vor, indem sie den Gegensatz selbst als etwas erscheinen lässt, das von dem Einzelnen aus einem Gefühl für die politische Gemeinschaftlichkeit heraus bejaht werden kann. Im Akt der radikalen Trennung, in der diejenigen, die zurückbleiben, sich von jeder Hoffnung auf Heimkehr verabschieden, entsteht eine Art Trostgefühl. Das Flugzeug, das die beiden Protagonisten – ähnlich wie zuvor General MacArthur – ausfliegen soll, steht kurz vor dem Abflug, die letzten Plätze werden vergeben, Rusty und Brick treffen zu spät ein. Mit grausamer Konsequenz und gelassener Selbstverständlichkeit räumen zwei Soldaten ihre sicher geglaubten Plätze, weil Rusty und Brick auf der Liste der Entbehrlichen einen besseren Rang innehaben, d. h. aus Sicht der Bürokratie des Militärs weniger entbehrlich sind. Der Affekt der Szene rührt aus der Ruhe, mit der die verfügbaren Sitzplätze im letzten Flugzeug nach Hause vergeben werden, die Zurückbleibenden in ihr Schicksal einwilligen und sich noch den letzten Brief an Sandy, die Krankenschwester, zustecken lassen, als gäbe es gleich darauf schon den nächsten Flug. Die Szene zeigt den stillen Triumph durchaus ziviler Umgangsformen über die unbarmherzige, technokratische Bestimmtheit der Liste, die entscheidet, dass die Nummern 31 und 32 das Flugzeug verlassen müssen, die entscheidet, dass Rusty nicht einfach freiwillig seinen Platz räumen darf. Die Zurückbleibenden verlassen die Lichtung und werden vom Urwald verschluckt.

Das Pathos der Trennung findet seine Apotheose in den aufblickenden Gesichtern der Soldaten, die sich kurz zuvor von ihren Vorgesetzten verabschiedet haben; abgerissene Gestalten am Strand, die einem aufsteigenden Flugzeug hinterhersehen, das vorbeizieht an einem Leuchtturm ohne Licht; die Reihe der Gesichter beginnt und endet mit dem Gesicht jenes Jungen, der am Ende des

³³ Szene „We shall return!“ (02:05:56:06–02:14:04:24).

ersten Aktes von seiner Angst erzählte. Die Musik wandelt sich kontinuierlich von Motiven tiefster Trauer zur Ankündigung der triumphalen Rückkehr in der „Battle Hymn of the Republic“: – „Mine eyes have seen the glory of the coming of the Lord [...] Glory, Glory, Halleluja!“.

Der Widerspruch zwischen militärischer und politischer Gemeinschaft ist mit dem Ende des Krieges keineswegs gelöst. Er setzt sich fort in einem Konflikt, der die Kriegsfilme Hollywoods nach dem Zweiten Weltkrieg beherrscht: die insistierende Frage nach der Schuld, die sich die Gemeinschaft der Lebenden gegenüber den toten Soldaten aufgeladen hat.

Denn die einzige Antwort auf die Frage, was denn Befehle zu rechtfertigen vermag, die unzählige Soldaten das Leben kosteten, besteht darin, dass es einen höheren Wert als den des physischen Lebens gibt. Gerade diese Antwort aber können die Filme nicht geben. Das heißt, sie können sie geben, wenn und insofern sie sich auf die militärische Gemeinschaft beziehen. Einer politischen Gemeinschaft aber, deren höchster Wert das Glück des Einzelnen ist, muss die Opferung des Einzelnen ein nicht auflösbarer Konflikt bleiben. Gerade der moralisch eindeutige und siegreich bestandene „gute Krieg“ lässt den unversöhnlichen Widerstreit in aller Schärfe hervortreten. Indem die Kriegsfilme die Teilhabe an der Leidenserfahrung jener, die entbehrlich waren, affektdramaturgisch zu gestalten suchen, insistieren sie auf der leiblichen Gegenwart der Erinnerung an dieses Leid – ein Schmerz, der die Zuschauer an die Opfer des Krieges bindet.

Im Gesang, der am Anfang und in den letzten Einstellungen von *THEY WERE EXPENDABLE* erklingt, in den Gesichtern der Frauen und der jungen Soldaten, die fast noch Kinder sind, in dem melancholischen Walzer und der zerlumpten Truppe, die den Flugzeugen nachsieht, ist ein Pathos inszeniert, in dem das abstrakte Prinzip der siegreichen Nation schroff mit dem Gefühl des individuellen Leids kollidiert: In den Gesichtern derer, die entbehrlich waren, die man opfern konnte, um zu siegen, lässt *THEY WERE EXPENDABLE* die politische Gemeinschaft des Pursuit of Happiness selbst als das Opfer aufscheinen, das der Krieg einforderte.

4.2 Kulturelles Gedächtnis und Erinnerungsdichtung

In *THEY WERE EXPENDABLE* ist das individuelle Erleben der zurückgelassenen Soldaten immer schon gerahmt durch die Perspektive der Erinnerung der Überlebenden. Das filmische Bild selbst wird zum affektiven Band, das der Film zwischen dem heimischen Publikum und den Opfern des Krieges, den gefallenen amerikanischen Soldaten, aufzuspannen sucht. Das poetische Konzept des Films lässt sich als Antwort auf ein historisches und gesellschaftliches Problem verstehen: Wie lässt sich der Krieg fassen und verarbeiten, wenn es zwar unendlich viel fil-

misches Material von den Kampfhandlungen gibt, dieses aber per se nicht erfahrbar werden lässt, was das Geschehen für die vielen namenlosen Opfer bedeutet? Mit *THEY WERE EXPENDABLE* formt John Ford den Kriegsfilm als ein Genre, das zum Medium der Teilhabe an einer Leidenserfahrung wird, die selbst über keine Sprache verfügt.

In dem Zitat von General Douglas MacArthur, das Ford seinem Film voranstellt, ist das Pathos bündig formuliert, das die Kriegsfilme Hollywoods nach 1945 bestimmen wird. Sie verorten ihre Zuschauer als Einzelne, die teilhaben an einer Gemeinschaft, die sich in der Leidenserfahrung der Opfer neu zu begründen sucht. Ihre Inszenierungsweisen sind darauf gerichtet, das ästhetische Empfinden und Selbstempfinden der Zuschauer in ein bestimmtes Verhältnis zu den zahllosen Bild- und Tondokumenten zu setzten, die in den Jahren des Weltkrieges das Kino zum Erfahrungsraum des Krieges haben werden lassen. Darin begründen sie eine Medienpraxis gemeinschaftlichen Erinnerns, die auf die Erneuerung des Gefühls für das Gemeinschaftliche zielt. Die Filme sind in ihrer affektdramaturgischen Struktur auf eine solche mediale Praxis gerichtet und lassen sich als Intervention in die psycho-soziale Affektökonomie politischer Gemeinschaftsbildung historisch verorten. Sie erschließen das filmische Material von Kriegspropaganda, Kriegsberichterstattung und Mobilisierungsfilmern als mediale Form, mit der sich das Empfindungserleben vergangener Tage in der Affektion gegenwärtiger Zuschauer aktualisiert und verzweigt. Sie formen dabei die filmischen Bilder der *combat reports* und Newsreels zu affektgeladenen Pathoszenen, die sehr bald schon als stereotype Handlungs- und Figurenkonstellationen eines neuen Genres wahrgenommen wurden.

Geht man von der hier skizzierten affektökonomischen Funktion aus, muss sich notwendig das Verständnis der Historizität filmischer Bilder verändern. Denn die Filme lassen sich dann nicht einfach dem Bestand historischen Quellenmaterials hinzufügen; sie stellen vielmehr das Konzept des Dokuments selbst in Frage; sind es doch nicht mehr länger nur Texte – eine Akte, ein Brief, eine Notiz – deren Wissen es zu studieren gilt, sondern unterschiedliche Typen affektgenerierender und modellierender Medien, die unterschiedlichen affektökonomischen Regimen unterstehen. Deren geschichtsbildendes Potential vermittelt sich über andere Erfahrungsmodalitäten, über andere Modi des poetischen Machens als etwa die des Schreibens und Lesens.³⁴ Entstanden aus Propaganda und *Gung-*

³⁴ Ich habe bereits darauf hingewiesen, dass ich hier eine Verengung in Rortys Konzept der Beschreibung sehe, die es bild- und filmtheoretisch zu bewältigen gilt. Zur Abgrenzung von einem zeichentheoretischen Zugriff auf das Verstehen von Bildern in einem bildtheoretischen Kontext vgl. Gottfried Boehm: Die Wiederkehr der Bilder, in: Was ist ein Bild?, hrsg. v. Gottfried Boehm, München 1994, S. 11–38; Gottfried Boehm: Die Bilderfrage, in: Was ist ein Bild?, hrsg. v. Gottfried

Ho-Filmen etabliert sich der Kriegsfilm erst mit der Wendung zur pathetischen Erinnerungsform als ein neues Genre des Hollywoodkinos.

Rekonstruktion eines vieldiskutierten Begriffs

Damit tritt ein Paradigma historischer Erfahrung in den Vordergrund, das in der Diskussion um die audiovisuellen Bilder des Krieges einen prominenten Platz einnimmt, nämlich die Frage nach den kulturellen Praktiken des Erinnerns und dem kulturellen Gedächtnis.

„Der Fotoapparat, das Kino und der Fernsehapparat wirkten als Dispositive der Wahrnehmung sowie zugleich als Speicher des kulturellen Gedächtnisses.“³⁵ In solchen Sätzen ist das medientheoretische Credo zahlreicher historischer und kulturhistorischer Untersuchungen zur medialen Repräsentanz des Krieges formuliert. Doch steht die Konjunktur der These einmal mehr im krassen Missverhältnis zu ihrer Folgenlosigkeit. Die Medientechnologie wird zwar als Basis geschichtlicher Formen des Wahrnehmens oder des Erinnerns behauptet. Aber es werden keine methodologischen Konsequenzen aus der medientheoretischen Hypothese gezogen. In der konkreten Durchführung analytischer Untersuchungen bewegen sich viele kulturhistorische Studien in den Bahnen bewährter historiografischer Methoden, d. i. sie beschreiben, analysieren und qualifizieren primär die repräsentierten Inhalte.³⁶

Die Reduktion auf die repräsentierten Inhalte blendet immer schon aus, was das filmische Dokument wesentlich kennzeichnet – die jeder medialen Präsentation eignende ästhetische Struktur, die den Betrachtenden erst in eine spezifische Beziehung zum Dargestellten bringt.

Was sind überhaupt repräsentierte Inhalte und dargestellte Motive audiovisueller Bilder, wenn man die Bilder selbst als historisch variable, mediale Formen des Wahrnehmens begreift? Der blinde Fleck scheint mir durchaus in den Begriffen selbst angelegt. So verhält sich die Rede vom medientechnischen Dispositiv nicht selten indifferent gegenüber den konkreten kulturellen Praxen, in denen Medien überhaupt erst als konkrete Wahrnehmungsformen, d. i. konkrete Ver-

Boehm, München 1994, S. 325–343; Gottfried Boehm: Iconic Turn. Ein Brief, in: Bilderfragen. Die Bildwissenschaften im Aufbruch, hrsg. v. Hans Belting, München 2007, S. 27–36; Gottfried Boehm: Das Zeigen der Bilder, in: Zeigen. Die Rhetorik des Sichtbaren, hrsg. v. Gottfried Boehm, Sebastian Egenhofer, Christian Spies, München 2010, S. 19–53.

³⁵ Paul: Bilder des Krieges – Krieg der Bilder, S. 12.

³⁶ Rasmus Greiner etwa stellt den Filmen über die „Neuen Kriege“ das jeweils als dem Film vorwiegend angenommene historische Ereignis des Krieges gegenüber, um dann repräsentative und reflexive Bezugnahmen herauszuarbeiten. Vgl. Greiner: Die neuen Kriege im Film.

wendungsweisen von Medientechnologien, greifbar werden. Im gängigen Verständnis des „kulturellen Gedächtnisses“ wird ein individualpsychologisches Konzept von Erinnerung mit Hilfe der Speichermetapher in einen kulturtheoretischen Begriff übersetzt, der häufig nichts anderes meint als die diversen medialen Praktiken der Tradierung (Speicherung) und Reproduktion von Wissensbeständen. Nun ist das Speichern von Wissen aus meiner Sicht als Metapher weder geeignet, mediale Praktiken kultureller Tradierungsprozesse, noch psychische Prozesse des Erinnerns hinlänglich zu beschreiben.

Auf jeden Fall lässt sich die poetische Logik der Kriegsfilme nicht durch den theoretischen Verweis auf das medientechnologische Dispositiv analytisch erfassen; auch wird man die mediale Erinnerungspraxis des Genrekinos als Speicherung und Reproduktion von Wissensbeständen kaum sinnvoll beschreiben und historisch verorten können. Vielmehr ist darin ein konkretes poetisches Machen zu begreifen, welches die medialen Formen des Wahrnehmens, Fühlens, Denkens hervorbringt, die den ästhetischen Erfahrungsraum entstehen lassen, der uns zuallererst eine Erfahrung von Geschichte ermöglicht. Das meint eine Erfahrung, die weder auf das psychische Erinnerungsvermögen menschlicher Individuen, noch auf ein ‚Wissen‘ rückführbar ist, das von den medialen Bedingungen seiner Verfertigung, Tradierung und Reproduktion ablösbar wäre.³⁷

Die Relation von Erinnerung und politischer Identität (Assmann)

Ich möchte deshalb zunächst den Begriff des kulturellen Gedächtnisses in seinen grundlegenden Bestimmungen rekonstruieren, die Jan Assmann in einer Studie aus dem Jahr 1992 über die kulturellen Praktiken des Erinnerns der frühen Hochkulturen des Mittelmeers entwickelt. Die Studie zeichnet sich – anders als das spätere kulturtheoretische Konzept – dadurch aus, dass sie die grundlegende Lektüre von Halbwachs’ Theorie des kollektiven Gedächtnisses mit einer historisch präzise situierten Begriffsbestimmung verbindet.

Indem Assmann den Begriff aus dem Vergleich unterschiedlicher religiöser und mythologischer Begründungen der Erinnerungspolitik gewinnt, tritt dessen machttheoretische Signatur deutlich hervor. Im kulturellen Gedächtnis sind

³⁷ Vgl. Jacques Rancière: Die Geschichtlichkeit des Films, in: Die Gegenwart der Vergangenheit. Dokumentarfilm, Fernsehen und Geschichte, hrsg. v. Eva Hohenberger, Judith Keilbach, Berlin 2003, S. 230–246; Siegfried Kracauer: Geschichte – Vor den letzten Dingen. Werke 4, Frankfurt/M. 2009; Heide Schlüpmann: Ein Detektiv des Kinos. Studien zu Siegfried Kracauers Filmtheorie, Basel u. a. 1998; Hermann Kappelhoff: The Politics and Poetics of Cinematic Realism, New York 2015, S. 20 ff. und 62 ff.

gesellschaftliche Praktiken avisiert, die weit eher dem Bereich des Machtvollzugs totalitärer Herrschaftsformen und ihrer institutionellen Absicherung zugehören als der individuellen oder kollektiven Erinnerung. Jedenfalls wird in dieser Studie Assmanns deutlich, dass der Begriff auf mediale Praktiken der Gemeinschaftsbildung abzielt, die in der ‚Relation von Erinnerung und politischer Identität‘³⁸ eine strenge hierarchische Machtordnung ins Werk setzen. Die Ausgangsformen einer solchen Erinnerungskultur sind die Totenkulte.³⁹ ‚Die soziale Gruppe konstituiert sich als Erinnerungsgemeinschaft‘⁴⁰, indem sie eine bedeutsame Gedächtniswelt schafft, die ihr über die Gegenwart hinaus Dauer schafft: *„Erinnerungskultur hat es mit ‚Gedächtnis, das Gemeinschaft stiftet‘ zu tun.“*⁴¹ Das kulturelle Gedächtnis betrifft also Gemeinschaftsformen, die ihre Dauer dadurch zu gewinnen suchen, dass sie sich in der Ewigkeit der Toten verorten. Das unterscheidet – so Assmann – das kulturelle Gedächtnis von der Tradition. Während Tradition in sich ein gelungenes Zeitkontinuum der Überlieferung darstellt,⁴² bezieht sich das kulturelle Gedächtnis auf einen nicht auflösbaren Bruch, auf die nicht hintergehbare Erfahrung der Kontingenz. Während die Tradition eine Zeit herzustellen sucht, die sich die Toten und die Lebenden teilen, zielen die Erinnerungskulte in ihren Orten und Riten auf eine Zeit-Raum-Figuration, die durch die Trennung von der alltäglichen Zeit einer Gemeinschaft bestimmt ist.

Assmann führt an diesem Punkt eine weitere Unterscheidung ein: die zwischen dem Sakralen und dem Profanen, dem Heiligen und dem Alltäglichen. Die erinnernde Vergegenwärtigung des kulturellen Gedächtnisses vollziehe sich im Modus festlicher Zeremonie. Die Gegenstände des kulturellen Gedächtnisses unterscheiden sich von denen alltäglichen Erinnerens durch die medialen Praktiken zeremonieller Vergegenwärtigung, die den ‚Alltagshorizont einer gegenwärtigen Kommunikationsgemeinschaft überschreiten‘; sie gehören Erinnerungspraktiken, deren Zweck in der ‚Ermöglichung eines Lebens in zwei Zeiten‘⁴³ besteht – d. h., in der Zeit der Toten, die im zeremoniellen Erinnern, Wiederholen, Vergegenwärtigen als Zeit des Festes der alltäglichen Gegenwart der Lebenden gegenüber gestellt wird.

Mit Blick auf die unterschiedlichen religiösen und mythologischen Begründungen der Festzeiten, Zeremonialitäten und der Akteure, die diese ausführen,

38 Vgl. Jan Assmann: Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen, München 1992.

39 Vgl. ebd., S. 60 f.

40 Vgl. ebd., S. 40.

41 Ebd., S. 30 [meine Hervorhebung, H.K.].

42 Vgl. ebd., S. 34.

43 Ebd., S. 84.

wird die machttheoretische Dimension als Herrschaftstechnik deutlich. Die ‚Zeremonialität der Kommunikation‘ kultureller Erinnerungsakte, wir könnten auch sagen: Ihre Selbstreflexivität ist immer schon eine ‚Formung (des Erinnerns), die in Formungen der Erinnerung‘ übergeht.⁴⁴ Genau darin ist ihre politische Dimension als Herrschaftsstruktur definiert. Die zeremoniellen Formungen stellen Topografien her, welche die Akteure bestimmen, Positionen und Zeit-Orte festlegen, von denen aus die Bedeutsamkeiten verkündet werden, über die zu sprechen der Gemeinschaft möglich ist. Während Tradition jedem zugänglich ist, der lesen, schreiben und sprechen kann, ist das kulturelle Gedächtnis – in dem skizzierten Verständnis – immer auf Meister und exklusive Medien, Priester und Kulte, Künstler und Kultobjekte verwiesen; auf Spezialisten, die die Orte, Gegenstände und Praktiken verwalten, mit denen sich die radikal getrennten Raum-Zeiten der Toten und der Lebenden aufeinander beziehen lassen.

Die zeremonielle Ordnung der Praktiken des Erinnerns, Vergegenwärtigens und Wiederholens legt die Topografie des gemeinschaftlichen Lebens – die Positionen, von denen aus, die Relationen, in denen und die Bezüge, über die gesprochen werden kann – fest, indem sie diese in der Parallelwelt eines Totenreichs projiziert. Sie schafft Gemeinschaft, indem sie in streng hierarchischer Ausrichtung die exklusiven Orte, Akteure und Praktiken festlegt, von denen aus sich das Leben der Gemeinschaft mit dem Reich der Toten synchronisieren lässt. Die großen Kontinuitäten, die durch das kulturelle Gedächtnis hergestellt werden – der Mythos, die archaischen Religionen –, beschreiben Gemeinschaftsformen, in denen das alltägliche gegenwärtige Leben durch priestergleiche Verwalter der Vergangenheiten definiert, geregelt und bestimmt wird.

Letztlich betrifft das kulturelle Gedächtnis Herrschaftsformen, die sich auf Dauer zu stellen suchen, indem sie ihre Machtvollzüge darüber organisieren, dass sie die kontingente Zeit politischer Gemeinwesen mit der Ewigkeit einer Gemeinschaft der Toten verbinden. Assmann spricht in diesem Zusammenhang von der ‚Zweizeitigkeit des menschlichen Lebens‘.⁴⁵ Genau hier entsteht ein Problem. Definiert man nämlich das Leben in zwei Zeiten als eine der „universalen Funktionen des kulturellen Gedächtnisses, d. h. der Kultur als Gedächtnis“,⁴⁶ wird ein autoritäres Vergemeinschaftungsprinzip, das aus Funktionsbestimmungen frühhistorischer Religionen rekonstruiert wurde⁴⁷, für die menschliche Kultur

44 Vgl. ebd., S. 53.

45 Vgl. ebd., S. 57.

46 Ebd., S. 84.

47 Vgl. ebd., S. 83 f. Assmann zitiert diesbezüglich Hubert Cancik/Hubert Mohr: *Erinnerung/Gedächtnis*, in: *Handbuch religionswissenschaftlicher Grundbegriffe 2*, hrsg. v. Hubert Cancik, Burkhard Gladigow, Karl-Heinz Kohl, Stuttgart 1990, S. 299–323, hier: S. 311: „Die allgemeine

im Allgemeinen in Anschlag gebracht. Mit der kulturtheoretischen resp. anthropologischen Verallgemeinerung geht die theoretische Trennschärfe des Begriffs verloren.

Die Probleme, die sich daraus ergeben, treten in der kategorialen Unterscheidung zwischen dem kulturellen und dem kommunikativen Gedächtnis deutlich hervor. Assmann spricht von der ‚diffusen Teilhabe der Gruppe am kommunikativen Gedächtnis‘, die er der ‚immer differenzierten Teilhabe am kulturellen Gedächtnis‘ gegenüberstellt.⁴⁸ Das kommunikative Gedächtnis meint die lebendige Erinnerung von Akteuren, ist letztlich auf die biografischen Erinnerungen gegründet, die eingebettet sind in Familien und Gruppenzugehörigkeiten: Es „umfasst Erinnerungen, die sich auf die rezente Vergangenheit beziehen. Es sind dies Erinnerungen, die der Mensch mit seinen Zeitgenossen teilt. Der typische Fall ist das Generationen-Gedächtnis. Dieses Gedächtnis wächst der Gruppe historisch zu; es entsteht in der Zeit und vergeht mit ihr, genauer: mit seinen Trägern. Wenn die Träger, die es verkörperten, gestorben sind, weicht es einem neuen Gedächtnis.“⁴⁹

Das kulturelle Gedächtnis hingegen meint die toten Sinnbestände, die ganz allgemein den kulturellen ‚Techniken der Memorierung‘, den Medien zugeschlagen werden. Es fängt die Kontingenz des Todes in einer Art organischem Wachstum der Zeit auf, in der die Medien durch die Funktion definiert sind, die Position ehemals Lebender zu vertreten: „Was heute noch lebendige Erinnerung ist, wird morgen nur noch über Medien vermittelt sein.“⁵⁰

An die Stelle einer machttheoretischen Definition des kulturellen Gedächtnisses tritt eine kulturtheoretische Universalie, die ihre Bestimmung aus dem Gegensatz zwischen der lebendigen Erinnerung sozialer Interaktion und der an Medientechniken und -praktiken gebundenen Rekonstruktion der Vergangenheit – die ‚fundierende Erinnerung‘ – gewinnt⁵¹:

Der Modus der fundierenden Erinnerung arbeitet stets – auch in schriftlosen Gesellschaften – mit festen Objektivationen sprachlicher und nichtsprachlicher Art: in Gestalt von Ritualen, Tänzen, Mythen, Mustern, Kleidung, Schmuck, Tätowierung, Wegen, Malen, Landschaften usw., Zeichensystemen aller Art [sic!], die man aufgrund ihrer mnemotechnischen (Erinnerung und Identität stützenden) Funktion dem Gesamtbegriff „Memoria“

Funktion von Religion ist es, durch Erinnern, Vergegenwärtigen und Wiederholen Ungleichzeitiges zu vermitteln.“

48 Vgl. Assmann: Das kulturelle Gedächtnis, S. 53.

49 Ebd., S. 50.

50 Ebd., S. 51.

51 Der „Hauptunterschied gegenüber dem kommunikativen Gedächtnis ist seine Geformtheit und die Zeremonialität seiner Anlässe.“ Vgl. ebd., S. 58.

zuordnen darf. Der Modus der biographischen Erinnerung dagegen beruht stets, auch in literalen Gesellschaften, auf sozialer Interaktion.⁵²

Die Dichotomie von lebendiger Erinnerung und toter Medienpraxis kultureller Gedächtnisbildung verdeckt die Frage nach dem Politischen aller Erinnerungskultur, die doch mit der These von der „Relation von Erinnerung und politischer Identität“ deutlich adressiert wurde. Das meint zum einen die „Technologie der Macht“⁵³, die die lebendige Erinnerung des kommunikativen Gedächtnisses nicht weniger bestimmt als die medialen Techniken die Memoria. Das meint zum andern die Möglichkeit, dass sich politische Gemeinschaften durchaus selbst als kontingente Anfänge entwerfen können; Rorty nennt dies liberale Utopie, Arendt Revolution.

Erinnerungsgemeinschaften, wie Assmann sie rekonstruiert hat, negieren im Streben nach Kontinuität und Dauer die Alltagserfahrung leibhafter Individuen. In deren alltäglichem Zusammenleben manifestiert sich nämlich Zeit als eine unabweisbare Erfahrung der Kontingenz ihrer leibhaften Existenz. In der Perspektive liberaler Utopie kann die Geschichte politischer Gemeinschaften gerade nicht außerhalb dieser Erfahrung angesiedelt werden. Die Erinnerungsgemeinschaft ist in ihrem Streben nach transzendentaler Begründung ihrer Kontinuität und Dauer der politischen Gemeinschaft im Sinne Rortys diametral entgegengesetzt.⁵⁴

In der kulturtheoretischen Diskussion hat der Begriff „kulturelles Gedächtnis“ bald den Zweck erfüllt, „die Relation von Erinnerung und politischer Identität“ aus dem Feld historisch-politischer Auseinandersetzungen herauszulösen und im ewigen Frieden epistemologischer Topografien anzusiedeln. Aber die medialen Praktiken kultureller Erinnerung lassen sich weder auf einen universellen Begriff des Gedächtnisses bringen – handelt es sich doch stets um historisch und kulturell distinkte Politiken des Erinnerns –, noch lässt sich eine Erinnerungsform behaupten, die sich als reine soziale Interaktion biografischer Erinnerungen vollzieht.

In jedem Akt des Erinnerns ist die räumliche und zeitliche Ordnung einer Gemeinschaft thematisiert, der Rhythmus des gemeinschaftlichen Lebens (der Festkalender des ‚bürgerlichen, kirchlichen, bäuerlichen oder militärischen

⁵² Ebd., S. 52.

⁵³ Michel Foucault: In Verteidigung der Gesellschaft. Vorlesungen am Collège de France (1975–1976), Frankfurt/M. 1999, S. 286.

⁵⁴ Vgl. Assmann: Das kulturelle Gedächtnis, S. 39 ff.

Jahres⁵⁵) und der Raum ihrer Sinnlichkeit.⁵⁶ Alle Erinnerung bezieht sich auf Räume, in denen Gemeinschaften Raumgestalt annehmen: „*Gruppe und Raum gehen eine symbolische Wesensgemeinschaft ein*, an der die Gruppe auch festhält, wenn sie von ihrem Raum getrennt ist [...].“⁵⁷ Letztlich ist damit nichts anderes gesagt, als dass jede Gemeinschaft durch die raum-zeitliche Ordnung ihrer Sinnlichkeit, durch eine spezifische „Sensorialitätsordnung“ bestimmt ist.⁵⁸

Die Politiken kultureller Erinnerungspraktiken vollziehen sich also immer schon innerhalb einer gemeinschaftlich geteilten Welt, die in ihrer raum-zeitlichen Sinnlichkeitsordnung von eben solchen medialen Praktiken festgelegt wird, die Assmann als kulturelles Gedächtnis frühhistorischer Kulturen rekonstruiert hat. Statt aber zwischen lebendiger Interaktion und medialen Techniken der Memoria wäre zwischen verschiedenen politischen Strategien der Vergangenheitskonstruktion zu unterscheiden. Jene sind allesamt als mediale Praktiken poetischen Machens aufzufassen, die sich auf die raum-zeitliche Ordnung einer gemeinschaftlich geteilten Welt beziehen. Dabei bewegen sie sich in der Spanne zwischen Herrschaftstechniken, welche die Formen der Sinnlichkeit, die das Leben einer Gemeinschaft bestimmen, festlegen, stabilisieren und reproduzieren, und jenen exzentrischen Interventionen, die darauf abzielen, in neuen Beschreibungen politische Anfänge (Arendt) zu etablieren. Man kann die Polarität mit einer begrifflichen Dichotomie Rancières einerseits als Ästhetiken der Politik, andererseits als Politik des Ästhetischen bezeichnen.

Kollektives Gedächtnis und individuelle Erinnerung

Auch der Begriff des kollektiven Gedächtnisses, wie Halbwachs ihn entwickelt, meint letztlich nichts anderes als den Umstand, dass Menschen immer schon in kommunizierende Gemeinschaften eingebunden sind, wenn sie sich auf Vergangenheiten beziehen und sich erinnern. Wir kommunizieren und handeln, lernen und werden gelehrt – und dieser „soziale Bezugsrahmen“ bildet, so die grundlegende Hypothese von Halbwachs, gleichsam die Einfriedung und die Struktur jeder individuellen Erinnerung: „Ein in völliger Einsamkeit aufwachsendes Individuum [...] hätte kein Gedächtnis.“⁵⁹ Die Kommunikation einer Gemeinschaft (Gruppe, Kollektiv) schafft die Rahmungen, in denen sich individuelles, d. h.

55 Vgl. ebd., S. 38.

56 Das „Gedächtnis braucht Orte, tendiert zur Verräumlichung.“ Ebd., S. 39.

57 Ebd. [meine Hervorhebung, H.K.].

58 Vgl. Rancières: *Der emanzipierte Zuschauer*, S. 75.

59 Vgl. Assmann: *Das kulturelle Gedächtnis*, S. 35.

leibgebundenes Erinnern vollzieht. Nur darf man „Kommunikation“ hier nicht als Austausch sich selbst gewisser und in ihren Intentionen transparenter Subjekte verstehen. Gerade die Intransparenz des kollektiven Gedächtnisses für die Einzelnen und deren Erinnerung hat Halbwachs beschäftigt.

Resümierend beschreibt er die Wechselbeziehung zwischen der Ordnung einer gemeinschaftlichen Welt und der Erinnerung wie folgt:

Zusammengefaßt: die sozialen Überzeugungen besitzen einen doppelten Charakter, welches auch immer ihre Herkunft sein möge. Sie sind kollektive Traditionen oder Erinnerungen, aber sie sind zugleich auch Ideen oder Konventionen, die aus der Kenntnis des Gegenwärtigen entspringen. Wäre es (in diesem Sinne) rein konventionell, so wäre das soziale Denken rein logisch; es würde nur das zulassen, was in die gegenwärtigen Verhältnisse paßt. Es würde ihm gelingen, bei allen Mitgliedern der Gruppe alle die Erinnerungen auszulöschen, die sie – wie gering auch immer – nach rückwärts zögen und ihnen erlauben, gleichzeitig teilweise in der Gesellschaft von gestern und teilweise in der heutigen zu verweilen. Wäre es rein traditionell, so würde es keine Idee und selbst keine Tatsache in sich eindringen lassen, welche mit seinen alten Überzeugungen nicht übereinstimmte, so wenig das auch der Fall wäre. [...] Aber das soziale Denken ist nicht abstrakt. Selbst wenn sie der Gegenwart entsprechen und sie ausdrücken, nehmen die Ideen der Gesellschaft stets in einzelnen oder in Gruppen Gestalt an. Hinter einem Titel, einer Tugend, einer Qualität sieht die Gesellschaft sogleich deren Träger. Die Gruppen und die Einzelnen existieren aber in der zeitlichen Dauer und lassen ihre Spur im Gedächtnis der Menschen zurück. [...] Andererseits würde die Gesellschaft sich vergeblich bemühen, eine bestimmte Figur oder ein bestimmtes Ereignis, welches einen starken Eindruck in ihrem Gedächtnis hinterlassen hat, in rein konkreter Form wieder zu erfassen. Jede Persönlichkeit und jedes historische Faktum wird schon bei seinem Eintritt in dieses Gedächtnis in eine Lehre, einen Begriff, ein Symbol transponiert; es erhält einen Sinn, es wird zum Element des Ideensystems [...].⁶⁰

Die Relation zwischen den kulturellen Erinnerungsformen und dem lebendigen Erinnern ist also durchaus umgekehrt zu denken, als das die Theorie vom kulturellen Gedächtnis nahelegt: Die lebendige Erinnerung – die Zeitlichkeiten der Biografie, der Familientradition, der Freundschaften – kann selbst immer nur als Relationen einer Geschichte der Gemeinschaft generiert und aktualisiert werden. Diese erschließen sich erst dem Blick auf die Kulturtechniken und medialen Praktiken, mit denen individuelles Zeiterleben als gemeinschaftlich geteilte Erinnerungswelt generiert wird. Die „besonderen Formen kommunikativer und kultureller Vergegenwärtigung von Vergangenheit“⁶¹ sind unauflösbar aufeinander bezogen. Letztlich kann es weder individuelle Erinnerung noch ein kommu-

⁶⁰ Maurice Halbwachs: Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen, Frankfurt/M. 1985, S. 389.

⁶¹ Assmann: Das kulturelle Gedächtnis, S. 47.

nikatives Gedächtnis⁶² geben, das nicht schon eingebunden ist in die Geschichte vielzähliger Medienpraxen des poetischen Machens raum-zeitlicher Anordnungen, die uns die gemeinsame geteilte Welt in ihrer Geschichtlichkeit überhaupt erst erfahrbar werden lassen.⁶³

Erinnerungsdichtung

Ich möchte deshalb den Kriegsfilm Hollywoods mit Cavell als ein Medium des poetischen Machens von Erinnerung, als „Erinnerungsdichtung“⁶⁴ verstehen. Mit dieser Anleihe an einen Begriff Sigmund Freuds soll nun keineswegs eine alternative Metapher in Umlauf gesetzt werden, mit der individualpsychologische Konzepte auf kulturgeschichtliche Sachverhalte übertragen werden. Wir dürfen vielmehr annehmen, dass auch Freud davon ausging, dass die individuellen Erinnerungen immer schon Fantasietätigkeiten einschließen, die keineswegs die Funktion hatten, Wissen über Vergangenes zu speichern und zu reproduzieren. In den „Familienromanen der Neurotiker“ wird die Erinnerungstätigkeit selbst als ein poetisches Machen greifbar, das uns über die Subjektivierungsfunktion dichterischer Vergangenheitsbewältigung belehren kann. Als Akt der Subjektivierung ist jede individuelle Erinnerungstätigkeit immer schon in Erzählungen und Metaphern, Fotos, Videos und Filme verwickelt, die weit über die Datenbestände der Familientradition hinausreichen und dem sich erinnernden Ich als „apriorischer Gegenstand“⁶⁵ vorangehen. Mit dem Begriff der Erinnerungsdichtung möchte ich ein generisches Prinzip benennen, dem sich letztlich die unterschiedlichsten Genres poetischen Machens verdanken, die auf das Verhältnis von Gemeinschaft und Geschichte abzielen. Dieses poetische Machen dient nicht der repräsentierenden Vergegenwärtigung historischer Ereignisse, sondern der Herstellung eines Erfahrungsraumes, in dem sich ein Gemeinwesen auf sich selbst als ‚experimentelle historische Konfiguration‘ bezieht.⁶⁶ Die Geschichte solcher Selbstentwürfe lässt sich weder als Geschichte der Akteure rekonstruieren (die Geschichte der Politiker, Militärs und Kaufmänner), noch als eine der Institutionen und der sozialen Systeme, die unabhängig von der Geschichte der Formen

⁶² Vgl. ebd.

⁶³ Ich denke dabei an Bachtins Chronotopos, an Jamesons Relief einer Geschichte des Gemeinwesens. Vgl. Michail M. Bachtin: Chronotopos, Frankfurt/M. 2008; Jameson: Magical Narratives.

⁶⁴ Sigmund Freud: Meine Ansichten über die Rolle der Sexualität in der Ätiologie der Neurosen, in: ders.: Gesammelte Werke, Bd. 5, Frankfurt/M. 1999, S. 149–161, hier: S. 154.

⁶⁵ Walter Benjamin: Ursprung des deutschen Trauerspiels, in: ders.: Gesammelte Schriften I.1, Frankfurt/M. 1980, S. 203–430, hier: S. 318.

⁶⁶ Vgl. Rorty: Stolz auf unser Land, S. 27.

unserer Sinnlichkeit verläuft, noch lässt sie sich als ein kulturelles Gedächtnis begreifen, das als mediales Archiv tradierten Wissens zu verstehen ist.

In dieser Perspektive ist die individuelle Erinnerung immer schon Teil des poetischen Machens, das stets die gemeinsam geteilte Geschichte in Gänze betrifft. Sie ist weniger und doch zugleich mehr als das poetische Machen; die individuelle Erinnerung ist immer in die Geschichte poetischen Machens eingelassen, aber diese Geschichte selbst existiert nur in der Aktualität konkreter Subjektivierungsakte – z. B. im Akt des Filme-Sehens. Darin gleichen die Filme eines Genrezyklus den Individuen, die ihre Lebensgeschichte erzählen. Ihre Bildräume sind immer eingelassen in das historische Geflecht anderer poetischer Entwürfe, aber dieses Geflecht wird nur in der Aktualisierung individueller Filme verwirklicht; es ist als ein affektives Geflecht zu verstehen. Die Filme etablieren in ihrer Erinnerungsdichtung ein affektives Verhältnis zur Geschichte der Gemeinschaft. Sie bringen partikulare Perspektiven auf die Geschichte hervor, indem sie nicht weniger unternehmen, als ihre besonderen Standpunkte als Positionen einzurichten, von denen aus die vergangenen Gegenwart des sozialen Gemeinwens auf eine mögliche Zukunft der politischen Gemeinschaft bezogen werden. Im Geflecht ihrer vielzähligen Bezüge zu anderen poetischen Entwürfen produzieren sie geschichtliche Zeit.

Fest und Ritus

Von hier aus betrachtet kann die Polarität von Fest und Alltag, die Assmann für das kulturelle Gedächtnis in Anschlag bringt, auch für unseren Gegenstand durchaus aufschließend sein – sofern wir die zeremonielle Vergegenwärtigung nicht als Gegensatz zur ‚lebendigen Erinnerung‘ verstehen. In der Zeit des Festes tritt explizit ins Bewusstsein, was im Rücken sozialer Interaktionen sich erinnernder Individuen immer schon als mediale Formung einer gemeinschaftlich geteilten sinnlichen Welt wirksam ist. Die Festzeit, so könnte man Assmann interpretieren, setzt die raum-zeitliche Ordnung der gemeinschaftlichen Sinneswelt als ‚Dingwelt aus dem Menschen heraus‘⁶⁷. Sie lässt die Ordnung, auf die sich das alltägliche Empfinden von Raum und Zeit immer schon stützt, als ein geschichtliches Verhältnis offen zutage treten. Feste und Riten sind so gesehen mediale Praktiken, in denen die Erinnerung der Einzelnen mit der Zeitlichkeit der Gemeinschaft synchronisiert, die Kontingenzen sozialer und familiärer Bezie-

⁶⁷ Vgl. Assmann: Das kulturelle Gedächtnis, S. 59.

hungen, die Zeit der Liebe, des Begehrens, des Alterns mit den Rhythmen der Geschichte der Gemeinschaft verschaltet werden.

In diesem Sinne lässt sich das Genrekino im Allgemeinen und der Kriegsfilm im Besonderen tatsächlich als eine rituelle Praxis⁶⁸ begreifen, die darauf abzielt, den Rhythmus der Zeit der Gemeinschaft in den biografischen Rhythmen der Einzelnen Geltung zu verschaffen – und umgekehrt. Die dramaturgische Konstruktion der Filme, die Anordnung der Pathoszenen von Trennungsschmerz und Initiation, Angst und Allmachtsfantasie, Sehnsucht und Trauer lässt sich mit Blick auf die Zuschauer als Durchgang durch einen Prozess der Affizierung beschreiben, der durchaus zeremoniellen Charakter hat. In ihrem affektrhetorischen Kalkül gleichen die Filme den Choreografien ritueller Handlungsabläufe; ihr Material sind jene Empfindungen, die ihre Zuschauer mit den Bildern, Ikonografien, Motiven, Ereignissen verbinden, die im Kino der Kriegsjahre zur affektbesetzten Erinnerung geformt wurden. Das gilt für die vielen kleinen Filme, die sich dem Schicksal eines Platoons widmen und für die der Krieg nur soweit existiert, wie er sich dem begrenzten Wahrnehmungshorizont der Kampfgemeinschaft zeigt; das gilt aber auch für großangelegte Produktionen, die wie *THE LONGEST DAY* (USA 1962, Ken Annakin, Andrew Marton, Bernhard Wicki, Darryl F. Zanuck) an umfassenden historischen Erinnerungs panoramen arbeiten. In der affektdramaturgischen Anordnung der Pathoszenen wird das Empfinden der Zuschauer eingespannt in den Konflikt zwischen den gegensätzlichen Ansprüchen der militärischen und der politischen Gemeinschaft.

Das lässt sich prägnant an einem Film nachvollziehen, der vier Jahre nach *THEY WERE EXPENDABLE* entstand und in dem ein neuer Typus des Soldaten auftaucht: *SANDS OF IWO JIMA* (*TODESKOMMANDO IWO JIMA / DU WARST UNSER KAMERAD*, Allan Dwan) aus dem Jahr 1949. Der Umstand, dass die neue Figur als Antagonist zu genau jenem Typus von Offizier entwickelt wird, den hier wie auch in *THEY WERE EXPENDABLE* John Wayne verkörpert, ist – wenn man die Überlegung Cavells zum Typus im Kino als grundlegende generative Form in Betracht zieht – dabei sicher mehr als nur ein anekdotisches Detail.

⁶⁸ Vgl. Thomas Schatz: *Old Hollywood, New Hollywood. Ritual, Art and Industry*, Ann Arbor, MI 1983; Will Wright: *Sixguns and Society. A Structural Study of the Western*, Berkeley, CA 1975; Altman: *Film/Genre*, S. 26 ff.

4.3 SANDS OF IWO JIMA: Affektive Verflechtungen

Nach dem Ende des Krieges wird das zeitgenössische Kinopublikum – ich bin darauf mehrfach zu sprechen gekommen⁶⁹ – zahlreichen filmischen Bildern, die man aus Kriegsdokumentationen und *combat reports* kannte, in fiktionalen Filmen wieder begegnen. Einer dieser Filme ist Allan Dwans *SANDS OF IWO JIMA*.⁷⁰ Unter anderem verwendet Dwan Material, das wir bereits in *WITH THE MARINES AT TARAWA* kennengelernt haben. Während aber das *combat footage* hier die Diskrepanz zwischen den Kräften menschlicher Körper und der vernichtenden Waffengewalt spürbar werden lässt, sind die entsprechenden Aufnahmen in *SANDS OF IWO JIMA* durch statische Dialogszenen und Gruppenporträts stoischer Gesichter gerahmt. Die filmischen Dokumente werden in ein Kammerspiel aus Studioszenen eingefügt, das im Kern aus militärischen Lagebesprechungen und dramatischen Dialogen eines sich zuspitzenden Konflikts zwischen den Soldaten und ihrem Vorgesetzten besteht.

Affektdramaturgisch wird das Grundmuster des 1949 längst etablierten Kriegsfilmgenres abgerufen; ganz so, als sei das Drama zwischen emphatischer Kampfeslust und lähmender Angst, den triumphalen Wir-Gefühlen der Truppe und der Ohnmacht des einzelnen Soldaten, der seinen Willen und schließlich sein Leben aufgibt, schon so oft aufgeführt worden, dass es hinreicht, den Konflikt in szenischen Stereotypen durchzudeklinieren. Auf den ersten Blick scheint die Produktion ihre Funktion darin zu haben, die filmischen Dokumente eines alle Sinne überwältigenden Schreckens in narrativer Beschaulichkeit vorzuführen. Noch das Spiel der Darsteller wirkt so schematisch, als ginge es tatsächlich lediglich um die Nachstellung allseits bekannter Szenen, die in Erinnerung gerufen werden.

Doch stellt sich der Sachverhalt anders da, wenn man sich den historischen Ort vergegenwärtigt, den *SANDS OF IWO JIMA* in der Geschichte des Hollywoodkinos markiert. Bei genauerem Hinsehen wird offensichtlich, dass es in dem Film weit mehr um Erinnerungen geht, die sich mit dem *combat footage* verbinden, als um die Reproduktion eines erprobten affektdramaturgischen Schemas von Kampfeslust, physischem Leid und Opferfigur. Bereits der erste Film über die Eroberung Iwo Jimas scheint das historische Ereignis zum Anlass zu nehmen, um sich – ganz ähnlich wie Jahrzehnte später Clint Eastwoods *FLAGS OF OUR FATHERS* – auf das Nachleben der filmischen und fotografischen Dokumente des Krieges zu beziehen; wobei der wesentliche Bezugspunkt hier freilich die kon-

⁶⁹ Vgl. hierzu den dritten Teil dieser Studie.

⁷⁰ So in der Szene „Opfer nach der Schlacht“ (00:56:49:07–00:59:49:24).

krete Erinnerung von Zuschauern an die Angst und die Not jener Kriegstage ist, als sie Szenen wie die aus Tarawa täglich im Kino zu sehen bekamen.

Entgegen des Filmtitels, der die berühmte Fotografie und den amerikanischen Triumph im Pazifikkrieg aufruft, wird *SANDS OF IWO JIMA* mit der Referenz auf das Kino der Kriegstage eine grundlegende Veränderung in das Gefüge des Genres einführen. Man kann darin eine ernüchternde Revision des militärischen Gemeinschaftsideals sehen. In der Apotheose am Ende des Films wird sie als Desillusionierung des Opferpathos inszeniert. Die Szene, die als Pressefoto zur Ikone des Triumphes der amerikanischen Streitkräfte im Pazifikkrieg wurde, der Moment, in dem die Soldaten die amerikanische Flagge auf japanischem Boden hissen, wird konfrontiert mit dem Tod des einen Protagonisten und der zornigen Resignation des anderen: Er gibt seinen Widerstand gegen das Gesetz militärischer Ordnung auf und fügt sich dem Schicksal des Soldaten, für den der Krieg kein Ende nimmt.

Die Desillusionierung militärischen Gemeinschaftsgefühls

Auch in *SANDS OF IWO JIMA* steht, wie in zahlreichen anderen Kriegsfilmern, am Anfang der Drill und das Ausbildungscamp, die Initiation in die militärische Gemeinschaft. Hier greift der Film auf Dokumentaraufnahmen zurück, die wir bereits in *GUNG HO!* gesehen haben. Nur hat sich der Ton entscheidend verändert: Statt eines Offiziers, der, wie ein guter Vater, den jugendlichen Männern Identität, Orientierung und sinnhaftes Tun verspricht, tritt ein harter Drill Instructor auf, der die Rekruten für den kriegerischen Ernstfall abrichtet; an die Stelle der Emphase eines harmonisch ineinander greifenden Gruppenkörpers tritt die zähneknirschende Unterwerfung unter den Willen der Befehlsmaschinerie.

Die patriarchale Verfassung des militärischen Corps erscheint nun als Ausnahmezustand und eklatanter Verstoß gegen die Ansprüche der Soldaten auf ihr individuelles Lebensglück. Sie wird als eine rein männlich-väterliche Form der Vergemeinschaftung dargestellt, die sich auf demütigender Unterwerfung und sexueller Resignation gründet. Statt des guten Offiziers, der seinen Trupp liebend zu führen weiß – und sei es in den Tod –, treten Vaterfiguren auf, denen man die Demütigung und Erniedrigung erst ganz am Ende oder gar nicht mehr verzeihen kann. Es sind Väter, die über ihren Tod hinaus mächtig bleiben, begründen sie doch noch als gefallene Helden die Macht der militärischen Gemeinschaft; so, als sei das militärische Corps tatsächlich der Körper eines transzendentalen Ichs, der in den toten Vätern seine Seele hat. Es gehört zur lakonischen Inszenierungsweise von *SANDS OF IWO JIMA*, dass der zentrale Konflikt kurz und bündig in einem Dialog zwischen dem jugendlichen Protagonisten, Private Conway (John

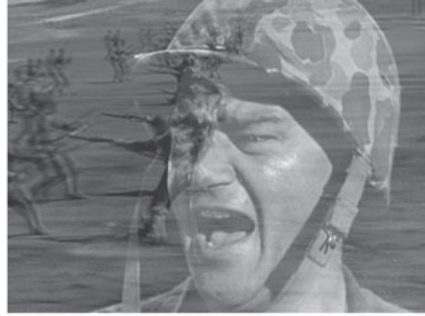


Abb. 36: SANDS OF IWO JIMA.

Agar), und seinem Gegenspieler, dem Drill Instructor Sergeant Stryker (John Wayne), abgehandelt wird:⁷¹

STRYKER: I hear you've got a girl in town.

CONWAY: What if I have?

STRYKER: They say she is a very nice girl.

CONWAY: They talk too much.

STRYKER: You serious about her? ... You know, with things the way they are, this is no time to start getting serious with a girl. Don't know how long you're gonna be here. Don't know when you'll be back again. Don't even know how long you're gonna be alive.

CONWAY: Listen, Stryker: if it's in the line of duty, you can tell me to do something and I'll do it. But as far as my personal life goes, keep your hands off.

⁷¹ Szene „Jeep-Szene“ (00:24:59:07–00:26:40:23).

STRYKER: It's the same thing your father would have told ya.

CONWAY: And I wouldn't listen to him either.

STRYKER: That's right, you never did.

CONWAY: How do you know?

STRYKER: He told me.

CONWAY: What did he say? ... Nevermind, I'll tell you what he said: he said I was a disappointment, right? He said I didn't have what it takes, right? He said I wouldn't be able to stand up for myself, right?

STRYKER: You're doing the talking.

CONWAY: No Stryker, my father is doing the talking. Every time you're opening your mouth, my father is doing the talking. Every thought you think is my fathers thought. It's as though he were standing at my shoulder all the time. But he didn't always say the right thing. And he didn't always think the right thing. You're gonna find that out. When the time comes, you're gonna find that out. But until then leave me alone!

Was man in diesem Gespräch explizit artikuliert findet, beschreibt recht präzise den Konflikt, der den Kriegsfilm der nächsten 20 Jahre prägen wird. Zum einen wird das Militär als ein autoritäres Vergemeinschaftungsprinzip dargestellt, in der die Führerfiguren auf allen Ebenen sich wechselseitig ersetzen können, weil sie sich je in die Position eines abwesenden toten Stammvaters stellen (der Drill Instructor besetzt diese Position), während andererseits die Lebenswünsche der Rekruten sich nicht mehr in die euphorische Teilhabe an der militärischen Gemeinschaft transformieren lassen (der rebellische Held sieht sich durch seinen Vorgesetzten in die Nachfolge seines Vaters gezwungen). Der Anlass zu dem Gespräch zwischen dem Protagonisten und seinem Vorgesetzten war nämlich durch ein Problem gegeben, das die patriarchale Genealogie durchkreuzt. Der Film hat es in den Sequenzen zuvor anschaulich entwickelt. Der jugendliche Held hat sich verliebt. Die Gewalt, der die Rekruten zuallererst begegnen, der Zwang zur Unterwerfung unter das Gesetz militärischer Gemeinschaftsbildung, ist dem Zustand der Verliebtheit in all seinen Erscheinungsformen entgegengesetzt, ja geradezu dessen Gegensatz.

Den Bildern sentimentaler Liebeswünsche wird die Ordnung der Armee, das Ideal einer väterlichen Gemeinschaft, als konkurrierendes Vergemeinschaftungsprinzip entgegengestellt. Eindrücklich zeigt sich die Konkurrenz in dem Replacment, der wiederkehrenden Ersetzung der gefallenen Soldaten durch neu hinzukommende Rekruten. Der Topos ist im Hollywood-Kriegsfilm ebenso notorisch

wie die unspektakuläre, weil regelgerecht sich vollziehende Übernahme des Kommandos eines gerade gefallenen Truppenführers durch den im Rang Nächststehenden. In SANDS OF IWO JIMA wird in diesen Szenen ein Gemeinschaftsprinzip greifbar, das auf einer Art ungeschlechtlicher, parasitärer Fortpflanzung gründet – auf Kosten des Lebens alltäglicher Individuen.

Was dort im Gespräch zwischen Vorgesetztem und Untergebenem in wenigen Sätzen als Konflikt beschrieben wird, findet sich fortan in zahlreichen Filmen des Genres immer neu variiert: Die erzwungene Trennung der Geschlechter und die sexuelle Entsamung werden nun nicht mehr als Effekt des Krieges, sondern als Fundament der militärischen Körperschaft thematisiert. Von FROM HERE TO ETERNITY über THE THIN RED LINE bis zu FULL METAL JACKET geht sie einher mit der Gewalt, als welche die militärische Vergemeinschaftung fortan erscheint.

Am Ende von SANDS OF IWO JIMA wird der wegen seiner Härte gefürchtete Sergeant Stryker getötet. Er ist nach dem siegreichen Krieg als Zivilperson genau in dem Maße unbrauchbar geworden, wie es ihm gelungen ist, zum funktionsfähigen Krieger zu werden. Nun gibt er den Stab weiter an seine Gegenfigur: den jugendlichen Mann, Private Conway, sensibel, zivil und voller Verantwortungsgefühl für Frau und Kind. Man könnte in ihm die Figur eines neuen Vaters erkennen: anders als sein Vater, anders als seine Vorgesetzten. Doch die Apotheose setzt dem Drama ein desillusionierendes Ende: Der Tod seines Gegenspielers, den er so sehr verabscheute, stellt Private Conway die Fatalität des Soldatenlebens deutlich vor Augen: ein letzter Blick auf die siegreiche Fahne, wie ein Spuk verschwinden die Soldaten im Nebel – „bis zum nächsten Krieg“. Der jugendliche Held, der gute Offizier, wird kaum noch zum Gründer einer neuen zivilen Ordnung werden. Er ist – wie der alte Haudegen – in dem Maße nicht mehr gesellschaftsfähig, wie er zum perfekten Soldaten wurde.

Offenbar ist Private Conway am Ende zu dem geworden, was er am Anfang absolut nicht sein wollte: ein Krieger, dem, wie seinem Vater, die Möglichkeit der Rückkehr in ein ziviles Leben versperrt ist. Seine bitteren Worte, mit denen er im Nebel verschwindet, kündigen bereits die Heimkehrerdramen an; die Geschichten um jene zornigen Berserker, die in der zivilen Welt keinen Frieden finden können.

Diese Schlusszene bezeichnet eine entscheidende Zäsur in der Geschichte des Hollywood-Kriegsfilms. Zwar wird der verhasste Vorgesetzte rehabilitiert – er war ein guter Soldat, seine Strenge war notwendig und gerecht, um unter den besonderen Bedingungen des Krieges zu überleben –, doch birgt die Einsicht in die Notwendigkeit seines Schicksals eben auch die Desillusionierung.

„They did the impossible“, heißt es am Ende von MERRILL'S MARAUDERS (USA 1961), Sam Fullers Film über den Pazifikkrieg. Das ist mehr als nur eine Redewendung. Der Sieg ist ein Wunder, das sich dem Sterben zahlloser Soldaten verdankt. Aber das Wunder des Sieges wurzelt in einem permanenten Betrug: Der jeweilige



Abb. 37: Der Tod des Vaters und die Geburt des Kriegers.

Vorgesetzte treibt seine ihm anvertrauten Männer immer weiter voran, indem er sie über die aussichtslose Lage Mal um Mal hinwegtäuscht. Der Befehl zum Himmelfahrtskommando kleidet sich in das Gewand einer Lüge, die aus väterlicher Liebe geschieht. Die Logik des liebenden Betrugs beherrscht – das ist das Thema des Films – alle Stufen der Befehlshierarchie.

Der mittlere Offizier, der seine Jungs liebt, sie vergeblich zu schützen sucht und sie schließlich doch in den Tod schickt, wird zu einer zentralen Figur vieler

Kriegsfilme. Diese Ambiguität bestimmt fortan die Kriegsfilme Hollywoods. Die Filme nach 1949 thematisieren die Schuld an den Soldaten, gleichviel ob diese gefallen, physisch oder psychisch zerstört worden sind – oder alles zugleich, wie die Figur des Joe Costa (Jack Palance) in Robert Aldrichs *ATTACK!* (USA 1956). Sie alle handeln von der Schuld derjenigen, die die Befehle überleben, die sie selber gaben, die das letzte Flugzeug nehmen konnten und ihr Überleben buchstäblich auf der Erschöpfung, den Schmerz und den Tod der Anderen gründen. Auf diese Ambiguität ist schließlich das eingefügte Filmmaterial in *SANDS OF IWO JIMA* zu beziehen.

Die Verzweigung der Affekte

Für die zeitgenössischen Zuschauer werden sich mit dem Wiedersehen des dokumentarischen Materials genau jene Gefühle reaktiviert haben, die mit dem Erleben der filmischen Bilder im Erfahrungsraum des Kinos der Kriegsjahre verbunden waren. Auch wenn man die Gefühle nicht genauer qualifizieren kann, darf man doch davon ausgehen, dass das zeitgenössische Publikum von *SANDS OF IWO JIMA* im Sehen des Films noch einmal in Beziehung trat zur Wucht des Affekts, mit dem die Dokumentaraufnahmen von Tarawa ihre Körper in Besitz nahmen – zu einer Zeit, als der Krieg noch nicht entschieden war und die Mitteilungen über gefallene Väter, Brüder, Freunde, Verwandte zum Alltag gehörten. In der Erinnerung mag die affektive Gewalt sich zu einem Zuschauergefühl verdichtet haben, das die Reminiszenz an alle Schrecken der Kriegszeit umfasste: die angstvolle Erwartung, die Sorge, die Feindseligkeit, den Patriotismus – aber auch die Ohnmacht gegenüber einem Staat, der aufgehört hat, die Freiheit und das Leben des Einzelnen zu schützen und stattdessen auf beides Anspruch erhebt. Als würde der Film im Zuschauergefühl – in seiner die Körper der Zuschauer affizierenden Kraft – eine affektive Verbindung zwischen zwei getrennten Wahrnehmungsräumen herstellen: der lebhaften Gegenwart des aktuellen Filme-Sehens und der Zeit, in der dieselben Zuschauer denselben Bildern in einer anderen Welt begegneten; als würde er einen wahrnehmenden, fühlenden Körper adressieren, der zwei unterschiedlichen Raum-Zeiten, zwei unterschiedlichen Erfahrungsräumen angehört: D. i. das Kino der Kriegstage und jenes der Nachkriegszeit. Anders gesagt, der Film lässt für seine Zuschauer einen Bildraum entstehen, der in sich (man denke an die Analyse von *WITH THE MARINES AT TARAWA*) durch eine zeitlich gespaltene Wahrnehmung strukturiert ist, in der sich der Affekt verzweigt.



Abb. 38: Dokumentarisches Material in SANDS OF IWO JIMA.

In der Affektdramaturgie von SANDS OF IWO JIMA ist das Zuschauergefühl, d. i. die raum-zeitliche Verzweigung des Affekts zwischen filmischen Bildern und Zuschauerkörpern unterschiedlicher Zeiten, unmittelbar in den Prozess der Desillusionierung eingeflochten, den der Film als sein Drama inszeniert und der das Pathos des Opfers ambivalent werden lässt. Das erinnerte Wahrnehmungserleben filmischer Bilder, als welches der Krieg im alltäglichen Leben der Kinogänger zu Hause war, wird auf jene Geste der Resignation bezogen, in der SANDS OF IWO JIMA seine Apotheose findet. Sie aktualisiert den grundlegenden Widerspruch, den wir bereits in Capras Propagandafilm kennengelernt haben: den Konflikt zwischen einer zivilen Gesellschaft, die sich selbst als eine freiheitliche, demokratische politische Gemeinschaft entwirft, und der militärischen Logik wehrhafter Vergemeinschaftung. Damit wird sich das Pathos des Kriegsfilms grundlegend verändern. Doch lässt sich diese Transformation keineswegs als eine Etappe in der Entwicklungsgeschichte des Genres eintragen; sie betrifft vielmehr die Historizität des poetischen Machens selbst, die Form, in der die Filme die Bedingungen herstellen, die es Zuschauern erlauben, sich ein Bild ihrer Geschichte zu machen.

In den Wiederholungsschleifen wiederkehrender *combat footages*, so gut wie in den Nachstellungen vertrauter szenischer oder ikonografischer Topoi, beziehen die Filme der ersten Jahre nach dem Zweiten Weltkrieg ihre Zuschauer auf den Erfahrungsraum des Kinos der Kriegszeit; auf eine Erinnerung also, die durch höchst ambivalente Affektionen bestimmt war. Sie verwickeln die Zuschauer vermittels ihrer eigenen erinnerten Gefühle in die affektdramaturgischen Strukturen; sie machen die Erinnerung der Zuschauer an das Kino der Kriegsjahre – und die Affektionen dieses Kinos – selbst zum Material der Inszenierung. Eben deshalb heben die Kriegsfilme des Hollywoodkinos auch dann noch die historische Referenz emphatisch hervor, wenn kein Zweifel daran besteht, dass die dargestellten Handlungen pure Fiktion sind. Die audiovisuellen Reminiszenzen appellieren wie die einschlägigen Namen, die nicht selten zu Titeln von Filmen wurden – Iwo Jima, Bataan, Guadalcanal –, an einen Wahrnehmungskörper, in den sich die Erinnerung an die Bilder, Ereignisse und Orte des Krieges als Affekt eingeschrieben hat. Sie sind zur physischen Realität von Zuschauern geworden, zu einem Körpergedächtnis, das historisches Wissen nicht speichern kann, ohne unter der Wucht des Affekts seine Konsistenz zu verändern. Eine Mnemotechnik, die Nietzsche im Blick hatte, als er die Möglichkeit der Erinnerung an den Schmerz gebunden sah: „Nur was nicht aufhört, *weh zu thun*, bleibt im Gedächtnis.“⁷²

In dieser Hinsicht ist das poetische Konzept von SANDS OF IWO JIMA durchaus repräsentativ für die Strategien, die Hollywood in den ersten Jahren nach dem Kriegsende entwickelt hat. Die Erinnerung an die Kriegstage wird als Aktualisierung eines Affekts reinszeniert, der sich unentwegt zwischen den Körpern filmischer Bilder und den Körpern von Zuschauern verzweigt – ein Affekt, der nicht aufhört, wehzutun.

Geschichte machen

Die Hollywood-Kriegsfilme der ersten Jahre nach dem Zweiten Weltkrieg geben ein eindrückliches Beispiel dafür ab, wie solche Verzweigungen des Affekts zwischen individuellem Gefühl, ästhetischen Affektionen und staatlichen Wahrnehmungspolitiken die Lebensgeschichte von Individuen und die Geschichte des Gemeinwesens ineinander verschränken und auseinander hervorgehen lassen.

Man kann durchaus unmetaphorisch von einem Nachleben der filmischen Bilder sprechen, die sich in filmischen Bildern von Bildern medialer Kriegsdar-

⁷² Friedrich Nietzsche: Zur Genealogie der Moral. Eine Streitschrift, in: ders.: Werke. Kritische Gesamtausgabe, Band 6, 2, Berlin/Boston 1968, S. 245–413, hier: S. 311.

stellung immer weiter verzweigen.⁷³ Doch gilt es zu beachten, dass die Bilder und audiovisuellen Dokumente geschichtlicher Ereignisse keineswegs aus eigenem Antrieb, gespensterhaften Wesen eines vergangenen Traumas gleich, uns verfolgen und heimsuchen. Die Kräfte der Affektion filmischer Bilder lassen sich weder – das habe ich in den vorangegangenen Filmanalysen herauszuarbeiten versucht – auf das dargestellte Ereignis, noch auf eine Kraft der Bilder selbst zurückführen. Die affektive Verwicklung der Zuschauer in die dargestellte Welt ist von der inszenatorischen Entfaltung der medialen Struktur der Darstellung nicht abzulösen. Nicht die Bezugnahme auf reale Personen, Orte, Ereignisse und Dokumente des Krieges beglaubigt oder „authentifiziert“ die Darstellung des Genrefilms. Vielmehr verhält es sich umgekehrt: Das Genre selbst wird zum Medium eines in filmischen Bildern dynamisch sich verzweigenden Affektgeschehens, mit dem das filmische Material zum apriorischen Objekt eines Gefühls für die Geschichte der Gemeinschaft wird. Erst in den Reinszenierungen des Genres wird es in diesem Sinne zu einem historischen Dokument. Geschichtlichkeit ist selbst noch ein Effekt, der durch die medialen Strukturen und inszenatorischen Strategien hergestellt wird, in denen sich Filme auf ‚ein vergangenes Geschehen als Geschichte beziehen‘.⁷⁴

Im historischen Filmmaterial sind die Ereignisse der Vergangenheit nicht von sich aus für uns gegenwärtig; wohl aber bewahrt es für uns die Möglichkeit, im Akt des Filme-Sehens die Sinneswelt eines anderen Publikums im eigenen ästhetischen Erleben gegenwärtig werden zu lassen. Für sich betrachtet sind die Filme nichts anderes als audiovisuelles Material, solange sie nicht als Medien in Funk-

73 Mit Blick auf dieses Nachleben wurde denn auch mit guten Gründen vom „Haunting“ und vom Trauma gesprochen. Vgl. Burgoyne und das Konzept des Traumas bei Elsaesser: Robert Burgoyne: *Haunting in the War Film. Flags of our Fathers*, in: Eastwood's Iwo Jima. *Critical Engagement With Flags of Our Fathers and Letters From Iwo Jima*, hrsg. v. Anne Gjelsvik, Rikke Schubart, New York 2013, S. 157–172; Elsaesser: *Terror und Trauma*; Lorenz Engell: *Teil und Spur der Bewegung. Neue Überlegungen zu Iconizität, Indexikalität und Temporalität des Films*, in: *Der schöne Schein des Wirklichen. Zur Authentizität im Film*, hrsg. v. Daniel Sponzel, Konstanz 2007, S. 15–40.

74 Mit Blick auf den Historienfilm hat Michael Lück Geschichtlichkeit selbst als einen ästhetischen Effekt beschrieben: Die filmischen Inszenierungen lassen sich zum einen als „Modellierung der Verwicklung [des Einzelnen] in Geschichte“ beschreiben. Darin sind sie bezogen auf das moderne Selbstempfinden, dass die eigene – die biografische – Zeit verwoben ist mit der Zeit zum Beispiel der Gemeinschaft, der man angehört. Zum anderen lassen sie sich als „Modellierung des Verhaltens zur Geschichte“ beschreiben. Darin sind sie bezogen auf das moralische Gewicht der Geschichte, auf die Vorstellung von der Geschichte als einem überpersonalen Gegenüber, die im Topos von der „Verantwortung vor der Geschichte“ – einer spezifischen Umdeutung des klassischen Topos der *historia magistra vitae* – verkapselt ist. (Unveröffentlichtes Manuskript.)

tion gesetzt werden, die uns mit dem Publikum einer vergangenen Zeit verbindet, die wir als Teil der Geschichte unserer Sinnlichkeit begreifen.

So gesehen sind nicht zuvorderst die Filme historisch zu situieren, wenn wir ihre geschichtliche Bedeutung und Funktion verstehen wollen. Vielmehr ist in den Filmen das zeitgenössische Publikum in seiner Sinnlichkeit für uns historisch verortet. Die Filme erlauben uns, in der Wahrnehmungswelt eines anderen Publikums Geschichte als die Geschichtlichkeit unserer Sinneswelt am eigenen Leib herzustellen. In diesem Sinne eröffnen uns Filme die Möglichkeit, uns in unserem Fühlen und Wahrnehmen – in dem je spezifischen Verhältnis zu einem vergangenen Publikum – als historische Wesen zu erfahren. In der Gegenwart ihrer Reinszenierung lassen sie für uns Heutige die Sinneswelt eines vergangenen Publikums leibhaft gegenwärtig sein, als eine Welt, die als die unsrige erscheint, aus der wir aber radikal ausgeschlossen sind. Die zeitliche Spaltung filmischer Wahrnehmung ist hier unmittelbar zur Erfahrung einer Differenz geworden, mit der Geschichtlichkeit selbst ins Bewusstsein tritt.⁷⁵

Nicht die filmischen Bilder suchen uns als gespenstische Abgesandte von Schuld und Schrecken heim, sondern *wir*, die heutigen Zuschauer sind es, die die Gegenwart eines anderen, vergangenen Publikums aufsuchen, als seien wir Geistwesen aus einer fremden Zeit. Wir sind wie die Toten, um die sich die Lebenden nicht weiter kümmern, weil sie nicht um unsere Anwesenheit wissen. Die Möglichkeit von Geschichte besteht darin, das Sinneserleben jenes Publikums als das frühere Leben unserer gemeinschaftlichen Welt zu begreifen.

Filme sind Medien, die es gegenwärtigen Zuschauern erlauben, in filmischen Bildern von filmischen Bildern die Welt eines vergangenen Publikums als ihre leibhaftige Sinnesgegenwart entstehen zu lassen. In dem Maße aber, wie wir uns in dem einen wie dem anderen als ein in sich zeitlich gespaltenes Zuschauergefühl erkennen und erleben, stellen wir so etwas wie Geschichte her.

In den sich wiederholenden filmischen Bildern (sei es direkt oder indirekt), setzen die Filme einen Akt zeitlich gespaltener Wahrnehmung in Szene, in dem sich Geschichte in den leibhaften Zuständen individueller Zuschauer als Erfahrung der Differenz unterschiedlicher Sinneswelten zu formieren beginnt. Die Verzweigungen des Affekts zwischen Bildkörpern und Zuschauerkörpern in den ästhetischen Erfahrungsräumen unterschiedlicher Gegenwarten definieren letztlich die Dynamik, das Movens permanenter Veränderung, als das generische Prinzip, der sich das Kriegsfilmgenre als Genre überhaupt verdankt.

⁷⁵ Kracauer hat in *Geschichte – vor den letzten Dingen* gleichsam retrospektiv diese Historizität eines in sich verschlungenen Machens der Wahrnehmungsformen der Wahrnehmungen als Agens seiner medientheoretischen Versuche zum Film bestimmt. Vgl. Kappelhoff: Realismus, S. 59 ff.

Zwischen Capras Mobilisierungsfilmen und SANDS OF IWO JIMA vollzieht sich in der dynamisch sich fortsetzenden Verzweigung eines Affekts, den ich als den konstitutiven Konflikt der Kriegsfilme herauszuarbeiten suchte, die Transformation des Pathos militärischer Gemeinschaft, das von dem notwendigen über den sinnerfüllten Opfertod zum sinnlosen Sterben der Einzelnen führt – von der Sinnstiftung zur Schuld.⁷⁶

Im ersten Teil dieses Buches habe ich die Filme hypothetisch als Antworten auf die Störung des Gefühls für das Gemeinschaftliche, den Sense of Commonality, qualifiziert. Halten wir an der These fest. Dann ist das Genrekino per se eine solche Verzweigung von Affekten zu denken, deren generisches Prinzip im politischen Konfliktfeld selbst zu lokalisieren ist. Freilich meint „Konflikt“ hier keineswegs die innerhalb einer gegebenen sozialen, politischen und kulturellen Ordnung vorhandenen Interessensgegensätze und auszuhandelnden Streitfälle. Er betrifft vielmehr das fundierende Gefüge einer politischen Gemeinschaft im Sinne einer Sensorialitätsordnung, einen prinzipiellen Widerstreit, der auf das Gefühl für die gemeinschaftliche Welt selbst abzielt.⁷⁷

Damit sind die grundlegenden Aspekte einer Poetologie des Genrekinos zusammengetragen: Bestimmte Genres (wenn nicht alle) sind nämlich prinzipiell als solche dynamischen Verzweigungen von Affekten zu begreifen, in denen sich ein generischer Konflikt immer neu aktualisiert, der das grundlegende Gefüge des politischen Gemeinwesens, der das Gefühl für das Gemeinschaftliche betrifft. Der Affekt selbst ist dann als die transzendierende Kraft angesprochen, die innerhalb der gegebenen Sensorialitätsordnungen einer Gemeinschaft auf deren Veränderungen hinwirkt.⁷⁸ Als Vermögen der Körper, andere Körper zu affizieren und von anderen Körpern affiziert zu werden, arbeitet die Dynamik dieser Veränderung im Inneren der symbolischen Systeme, diskursiven Ordnungen und institutionellen Ausformungen eines Gemeinwesens. D. h., der Affekt durchkreuzt mit jeder sich wiederholenden Verzweigung in symbolische Formen, Bilder und Zeichen die Stabilität der Systeme und führt in das Ordnungsgefüge eines Gemeinwesens die Möglichkeit von Differenzen und Abweichungen ein. Die affektiven Verzweigungen sind immer mehr als die Gefühle individuierter Körper und sind doch ohne diese nicht zu denken. Sie sind die Kräfte, in denen die Beziehung zwischen dem

⁷⁶ Vgl. zum Schuldgefühl Matthias Grotkopp: In der Anklage der Sinne. Filmische Expressivität und das Schuldgefühl als Modalität des Gemeinschaftsempfindens, unveröffentlichte Dissertation: Freie Universität, Berlin 2014. Die Arbeit erscheint voraussichtlich 2016 unter gleichem Titel bei De Gruyter, Berlin/Boston.

⁷⁷ Vgl. Jacques Rancière: Das Unvernehmen. Politik und Philosophie, Frankfurt/M. 2002; Jacques Rancière: Die Aufteilung des Sinnlichen. Ästhetik und Politik, in: ders.: Die Aufteilung des Sinnlichen, Berlin 2008, S. 21–74; vgl. dazu Kappelhoff: Cinematic Realism, S. 20 ff.

⁷⁸ In diesem Sinne spricht Deleuze von dem Affekt als dem Neuen.

Ich, dem Wir und „den Anderen“ konfiguriert wird, die Subjektivierungseffekte, denen sich die geteilten Formen des Denkens und Fühlens einer Gemeinschaft selbst noch verdanken (Massumi bezeichnet den Affekt deshalb als einen Rest, als das, was vor allen Verzweigungen immer noch übrig bleibt⁷⁹). Das Genrekino selbst stellt sich in dieser Perspektive als ein Netz medial organisierter Affektübertragungen und -besetzungen dar, in das die Körper der Zuschauer selbst als Übertragungsmedien eingelassen sind. Filme sind Medien, die technische und organische Körper verschiedener Zeitebenen und getrennter Räume aufeinander beziehen und als affektive Kollektivität figurieren.

Die Verzweigung der Affekte stellt deshalb auch keinen akzidentiellen Aspekt dar, den es in die Theorie bestehender Genrepoetiken einzufügen gilt; sie bezeichnet vielmehr das grundlegende generische Prinzip poetischen Machens, die permanente Modulation des Gefühls für das Gemeinschaftliche. Genres sind dann keineswegs als feststehendes Repräsentationssystem zu begreifen, sondern stellen ein dynamisches Gefüge dar, das sich im Prinzip mit jeder Aktualisierung, jeder affektiven Verzweigung erweitert, transformiert, auflöst und neu figuriert. Pathos bezeichnet in dieser Perspektive nichts anderes als die Art und Weise, in der filmische Inszenierungen die affektiven Verstrebungen zwischen Zuschauerkörper und Leinwandbild organisieren und weiter zu verzweigen suchen, während Pathosformeln audiovisuelle Bildkomplexe meinen, in denen die Spannung des Konflikts ikonisch verdichtet und fixiert ist.

An der Geschichte des Hollywood-Kriegsfilms lässt sich ein poetisches Machen paradigmatisch herausarbeiten, das noch die Geschichte selbst als Grund einer gemeinschaftlich geteilten Welt hervorbringt. Das meint gerade nicht die taxonomischen Klassifikationen von Filmen nach charakteristischen Merkmalen, Stereotypen und wiederkehrenden Narrativen; vielmehr sind die Filme immer schon als eine Verzweigung des Affekts zu analysieren. Die Filme sind Affektionen, in denen sich ein generisches Konfliktfeld als Zuschauergefühl verzweigt, indem es zu anderen filmischen und nicht-filmischen Formen poetischen Machens in Beziehung gesetzt wird, die dem gleichen generischen Konfliktfeld zuzuordnen sind. Die Genrerelationen bezeichnen die abgestuften Verwandtschaftsgrade im Feld eines letztlich unteilbaren Zusammenhangs der Geschichte des poetischen Machens einer Gemeinschaft.

⁷⁹ Vgl. Massumi: *Ontomacht*, S. 31 f.

Genretheorie als Poetologie der Produktion von Geschichte

Tatsächlich ist in der westlichen Tradition die Formulierung von Genrepoetiken von jeher mit den Versuchen verbunden gewesen, im poetischen Machen selbst einen Zugang zur Geschichte zu eröffnen. Kann man doch in der Aristotelischen Herleitung der Tragödie aus der Geschichte poetischens Machens die Matrix eines Denkens von Geschichte als Geschichte des poetischen Machens begreifen. Wenn wir mit Rorty das poetische Machen als permanente Neubeschreibung der Grenzen der Gemeinschaft verstehen, „[...] die unsere Gegenwart einerseits mit Vergangenheit, andererseits mit zukünftigen Utopien verbinden“,⁸⁰ dann impliziert dies ein solches Verständnis der Produktion von Geschichte selbst.

In dieser Perspektive ist Rortys Begriff des Beschreibens auf der gleichen Ebene anzusiedeln wie der Begriff der Mimesis in der Aristotelischen Poetik. Bei Aristoteles wird die Mimesis als ein eigenständiger Modus des Denkens dem philosophischen Denken der Ideen zur Seite gestellt: Sie bezeichnet ein Denken, das in seiner Logik der Immanenz des menschlichen Machens folgt und nicht aus dieser Immanenz herauszutreten sucht.⁸¹ Bei Rorty wird die Immanenz des Machens als allgemeine Poetisierung der Kultur verstanden, die dem transzendental begründeten Wahrheitsanspruch entgegenstellt wird. Die immanente Logik poetischen Machens wird gegen eine höhere Wahrheit in Stellung gebracht. Sie verwirft dezidiert den Anspruch des Denkens, die Immanenz poetischen Beschreibens und Neubeschreibens der gemeinsamen Welt verlassen zu können. Freilich können diese Beschreibungen eben nicht als Repräsentationen von den medialen und künstlerischen Techniken, der *téchne* poetischen Machens abgelöst werden. Damit stellt sich die Aufgabe, für Rortys Begriff des Beschreibens nachzutragen, was in der Poetik des Aristoteles als historische Dynamik der Teilungen und Verzweigungen der Modi der Mimesis in die Pluralität von Künsten, Medien und Erfahrungsmodi als Geschichte eines poetischen Denkens auf den Weg gebracht worden ist.

Innerhalb der westlichen Tradition ist die historische Dynamik des poetischen Machens höchst unterschiedlich interpretiert worden. In aller Regel sind dabei immer neue genrepoetische Ordnungen entstanden, mit denen die Pluralität der Künste, Genres und ästhetischen Erfahrungsmodi als Regelzusammenhang stillgestellt und einem historisch je spezifischen Machtregime unterworfen worden ist. Nicht selten folgten diese Interpretationen dem vertrauten Schema:

⁸⁰ Rorty: Kontingenz, Ironie und Solidarität, S. 17.

⁸¹ Vgl. dazu Bernd Seidensticker: Aristoteles und die griechische Tragödie, in: Die Mimesis und die Künste, hrsg. v. Gertrud Koch, Martin Vöhler, Christiane Voss, München 2010, S. 15–42.

Sie suchten die Beziehung zwischen den Mitteln, den Ausdrucksmodalitäten, den Gegenständen und Wirkungen als eine gesetzmäßige Regel zu postulieren.

Fügen wir nun der langen Geschichte der Interpretationen eine weitere hinzu, indem wir „Mimesis“ mit Cavell und Rorty als das poetische Machen von Medien definieren, deren Zweck es ist, eine geteilte Weltwahrnehmung herzustellen.⁸² Denn Medien sind selbst weniger durch vorab gegebene Techniken der Produktion zu bestimmen; vielmehr müssen sie jeweils als Techniken identifiziert werden, mit denen Erfahrungsmodi, Redeperspektiven und Ausdrucksmodalitäten hervorgebracht werden, die neue Beschreibungen einer geteilten Weltwahrnehmung ermöglichen.

Das poetische Machen selbst ist nicht weiter bestimmbar denn eben als Tätigkeit des Entwerfens einer gemeinschaftlich geteilten Weltwahrnehmung. Wir verfügen aber sehr wohl über Kriterien, mit denen sich diese Tätigkeit als eine Geschichte des poetischen Machens rekonstruieren lässt. Das sind die Kriterien der Unterscheidung von Dichtungen, die Aristoteles im ersten Kapitel der Poetik aufzählt, nämlich 1. die Mittel, 2. die Gegenstände und 3. die Weisen – man könnte auch sagen die Redeperspektiven und Ausdrucksmodalitäten –, auf denen sie nachahmen und denen er die Art des Vergnügens als viertes Kriterium im sechsten Kapitel am Beispiel der Katharsis über die Frage der affektiven Wirkung hinzufügt.⁸³ Wenn sich die Logik dieser Differenzierung auf den ersten Blick intuitiv erschließt, bei näherem Hinsehen aber höchst kompliziert erscheint, hat dies zwei Gründe: Zum einen bewegt sich die westliche Tradition poetischen Denkens immer noch in Übersetzungen und Interpretationen der Kriterien, mittels derer Aristoteles die Modi der Mimesis historisch zu fassen suchte; zum anderen aber werden die Kriterien, der Tradition folgend, nicht selten taxonomisch gelesen, obwohl sie historisch angelegt sind. Es ist deshalb alles andere als ein Zufall, dass die Unterscheidungsebenen medienwissenschaftlicher Genretheorie (mode of production, mode of representation, mode of experience) durchaus mit den Kriterien korrespondieren, die bereits Aristoteles entwickelt hat, um die Tragödie als eine spezifische Form der Mimesis in einer historischen Genese zu konturieren. Indem ich das Eine auf das Andere (die Register filmwissenschaftlicher Genrepoetik auf die Unterscheidungskriterien der aristotelischen Poetik) beziehe, möchte ich noch einmal die Kriterien skizzieren, die es uns ermöglichen sollen,

82 Vgl. die Kapitel zu Stanley Cavell in diesem Buch (III. und III.5).

83 Vgl. Girshausen: Ursprungszeiten des Theaters, S. 131 ff. Aristoteles beginnt seine Poetik mit drei dieser Kriterien der Unterscheidung von Dichtungen im ersten Kapitel – die Mittel, die Gegenstände und die Weise, auf der sie nachahmen – und fügt das vierte – die Frage nach der Art des Vergnügens – im sechsten Kapitel am Beispiel der Katharsis über die Frage der affektiven Wirkung hinzu. Vgl. Aristoteles: Poetik, Kap. 1 1447a 15 ff., S. 5 und Kap. 6 1449 b 24 ff., S. 19.

Geschichte als Geschichte des poetischen Machens von Medien in den Blick zu bekommen, deren Zweck es ist, eine geteilte Weltwahrnehmung herzustellen.

1. Das sind zum einen die Mittel. Wir können diese nun als medientechnologische Basis definieren. Darin sind alle Bedingungen einbegriffen, die wir der Produktion zuordnen können. Auf dieser Ebene haben wir z. B. Hollywood-Filme gleichermaßen als eine Medientechnologie – als „succession of automatic world projections“ – und als eine industrielle Produktionsweise zu begreifen.
2. Das sind zum anderen die Redeperspektiven und Ausdrucksmodalitäten. Mit den Redeperspektiven sind unterschiedliche generische Formen der Bezugnahme auf die gemeinsame Welt gemeint. Aristoteles spricht etwa von der Differenz zwischen dem historischen Bericht, dem Epos und der dramatischen Rede. Die Literaturtheorie hat diese Unterscheidung als lyrische, epische und dramatische Rede perpetuiert.

Auf den Film bezogen sind hier die unterschiedlichen Medienformate gemeint: der Dokumentarfilm, der Essayfilm, der Experimentalfilm, der Genrefilm usw.; sie lassen sich als verschiedene Modi beschreiben, wie sich ein Film auf eine gemeinsame Welt beziehen kann. Wird etwa – wie im Bericht, der Nachricht, der Reportage – eine gemeinsame Welt vorausgesetzt, um sich auf eine konkret verortete Begebenheit zu beziehen? Oder werden lyrische oder essayistische Weltansichten präsentiert, die als subjektive Reflexion konkreter Begebenheiten in unserer geteilten Welt gesehen werden wollen? Wird eine fiktionale Welt – der Spielfilm – präsentiert, die den Anspruch erhebt, in ihrer Ganzheit als konstruierte Welt auf die gemeinschaftlich geteilte Welt verweisen zu können? Oder wird der forensische Nachweis geführt – die Dokumentation –, dass ein konkreter Sachverhalt zweifellos in dieser Weise in unserer gemeinsamen Welt vorliegt?

Es fällt nicht schwer zu erkennen, dass diese referentiellen Relationen eng mit den expressiven Modalitäten verbunden sind, die wir als affektive Perspektivierung (das Sentimentale, der Horror, der Thrill usw.) des Weltbezugs kennengelernt haben. Die Redeperspektiven und Ausdrucksmodalitäten bilden die Elemente einer generativen Kombinatorik, die sich unbegrenzt ausdehnen kann. Verstehen wir sie als Medien der Herstellung geteilter Weltwahrnehmung, dann bezeichnen sie im weitesten Sinne die Geschichte der verschiedenen Künste, die Geschichte der *téchne* des poetischen Machens.

3. Drittens wäre nach den konstitutiven Konflikten zu fragen, die sich aus den Gewalt- und Machtverhältnissen ergeben, die jedem politischen Gemeinwesen zugrunde liegen. In diesem Punkt weicht die von mir entwickelte Perspektive deutlich von den vorherrschenden Genrekzepten ab. Denn aus meiner Sicht sind damit nicht die repräsentierten sozialen oder kulturellen

Konflikte gemeint; auch wenn sie durchaus als Ausdrucksformen konstitutiver Konflikte gelten können. Welche Ebene hier stattdessen in Betracht zu ziehen ist, wird deutlich, wenn wir uns den Gegenstand der griechischen Tragödie vor Augen führen. Er besteht keineswegs in den repräsentierten Handlungen selbst, sondern in dem Schrecken, den diese Handlungen für das Publikum zum Ausdruck bringen. Es sind die Schrecken einer Vergangenheit, auf der das Werden der Polis selbst gründet, die Schrecken des Mythos. In der Tragödie werden sie auf eine Weise vergegenwärtigt, aus der sich Handlungsmöglichkeiten ergeben – die Möglichkeit von Politik.⁸⁴ Darin ist das poetische Machen mit dem Ritual verbunden und zugleich von diesem unterschieden.⁸⁵ Der Gegenstand poetischen Machens betrifft immer ein Konfliktfeld, das mit der Konstitution einer gemeinschaftlichen Welt selbst bezeichnet ist. Anders formuliert: Es sind immer Konflikte um die Reichweite und Grenzen des Gemeinsinns.

4. Der Gegenstand poetischen Machens ist deshalb eng mit dem vierten Unterscheidungskriterium, der Art und Weise des Vergnügens, verbunden. Im Modell der Katharsis lässt sich denn auch eine konkrete Vorstellung von der politischen Funktion gewinnen. In ihm wird poetisches Machen affektökonomisch auf die politische Gemeinschaft bezogen und von anderen Arten des Vergnügens unterschieden. Doch sollte die Popularität dieses Modells nicht zu seiner vorschnellen Verallgemeinerung führen.⁸⁶ Mit den Modi ästhetischen Genießens sind keine stabilen psycho-physiologischen Mechanismen gemeint. Sie sind auch nicht als festgelegte Prozesse zu denken, die sche-

84 Ebd., S. 316 ff.; Theresia Birkenhauer: Tragödie. Arbeit an der Demokratie. Auslotung eines Abstandes, in: Theater der Zeit, November 2004, S. 27–28.

85 Die filmwissenschaftliche Genretheorie hat diesen Aspekt im Begriff des Rituals diskutiert; sie rekurriert dabei auf einen anthropologischen Begriff von Mythos, der den Ausdruck von Archetypen bezeichnet, die für eine bestimmte kulturelle Gemeinschaft von Bedeutung sind, weil sie dieser helfen, die ihren Mitgliedern gemeinsame Welterfahrung und/oder „kollektive Psychologie“ auszudrücken und zu verstehen. Vgl. Schatz: Old Hollywood, New Hollywood.

Vgl. Wright: Sixguns and Society: „More often, as applied to popular media forms, myth in its most neutral formulation designates forms of (culturally specific) social self-representation, the distillation and enactment of core beliefs and values in reduced, usually personalised and narrative, forms. Myth is also characterised by specific kinds of formal stylisation, for example extreme narrative and characterological conventionalisation. [...] Thus in film genre theory, ‚myth‘ broadly designates the ways in which genres rehearse and work through these shared cultural values and concerns by rendering them in symbolic narratives. ‚Ritual‘ meanwhile redefines the regular consumption of genre films by a mass public as the contractual basis on which such meanings are produced.“ (S. 18 f.) Demgegenüber sind Mythen in der hier entwickelten Perspektive erprobte Möglichkeiten, das Werden der Gemeinschaft zu aktualisieren.

86 Vgl. zur Geschichte der Katharsis: Vöhler/Linck: Zur Einführung.

matisch wiederholbar wären. Sie gründen vielmehr auf dramaturgischen Anordnungen heterogener Ausdrucksmodalitäten und Redeperspektiven, die höchst unterschiedliche Affektmodulationen erlauben. Deshalb sind sie zu Recht als Modi ästhetischer Erfahrung anzusprechen. Im Lachen der Screwball Comedy, in der sentimental Tränenseligkeit des Melodramas, im patriotischen Überschwang des Kriegsfilms begegnen uns die affektdramaturgischen Muster des Genrekinos als solche Erfahrungsmodi. Auch diese haben wir keineswegs als ein festgelegtes Ensemble, sondern als einen dynamischen Prozess von Verzweigungen und Teilungen zu denken.

Die Modi ästhetischer Erfahrung sind nicht ablösbar von der je spezifischen, kulturgeschichtlich zu situierenden Konfiguration von Poetik und Politik. Das Genrekino ist als eine poetische Praxis in den Blick zu nehmen, die in den Verzweigungen der affektiven Modalitäten und Redeperspektiven als eine solche Konfiguration begriffen werden muss. In diesem Sinn sind Filme Medien, die affektive Verstrebenungen generieren, aus denen sich neue Formen kollektiver Verbundenheit, neue Verbindungen zwischen Körpern, Dingen, Wörtern und Bildern, kurz: neue Formen der Subjektivierung ergeben. Sie sind so wenig auf wirkungsästhetische Reiz-Reaktionsschemata der Emotionserzeugung und Lenkung zu bringen wie die Katharsis des Aristoteles. Vielmehr sind sie – wie die aristotelische Tragödie – als kulturelle Praktiken der Intervention in die Affektökonomie politischer Gemeinschaften zu denken.

4.4 Totengedenken und Gemeinschaft

Das Totengedenken sei, schreibt Jan Assmann, „in paradigmatischer Weise ein Gedächtnis, ‚das Gemeinschaft stiftet‘ (K. Schmidt [sic!] 1985)“.⁸⁷ Tatsächlich lässt sich das Kino der unmittelbaren Nachkriegszeit als ein Erfahrungsraum begreifen, in dem das Gedenken an die Opfer des Krieges zum Modus der Vergemeinschaftung wird. Das gilt sowohl für die Art und Weise, in der sich das Gemeinwesen in der Trauer um die Toten als Gemeinschaft einschreibt, als auch für die medialen Formen, in denen es den Toten als heroischen Opfergestalten ein Denkmal zu setzen sucht.

⁸⁷ Assmann: Das kulturelle Gedächtnis, S. 63; Assmann zitiert Karl Schmid (Hrsg.): Gedächtnis, das Gemeinschaft stiftet, Freiburg 1985.

A WALK IN THE SUN: Ein Requiem

A WALK IN THE SUN ist einer der Filme, die in der skizzierten Weise dem Totengedenken dienen. Er basiert nicht nur – wie so viele andere Genreproduktionen jener Jahre – auf einer Novelle, die noch während des Krieges geschrieben wurde: Harry Browns *A Walk in the Sun* (1944) ist gleichsam in Begleitung der Kampfhandlungen, von denen berichtet wird, als Fortsetzungsroman veröffentlicht und gelesen worden. Der Film entwickelt dann, sich zurückwendend auf die Erfahrung zeitgenössischer Leser, die den Ereignissen im Präsens einer Erzählung gefolgt sind, eine ganz andere zeitliche Form.

Er hebt mit einer langen Eingangssequenz an, die über viele Minuten einen gleichbleibenden atmosphärischen Grundton etabliert, den man vielleicht am besten als den eines Nachtstücks qualifizieren kann. Das Leinwandbild ist sehr dunkel; vage heben Gesichter sich als aufgehellte Flächen aus dem Schatten. Sind es sieben, neun, zwölf oder fünfzehn Gesichter? Die einzelnen Soldaten sind kaum voneinander zu unterscheiden. Sie sind auf engstem Raum in einem Landungsboot zusammengedrückt – eine in sich bewegte Kollage aus verschatteten Gesichtsflächen. Weder sieht man den Himmel, noch das Meer, noch die Küste: ein Trupp von Soldaten, eingeschlossen in eine Nacht ohne Horizont. Für mehr als zehn Minuten verweilt der Film bei dieser Szene. Er inszeniert das Ineinander heller und dunkler Gesichtspartien als ein ornamentales Schattenspiel, das durchzogen ist von den Stimmen der Soldaten – und einer im Off gesungenen Ballade. Sie erzählt von den Heldentaten jener, die zugleich im Ineinander sich aufhellender Schatten nach und nach als Figuren sichtbar werden. Die Stimme des Sängers umfasst das Ganze der Szene – das Schattenspiel, die Sätze der Soldaten, die Worte der Ballade – und fügt es zu Sentenzen eines audiovisuellen Hymnus.

Noch nach der Landung am Strand von Sizilien herrscht Zwielficht, das erst über die Dauer des langsam ansteigenden Morgenlichts zur Tageshelle übergeht. Die Figuren werden als die Schattengestalten eingeführt, die sie tatsächlich sind: Die lange Exposition eröffnet den Film als elegisches Requiem auf die toten Soldaten. Auch der dramaturgische Aufbau folgt keinem Spannungsprinzip, sondern lässt in fortgesetzter Variation der Eröffnungssequenz das Platoon als ein unentwegt sich wandelndes Gefüge ineinander geschobener Körper – graue Uniformen, hell leuchtende Gesichtspartien und dunkle Stahlhelme –, als die geisterhafte Erscheinung eines Körpers vielzähliger Gesichter sichtbar werden.

Wenn nach der Landung an der Küste vor Salerno die Nacht in den Tag übergeht, scheint es, als würde das Platoon noch einmal als militärische Kampftruppe Gestalt annehmen. Aber auch hier noch fügen sich die gesprochenen Sätze, die Gesten, die Gesichter zu Expressionen eines Körpers, der die Aktionen der Ein-

zelen umgreift. Sie formieren sich zu Figurationen ineinandergreifender Handlungen und Dialoge: Eine Hand winkt nach der Zigarette, eine andere reicht diese herüber, eine weitere Hand entzündet das Streichholz am Helm eines unbeteiligten Dritten. In solchen Figurationen des Gruppenkörpers wird das Platoon für seine zeitgenössischen Zuschauer zu einer nach und nach zum Leben erwachenden Erinnerung.



Abb. 39: Figurationen des Gruppenkörpers.

Man kann die Welt, die in der Wahrnehmung dieser Zuschauer als ein verkörper-tes Hören und Sehen, Empfinden, Fühlen und Denken entsteht, als eine Geisterwelt begreifen, in der die Toten auferstehen, um in den filmischen Bildern die Lebenden heimzusuchen.⁸⁸ Im Letzten aber sind es immer die Fantasien und Erinnerungen gegenwärtiger Zuschauer; im Letzten ist es ihre Trauer, die sich den Bildern des Krieges nähert wie das langsam heller werdende Morgenlicht den Soldaten am Strand von Salerno; es sind ihre Wünsche, ihr Verlangen nach Sinn und Ewigkeit, durch welche die Toten gedrängt werden, in filmischen Bildern noch einmal Gestalt anzunehmen. In gewisser Weise begegnen sie uns ganz ähnlich wie der tote Soldat aus *DECEMBER 7TH*, der direkt in die Kamera zum Publikum spricht – als Bilder von Toten, die durch Worte und Sätze (re-)animiert werden, in denen gute Gründe für das, was geschehen ist, vorgebracht werden: „Why have we fought?“ Das filmische Bild wird zum Medium, das es Zuschauern erlaubt, die vergangene Gegenwart der Toten mit ihrer Trauer, aber auch mit ihrem Wunsch nach Rechtfertigung heimzusuchen. In der Wahrnehmung leibhaft gegenwärtiger Zuschauer des zeitgenössischen Kinos erschließt *A WALK IN THE SUN* das Kino als einen Erfahrungsraum, in dem die Gegenwart der Toten und die der Überlebenden zueinander in Beziehung treten.

Viele Kriegsfilme, die in den ersten Jahren nach dem Mai bzw. nach dem September 1945 entstanden, lassen sich in diesem Sinne als eine Medienpraxis des Totengedenkens verstehen. Sie verorten ihre Zuschauer an einem Ort, der in der antiken Tragödie allein den Göttern vorbehalten war; dem Platz, von dem aus das Schicksal der Helden in seiner unabweislichen Zwangsläufigkeit zu übersehen ist, von dem aus im Sterben und im Tod der Figuren das Telos erkennbar wird, das alles Geschehen vorherbestimmt. Ein solches Pathos kann man in einem durchaus strengen Sinn als tragisch bezeichnen. Die Welt, die in den Filmen sichtbar wird, ist durch das Fatum des unabänderlichen Todes der Helden bestimmt. Was so entsteht, ist eine zeitliche Form filmischer Bilder, die sich grundlegend von der Zweizeitlichkeit des kulturellen Gedächtnisses im oben skizzierten Verständnis unterscheidet.

In der westlichen Kultur des zwanzigsten Jahrhunderts bezieht sich das Kriegergedenken auf die gezählten und zählbaren Körper gewaltsam getöteter Individuen. Jeder Name muss verzeichnet werden, jede Leiche eine eigene Ruhestätte erhalten. Nach dem amerikanischen Bürgerkrieg wurde dieser Grundsatz

⁸⁸ Wie Shaviro schreibt: Die filmischen Bilder sind „Haunting Images“, vgl. hierzu Burgoyne: *Haunting in the War Film*, S. 159 und S. 167. Burgoyne bezieht sich auf: Steven Shaviro: *Response to ‚Untimely Bodies. Toward a Comparative Film Theory of Human Figures, Temporalities, and Visibilities‘*, Conference Paper, Society for Cinema and Media Studies, Philadelphia, PA, vorgelesen am 9.3.2008.

zum Gesetz erhoben. Seit dem Ersten Weltkrieg ist er auch für die europäischen West- und Mittelmächte verbindlich – seit exakt dem Zeitpunkt also, zu dem „die Individuen im Massentod verschluckt“⁸⁹ wurden. Und während noch bis 1917 Soldaten ungeachtet ihrer nationalen Zugehörigkeit gemeinsam bestattet werden konnten⁹⁰, gilt für die Vereinigten Staaten seit dem Zweiten Weltkrieg der Grundsatz, dass gefallene amerikanische Soldaten möglichst in die Heimat überführt oder auf einem der 139 United States National Cemeteries beigesetzt werden, die ausschließlich auf dem Territorium befreundeter Kriegsgesallierter angelegt worden sind.⁹¹

Die Formensprache politischer Sinnlichkeit (Koselleck)

In einem berühmt gewordenen Essay setzt sich der Historiker Reinhart Koselleck mit diesen Veränderungen der, wie er es nennt, „politischen Sinnlichkeit“⁹² auseinander, die an der Praxis des Kriegergedenkens, der Mahnmale und Grabmale zu rekonstruieren seien. Wie Assmann befragt auch Koselleck die Formen des Totengedenkens mit Blick auf ihre Funktion für die politische Identitätsbildung.

Bis ins achzehnte Jahrhundert seien „Soldaten [...] allenthalben auf Siegermalen, nicht aber auf Kriegermalen“⁹³ zu finden. Und auch dort haben sie vor allem eine dekorative Funktion. Koselleck führt einen Ausspruch Goethes an, der deutlich machen soll, dass unter dem Vorzeichen ständischer Gesellschaften der Krieg ein probates Mittel war, um politische Interessenkonflikte auszutragen, ohne dass damit die Einheit einer übergreifenden Kultur- und Sittengemeinschaft in Frage gestellt war: „Bar aller Kleidung schließlich – ein gutes Recht der Bildhauer, ihre Kämpfenden so darzustellen –, werden beide Teile völlig gleich, es

89 Reinhart Koselleck: Kriegerdenkmale als Identitätsstiftungen der Überlebenden, in: Identität. Poetik und Hermeneutik VIII, hrsg. v. Odo Marquard, Karlheinz Stierle, München 1979, S. 255–276, hier: S. 272.

90 Auf den ‚Schlachtfeldern von 1870/71 lassen sich noch zahlreiche gemeinsame Gräber von Franzosen und Deutschen‘ finden (vgl. ebd., S. 268), und Wilhelm II. ließ noch 1916 ein Ehrenmal errichten, das beide feindlichen Lager repräsentierte; 1918 wurden auf einem bis dahin gemeinsamen Friedhof die französischen Gefallenen exhumiert und gegen deutsche Leichen ausgetauscht.

91 Bis in die jüngste Zeit sind Suchtrupps bemüht, gefallene Soldaten in einstigen Schlachtfeldern zu bergen und nach Hause zu bringen, damit kein amerikanischer Soldat in Deutschland bestattet wird, wenn es nicht sein ausdrücklicher Wunsch ist (vgl. ebd., S. 268).

92 Ebd., S. 273.

93 Ebd., S. 258.

sind hübsche Leute, die sich einander ermorden...“⁹⁴ Solange der Krieg lediglich die Fortsetzung der Politik mit anderen Mitteln war, kam den dargestellten Soldaten keinerlei repräsentative Funktion hinsichtlich nationaler, ethnischer oder ideologischer Zugehörigkeit zu. Als Individuen waren sie jedes besonderen Gedenkens völlig unwürdig; ihr Schicksal als Tötende und Getötete hatte in der gemeinschaftlichen Welt keinen Ort, von dem aus es gesehen, gezählt oder dargestellt wurde – solange sie nicht von Stand und Adel waren. Ständische Gesellschaftsordnung und religiöse Transzendenz des Todes waren in den Praktiken des Kriegergedenkens auf eine Weise komplementär aufeinander bezogen, die tatsächlich als Zweizeitigkeit kultureller Gedächtnisformationen beschrieben werden kann. Sie gehörten dem Arsenal von Machttechniken an, mit denen die Adeligen sich das Privileg sicherten, im Erinnerungskult die Ewigkeit des Todes auf ihre Ämter und ihr Leben zu übertragen. Das Totengedenken war auf ein „außerirdisches Jenseits“ bezogen, das den Bestand der ständischen Gesellschaftsorganisation sanktionierte: „Der Fürst repräsentiert als Fürst sein nicht sterbliches Amt, aber auch als Mensch ist der Fürst repräsentativ – für den sterblichen Menschen, für Jedermann.“⁹⁵

Kriegerdenkmale, die sich auf den gemeinen Soldaten beziehen, entstehen erst mit der Französischen Revolution. Fortan wurde die Gleichheit der Individuen in kulturellen Erinnerungspraktiken zelebriert, die auf die getöteten Opfer der Kriege verwiesen.⁹⁶ Der Tod der Einzelnen wird als ein bedeutsames Ereignis gedeutet und auf die „Handlungsgemeinschaft“,⁹⁷ die Gemeinschaft der Revolutionäre, bezogen. Die in der Aktion der Handlungsgemeinschaft gewaltsam zu Tode gekommenen wurden im Kriegergedenken poetisiert; ihr Leben und Sterben wurde zu einer Erzählung über den Ursprung, das Telos und das Ziel der politischen Gemeinschaft. Die „Kriegerdenkmäler verweisen auf eine zeitliche Fluchtlinie in die Zukunft, in der die Identität derjenigen Handlungsgemeinschaft gesichert werden sollte, in deren Macht es stand, den Tod monumental zu erinnern.“⁹⁸ Die Worte, Bilder und Architekturen des Gedenkens gelten deshalb nicht in erster Linie dem Tod der Soldaten oder Revolutionäre; vielmehr werden die Toten resp. das Gedenken an die Toten zum Gegenstand einer Erinnerungsdichtung, in der sich eine politische Gemeinschaft ihrer eigenen Gründung, ihres

⁹⁴ Ebd., S. 267 f.; Koselleck zitiert Johann Wolfgang von Goethe: Anforderungen an den modernen Bildhauer, in: ders.: Sämtliche Werke in 30 Bänden, Band 25, Stuttgart/Tübingen 1851, S. 205–207.

⁹⁵ Koselleck: Kriegerdenkmale, S. 258.

⁹⁶ Ebd., S. 259.

⁹⁷ Ebd., S. 257.

⁹⁸ Ebd., S. 261.

Ursprungs im revolutionären oder kriegerischen Akt versichert, um sich in die Zukunft hinein zu entwerfen. Das meint nichts anderes, als dass die Formen des Totengedenkens zu Medien einer anderen Zeiterfahrung werden als die der Ewigkeit der Toten – nämlich die der Geschichtlichkeit einer politischen Gemeinschaft.⁹⁹ Die zeitliche Flucht zwischen der Gegenwart erinnertes Kriegstoter und der Zukunft monumentalen Erinnerns, auf die sich die Denkmale letztendlich beziehen, tritt an die Stelle der „Zweizeitlichkeit“ des kulturellen Gedächtnisses ständischer Gesellschaften. Deshalb kann Capra die Bilder der Amerikanischen Revolution als Appell zum Eintritt in den Krieg aufrufen; weisen sie doch in der Erinnerung an die Opfer der Gewalt auf die Geschichte einer politischen Gemeinschaft zurück, die in dieser Gewalt sich selbst als kontingenten Anfang eben dieser Geschichte gesetzt hat.¹⁰⁰

Mit den Schlachtfeldern des Ersten Weltkrieges, die Abertausende nicht identifizierbarer Tote und unauffindbare Leichen hinterlassen haben, werden die Kriegsschauplätze selber zu Gedenkort. „Der Tod von Hunderttausenden auf wenigen Quadratkilometern Erde, die umkämpft wurden, hinterließ einen Begründungszwang, der mit überkommenen Bildern und Begriffen schwer einzulösen war.“¹⁰¹ Das Pathos des Kriegergedenkens wurde monumental überhöht und veränderte zugleich seine Semantik: Es wandelte sich zu einem Gedenken des Todes schlechthin, der aller Kontinuität der Gemeinschaft und Identität der Individuen eine Grenze setzt. Der „Typus des monumentalen Siegermals aus dem vorangegangenen Jahrhundert [wurde] zum unmittelbaren Totenmal“.¹⁰² Das personalisierte Gedenken, die Listen, Tafeln, Mauern, auf denen jeder einzelne Name verzeichnet wird, löst die Monumente ab, mit denen die Staatsvölker des neunzehnten Jahrhunderts sich ihrer nationalen Identität versicherten. An die Stelle politischer Sinnstiftung, die beispielhaft mit der Legende preußischer Denkmale – „Den Gefallenen zum Gedächtnis, den Lebenden zur Anerkennung, den künftigen Geschlechtern zur Nacheiferung“¹⁰³ – noch für das späte neunzehnte Jahrhundert zu bestimmen war, rückt die Trauer um die Toten selbst ins Zentrum und wird zum affektiven Stoff der Erinnerungsdichtung. Der Soldatentod findet seinen Sinn in der Darstellung der Trauer der Überlebenden.¹⁰⁴ Die Trauer um die Toten wird als ein gemeinschaftlich geteiltes Gefühl zelebriert, das

⁹⁹ Hannah Arendt hat diese Geschichtlichkeit in *Über die Revolution* an der Amerikanischen Revolution analysiert.

¹⁰⁰ Vgl. Arendt: *Über die Revolution*.

¹⁰¹ Koselleck: *Kriegerdenkmale*, S. 272 f.

¹⁰² Ebd., S. 272.

¹⁰³ Vgl. ebd., S. 262.

¹⁰⁴ Vgl. ebd., S. 260.

zur machtvollen Quelle des Gemeinschaftsgefühls wird. Koselleck zitiert beispielhaft den Spruch auf einem englischen Kriegerdenkmal: „Pass not this stone in sorrow but in pride / And live your lives as nobly as they died“.¹⁰⁵

Die Geschichte des Kriegergedenkens westlicher Gesellschaften erscheint in dieser Perspektive als ein Prozess der politischen Funktionalisierung der Erinnerung an die gefallenen Soldaten, der eng mit der Entstehung der modernen Demokratien verbunden ist.¹⁰⁶ In den demokratischen Gesellschaften wird das Gedenken zur generischen Form eines poetischen Machens, das im ritualisierten Rekurs auf die vergangenen Kriege das bloße Vergehen der Zeit selbst, die alltägliche Zeit alltäglichen Lebens, zur Geschichte der ‚Handlungsgemeinschaft‘, d. i. die Geschichte einer politischen Gemeinschaft, umformt. In den unterschiedlichsten medialen Praktiken (Mahnmale und Gedenkstätten, Gemälde und Fotografien, Romane, Filme, Musiken) wird die Zeit der kriegerischen Gründung oder der revolutionären Befreiung auf die Zukunft einer politischen Gemeinschaft hin perspektiviert und ausgefaltet.

Die Rede vom Krieg und der Mythos der Gemeinschaft

Foucault hat diese politische Funktion des Kriegergedenkens für die politische Gemeinschaft im Auge, wenn er die „Rede über den Krieg“ als einen Diskurs thematisiert, von dem er vermutet, dass sich in ihm der historisch-politische Diskurs der westlichen Moderne selbst begründe. Seine Überlegungen geben uns zu verstehen, dass sich die medialen Inszenierungen des Krieges auf Diskurse und Institutionen beziehen, welche die zivile Ordnung politischer Gemeinwesen begründen – und keineswegs auf das historische Faktum des Krieges. Sie berichten vom Krieg als einer blutigen Gewalt, die als Bild des Krieges „unterhalb und innerhalb der politischen Beziehungen“ wirksam ist; sie entwerfen den Krieg als ein mythisches Ereignis, das „die Geburt der Staaten geleitet“ und deren „Recht, de[n] Frieden, die Rechte“ geboren hat:

Die rechtliche Organisation der Macht, die Struktur der Staaten, der Monarchien, der Gesellschaften hat ihr Prinzip nicht dort, wo der Lärm der Waffen verstummt. Der Krieg ist nicht zu Ende. Zunächst hat er die Geburt der Staaten geleitet. Das Recht, der Frieden, die Rechte sind im Blut und im Schlamm der Schlachten geboren worden.¹⁰⁷

105 Ebd., S. 273.

106 Vgl. ebd., S. 259 f.

107 Foucault: Vom Licht des Krieges zur Geburt der Geschichte, S. 7, S.11.

Die Darstellungen des Leidens, des Grauens, des Verwerflichen des Krieges wären in dieser Perspektive betrachtet immer schon funktional auf die Identität einer politischen Gemeinschaft zu beziehen, die ihre soziale Territorialität, die Integrität als „politische Körperschaft“ einer Nation, eines Volkes, aus der Produktion einer Form von Geschichte ableitet. Sie betreffen die Erinnerung an die kontingente Gewalt des Anfangs einer Geschichte des Volkes, der Nation, und nicht, wie gerade mit Blick auf die Kriegsinszenierungen in Film und Fernsehen immer wieder behauptet wird, die mehr oder weniger verwerflichen Entgleisungen staatlicher Gewalt und deren grausame Folgen, die stets nur verharmlost oder verfälscht gezeigt werden. Sie betreffen Geschichte als den Raum, in dem sich politische Gebilde als Gemeinschaften konstituieren wollen und sich in der Rede vom Krieg – dem Kriegergedenken – in eine ‚Zukunft monumentaler Erinnerung‘ hinein zu entwerfen suchen. Deshalb sei, so Foucault, die moderne Rede vom Krieg eine von Grund auf rassistische Rede, die das Recht als ein je apartes Recht einklagt: „das Recht seiner Familie oder seiner Rasse, das Recht der Überlegenheit oder der Altehrwürdigkeit, es ist das Recht der siegreichen Invasionen, der jüngsten oder der ältesten Besetzungen. Es ist jedenfalls ein Recht, das in einer Geschichte verankert ist und das zugleich gegenüber einer juridischen Universalität dezentriert ist.“¹⁰⁸ Und weiter: „Der Krieg, der sich so unter der Ordnung und unter dem Frieden abspielt, der Krieg, der unsere Gesellschaft durchzieht und zweiteilt, das ist im Grunde der Krieg der Rassen.“¹⁰⁹ Der Diskurs der Geschichte – so die Konsequenz dieser Überlegungen Foucaults –, wie ihn die westliche Moderne entwickelt hat, geht unmittelbar aus der Rede vom Krieg und den Praktiken des Kriegergedenkens hervor. Auf die modernen Demokratien bezogen sei ‚Politik als eine Fortsetzung des Krieges mit anderen Mitteln‘ zu denken.¹¹⁰

Das betrifft nicht zuletzt auch die Reinszenierung der Geschichte in filmischen Bildräumen, wie ich sie in den vorangegangenen Studien zu rekonstruieren suchte. Es geht hier um Filme, die das Kino als einen Erfahrungsraum entwerfen, in dem die Nation, „the Country“, als ein Gewebe unzählbarer Biografien und Familiengeschichten berühmter und alltäglicher, epochenmachender und anonymer Individuen beschrieben wird: als eine „Ineinanderschubung von Körpern, von Leidenschaften und von Zufällen, die in diesem [dem historisch-politischen E. v. V.] Diskurs das bleibende Gewebe der Geschichte und der Gesell-

108 Ebd., S. 14.

109 Ebd., S. 24.

110 Foucault: In Verteidigung der Gesellschaft, S. 63.

schaften bildet.“¹¹¹ Man kann dabei an die These vom Metafilm denken, den Hollywood immer neu inszeniere:¹¹²

Letztlich hat das amerikanische Kino nie aufgehört, ein Grundthema immer wieder neu zu verfilmen: die Geburt einer nationalen Zivilisation [...] sie [die organische Repräsentation bei den Amerikanern] ist selber die ganze Geschichte, die genealogische Linie, von der sich jede nationale Zivilisation wie ein eigenständiger Organismus ablöst und jeweils die Gestalt Amerikas vorwegnimmt. [...] Ein starkes ethisches Urteil muss die Ungerechtigkeit der ‚Dinge‘ anprangern, das Mitleid erregen und von der heraufkommenden neuen Zivilisation künden, kurzum: immer wieder Amerika entdecken.¹¹³

Doch lassen sich weder die These von Deleuze noch die Überlegungen Foucaults bruchlos auf den Kriegsfilm Hollywoods nach 1945 übertragen.

THE STEEL HELMET: Die Perspektive der Toten

In *THE STEEL HELMET* (*DIE HÖLLE VON KOREA, USA 1951*) hat Samuel Fuller einen filmischen Bildraum entworfen, der ein Verhältnis zwischen der Gegenwart der Toten und jener der Überlebenden zu beschreiben sucht und dabei aus der beschriebenen Bahn des Kriegergedenkens austritt. Nur wenige Szenen des Films sind im Dschungel angesiedelt. Ganz offensichtlich wurde keinerlei Anstrengung darauf verwendet, den Wald als etwas Anderes erscheinen zu lassen denn ein Set in einem Filmstudio. Auch der Umstand, dass der Film nur wenige Jahre nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges von einem anderen, nämlich dem Koreakrieg handelt, scheint völlig nebensächlich zu sein. Nahtlos setzt sich das Kämpfen fort und die Soldaten, die in *SANDS OF IWO JIMA* im Nebel verschwinden, kämpfen in *THE STEEL HELMET* ganz selbstverständlich einfach weiter. Sie formieren sich neu, eine Truppe versprengter Überlebender, die sich nach verlorener Schlacht wohl oder übel zusammentun, um sich irgendwie gemeinsam durchzuschlagen.

Der Trupp erreicht eine Tempelanlage. Die Vorgärten, Etagen, Amphoren, Galerien und Nebenräume sind zentriert um einen Innenraum, der beherrscht wird vom Blick einer Statue. Man sieht deren Augen, ein höchst befremdliches Götterbild. Man mag der Statue gerade noch in der Haltung eine gewisse Ähn-

¹¹¹ Ebd., S. 17.

¹¹² Robert Burgoyne hat diesen Gedanken von Deleuze auf den Historienfilm Hollywoods bezogen. Vgl. Robert Burgoyne: *The Hollywood Historical Film*, Malden/Oxford/Carlton 2008, S. 74 ff.

¹¹³ Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, S. 202–206. So gesehen hätte Griffith mit *THE BIRTH OF A NATION* die grundlegende Pathetik entwickelt, welche das Kino zum privilegierten Erfahrungsraum des Geschichtlichen selbst werden ließ.

lichkeit zu klischierten Buddha-Darstellungen zugestehen, die Gesichtszüge sind bloße Fantasie. Das ist keinesfalls ein belangloses Detail: *THE STEEL HELMET* stellt sich in Gänze als eine Erinnerungsdichtung vor, in der Orte und Zeiten der Handlung reine Phantasmen sind. In der Folge verdichtet der Film das nun schon hundertfach durchgespielte Drama des Kriegsfilms zu einem Kammerspiel, das, ähnlich wie *A WALK IN THE SUN*, wie ein kleines Nachtstück erscheint.



Abb. 40: *THE STEEL HELMET*: Erinnerungsdichtung und Kammerspiel.

Das Gesicht der Götterstatue findet sein Pendant in einer ganz anderen Gesichtsdarstellung. Wir sind ihr in der Exposition des Films begegnet; man sieht in einer Großaufnahme einen Helm im Gras liegen, eine stählerne Halbkugel mit einem Einschussloch; im Vordergrund die Credits des Vorspanns, von einer Musik untermalt, die deutliche Anklänge an Leitmotive aufweist, die man im Western mit der Drohung kampfbereiter Indianerstämme assoziiert. Im Hintergrund bleibt für die gesamte Dauer des Vorspanns der Helm sichtbar; nach und nach scheint er selbst Züge eines Gesichts anzunehmen; kein *shell-shocked face*, sondern – man sieht deutlich das Einschussloch eines gezielten Kopfschusses – ein Bild des toten Sol-

daten schlechthin, stählernes Grabmal und Gesicht in einem.¹¹⁴ Plötzlich rührt sich der Helm, zwei Augen sind zu erkennen, ein amerikanischer Infanterist hebt seinen Kopf; er ist, wie wir bald erfahren, der einzige Überlebende seines Platoon. Er trifft einen koreanischen Jungen. Wieder ein Anklang an den Western: Die nackten Beine, die sich dem gefesselten und verwundeten Soldaten nähern, sind inszeniert wie die eines indianischen Kriegers, der nach dem Gemetzel sein Werk zu vollenden sucht.

Nur wenige Minuten später wird dieser Junge andächtig unter dem Blick des Götterbildes stehen, während der kleine Trupp amerikanischer Soldaten, der sich im Dschungel zusammenfand, ihm in das Innere des Tempels folgt, sich nach und nach hinter ihm versammelt. In seinem Lachen wird das Motiv fortgeführt, das den Helm und die abweisend-mürrische Miene des wieder zum Leben erwachten Infanteristen mit dem starren Antlitz der Statue und dem fröhlichen Gesicht



Abb. 41: Stählernes Grabmal und Gesicht.

¹¹⁴ Vgl. Torsten Gareis: Put your Helmet on! Der Helm im amerikanischen Kriegsfilm, in: Mobilisierung der Sinne. Der Hollywood-Kriegsfilm zwischen Genrekino und Historie, hrsg. v. Hermann Kappelhoff, David Gaertner, Cilli Pogodda, Berlin 2013, S. 345–382, hier: S. 358 ff.

des Jungen zu einer Ausdrucksfiguration verbindet, die in gewisser Weise das Sujet des Films instrumentiert. Am Ende wird der Junge – das einzige vergnügte Gesicht des Films – tot sein und der Infanterist erneut von einer tödlichen Kugel getroffen, die er auch dieses Mal wieder – als *shell-shocked face* – überleben wird.

Im Wechselspiel der Gesichter erscheint das Götterbild als der Blick eines stets präsenten, unsichtbaren Dritten. Vom ersten Moment an wird dieser Blick adressiert, in der Andacht des koreanischen Jungen, im Zögern der Soldaten, die sich unter dem riesigen Götterbild sammeln und den sakralen Raum in ein Truppenlager verwandeln; sie adressieren ihn in ihrer Unsicherheit, wenn sie das verwinkelte Gebäude untersuchen, stets einen Hinterhalt des Feindes befürchtend, und dann, wenn einen von ihnen, zu Füßen der Statue stehend, das Gefühl beschleicht, deren Augen hätten sich bewegt: Er dreht sich noch einmal um, versucht, die Augen des Standbildes zu fixieren. Tatsächlich entwickelt sich die dramatische Spannung des kleinen Kammerspiels, das die Eigensinnigkeiten, Vorlieben und Abneigungen der Soldaten nach und nach als soziales Gefüge sichtbar werden lässt, aus dem unheimlichen Gefühl des permanenten Beobachtet-Seins, ohne dass es je möglich wäre, den Beobachter selbst zu fassen – bis man dann schließlich einen feindlichen Soldaten aufspürt, der im Verborgenen lauert, um hinterrücks zu morden.

Doch auch nachdem der Soldat entdeckt und überwältigt wurde, will das beklemmende Gefühl nicht weichen. Immer wieder kehrt die Montage zu der Einstellung zurück, die den Blick der hoch aufragenden Statue herab auf die Soldaten unten simuliert, sodass dieser Blick eine lastende Präsenz bleibt. Die Schuss-Gegenschuss-Folgen, in denen die kleinen und großen Konflikte zwischen den Soldaten entwickelt werden, sind um diese Einstellung herum gruppiert, als habe alles Geschehen in den Augen der Statue ihr unheimliches Zentrum. Die Montage etabliert so ein allsehendes Auge, dessen Blick den Bildraum in seiner Gänze umfasst, den Raum, die Tempelanlage, gleichsam als sein Inneres konstituiert und hermetisch gegen ein unbestimmtes Außen abschließt. Die paranoide Wahrnehmung, die den unsichtbaren Feind wegen seiner Unsichtbarkeit in allen Erscheinungen entdeckt, ist in den starren Augen der Götterstatue zur Allegorie eines Blicks geworden, in dessen Bannkreis die Soldaten eingeschlossen sind.

Die Schlacht, die gegen Ende von *THE STEEL HELMET* dann doch noch zu sehen ist, das Abwehrgefecht in hoffnungsloser Unterlegenheit, wird fast ausschließlich durch einmontiertes *found footage* dargestellt; fast scheint die Inszenierung des Films darauf bedacht zu sein, die Heterogenität unterschiedlicher Typen audiovisuellen Materials nicht zu verwischen. Noch die offensichtlich gestellten Szenen von heranstürmenden Truppen, in denen uniformierte Statisten den Angriff simulieren, indem sie sich wie Lemminge ins Feuer werfen – wieder ein grobschlächtiges Stereotyp der Indianerkriegsfilme –, werden so einmontiert,

dass sie völlig abgetrennt sind von der Welt im Inneren des Tempels. Die Bilder vom Krieg bleiben dem Bildraum des Kammerspiels so äußerlich, wie sie es für ein Publikum sind, das in heimischen Kinosälen zwischen den Hauptfilmen die Bilder der Newsreels eines weit entfernten Kriegs anschaut. Das Set des Studioschungels, die einmontierten Außenaufnahmen beliebiger Artilleriegefechte und die stereotypen Kampfszenen lassen ein diffus phantasmatisches Außen entstehen, das den hermetischen Bildraum des Innen nur umso deutlicher als den Bannkreis eines allsehenden Auges hervortreten lässt. Im Sound dringt das Außen in dieses Innen ein – die pfeifenden Kugeln, die die Soldaten im Innern des Tempels treffen und töten, die Leiche des Jungen, die hereingetragen wird, nachdem man den Schuss hörte, der ihn niederstreckte ... „It's his own fault. Told him I don't want any kid tagging along. Take him outside and bury him. Go on! Take him out!!“ ist das Einzige, was der Infanterist sagt, als er den toten Jungen erblickt. Dann wendet er sich von den Anderen ab, der Kamera zu. Wir sehen den Schmerz in seinem mürrischen Gesicht, der im nächsten Moment in einer zornigen Aktion explodiert, die alle anderen in den Aufruhr dieses Schmerzes hineinzieht: Der Infanterist schießt den wehrlosen Kriegsgefangenen nieder, nur weil der ein falsches Wort über den Jungen verloren hat. Zu den Füßen der Statue wird der Operationstisch eingerichtet, auf dem der Gefangene verarztet wird und stirbt – als würden die Soldaten vor dem Altar eines Götterbildes, das aus dem Fundus eines billigen Theaters stammt, einen Opferritus persiflieren.

Das Wunder des Überlebens

Sam Fuller ist, wie viele andere Regisseure von Kriegsfilmern, ein Augenzeuge des Krieges. Er hat als Soldat an den verschiedensten Fronten des Zweiten Weltkriegs gekämpft, um danach wie kein anderer Hollywoodregisseur die Poetik des Genres zu prägen. Sein erster Kriegsfilm – eben *THE STEEL HELMET* – ist sicher, nicht anders als die Filme von Ford oder Capra, als ein patriotischer Tribut an die amerikanischen Soldaten gedacht. Aber er entwirft ein Bild von den Opfern der Soldaten, das sich der heroischen Sinnstiftung entzieht. Das Drama, das Fuller inszeniert, ist das eines Soldaten, der sich permanent vom Tod selbst angeblickt, entdeckt, erkannt weiß – und der nicht verstehen, nicht glauben kann, dass er, gerade er, immer noch lebt. Nicht der Tod, das Überleben inmitten des allgemeinen Sterbens der Kriege ist das eigentlich Rätselhafte. Der Umstand, dass Fuller als Veteran des Zweiten Weltkriegs Regie führt, mag nicht zuletzt in dem ungläubigen Staunen darüber zum Ausdruck kommen, dass ein Infanterist den Krieg überhaupt überleben kann.

Am Anfang erzählt der amerikanische Soldat dem koreanischen Jungen von der Kugel, die wohl seinen Helm, aber – kurios, wundersam – nicht seinen Schädel durchschlagen hat. Am Ende wird der Infanterist erneut tödlich getroffen und überlebt wieder – gegen alle Wahrscheinlichkeit. Was wir zu Anfang kaum verstehen, wird am Ende klar. Die Figur selbst verdankt ihr Dasein dem Wunder eines unmöglichen Überlebens, das sich mal um mal wiederholt: Denn wer überlebt schon ein Erschießungskommando, nachdem er zuvor von einer Kugel niedergestreckt wurde, um sich dann als Gefangener auf der Seite derer wiederzufinden, die standesrechtlich erschossen werden?

Ein Stahlhelm, dann ein Gesicht, das unter dem Helm die Augen aufschlägt, ein Soldat, der sich zu regen beginnt, zwischen den Leichen im hellen Sonnenlicht – der Anfang von *THE STEEL HELMET* ist so doppeldeutig wie das Ende von *SANDS OF IWO JIMA*. Die Reanimation des toten Soldaten betrifft zum einen den Wirklichkeitsstatus der Figuren des Films selbst: Er lässt die gefallenen Soldaten als Schattengestalten der Leinwand noch einmal lebendig werden, um ihnen alle Ehren des Totengedenkens zu erweisen; zum anderen aber betrifft sie die historische Realität eines Krieges, der tatsächlich nicht mehr aufhören will. Für die Soldaten ist das Ende des einen Krieges nur der Beginn eines anderen. Insofern ist die Referenz des Films auf den Koreakrieg dann doch alles andere als beliebig. Aus der Sicht von *THE STEEL HELMET* ist der Krieg der Ausnahmezustand des Sterbens, der zur Normalität geworden ist – gleich welches politische Narrativ den Feind jeweils neu definiert. Die Frage, die Capra so eindringlich vorträgt – „Why are we on the march?“ –, hat sich erledigt. *THE STEEL HELMET* gibt am Ende die lakonische Antwort: „There is no end to this story.“ Man mag an einen Satz denken, den General MacArthur 1962 in einer Rede Platon zugeschrieben haben soll und der es zu einiger Popularität gebracht hat, bevor er im Jahr 2001 Ridley Scotts *BLACK HAWK DOWN* vorangestellt wurde: „Only the dead have seen the end of war.“¹¹⁵

Für die Soldaten geht es – exemplarisch hier der humpelnde Infanterist, der gerade durch ein Wunder einem weiteren Anschlag auf sein Leben entkam – nur darum, weiterzuziehen, in die nächste Schlacht. Sie lassen den Blick hinter sich, der sie von dem Moment an in den Bann schlug, als sie den Tempel betraten, den

115 „The long gray line has never failed us. Were you to do so, a million ghosts in olive drab, in brown khaki, in blue and gray, would rise from their white crosses, thundering those magic words: Duty, honor, country. This does not mean that you are warmongers. On the contrary, the soldier above all other people prays for peace, for he must suffer and bear the deepest wounds and scars of war. But always in our ears ring the ominous words of Plato, that wisest of all philosophers: ‚Only the dead have seen the end of war.‘“ (MacArthur: U.S. Military Academy, S. 200) Ich werde gegen Ende des Buches auf diese wahrlich abgründige Rede zurückkommen.

Ort, der für ihren Tod vorgesehen war. Tatsächlich löst die Montage den Blick von der Götterstatue ab, um ihn an die Zuschauer zu delegieren. Am Ende bleiben die Zuschauer in der Tempelanlage zurück, eins mit dem Blick, der die Soldaten immer schon als Tote sieht. Sie schauen den Soldaten nach, die durch das Tor gehen und sich langsam entfernen.

Fuller hat mit *THE STEEL HELMET* einen Bildraum konstruiert, in dem das Sehen der Überlebenden, das Sehen der Zuschauer, auf die Toten des Krieges bezogen wird, ohne die Toten zu heroischen Opfern der Gemeinschaft werden zu lassen. Jedenfalls ist es kein Zufall, dass das Motiv des wundersamen Überlebens noch viel weiter aufgespannt und der Bogen bis zum D-Day zurück geschlagen wird.¹¹⁶ Der Protagonist wird getroffen; paralysiert, *shell-shocked*, ruft er einem vorbei laufenden Soldaten zu: „Did you hear the Colonel? Hear what he said? Get off the beach!“ Die unsinnigen Sätze beziehen sich auf berühmte Worte, die Colonel Charles Taylor zugeschrieben werden, der sie am Omaha Beach gesprochen haben soll. Die Legende wird von dem Infanteristen selbst kurz zuvor dem Befehlshaber im Streit vorgetragen, um ihn zum Handeln zu bewegen:

Look, I'll tell you about an officer. And he wasn't a 90-day act of Congress like you. He was a colonel, and he didn't have to be there. It was D-Day in Normandy, when you were wearing bars in the States and we were pinned down for three hours by kraut fire. This colonel, Colonel Taylor, he got up on Easy Red Beach and he yelled: 'There are two kinds of men on this beach – those who are dead, and those who are about to die. So let's get off the beach and die inland.' That officer I'd give my steel hat to any day.

THE BIG RED ONE: Ein Bild der Vernichtung

Mag sein, dass die Sätze nur deshalb berühmt wurden, weil sie in Kriegsfilmen immer wieder zitiert wurden. Aber sie formulieren ziemlich präzise den Umstand, dass ein überlebender Soldat nicht vorgesehen ist. Fuller hat den Satz noch einmal in eines seiner Drehbücher geschrieben, nämlich in das von *THE BIG RED ONE* (USA 1980), seinem letzten Kriegsfilm.

Auch in diesem Film steht das ungläubige Staunen angesichts des eigenen Überlebens im Zentrum der Inszenierung. Nun aber – das gerade Gegenteil des Studiokammerspiels von *THE STEEL HELMET* – betrifft es die Inszenierung eines wahrhaft monumentalen Films. In *THE BIG RED ONE* sind es vier Kameraden und ihr Anführer, die alle großen Schlachten von der Landung in Afrika, Sizilien und der Normandie bis zur Eroberung Deutschlands erleben – ohne dass ihnen auch

¹¹⁶ Vgl. zum Folgenden die Szenen „Abschied und Lob auf die Infanterie“ (01:02:48:15–01:06:33:15) und „Finale Schlacht“ (01:14:06:11–01:21:33:00).

nur ein Haar gekrümmt wird. Die Gruppe wird für die anderen Soldaten zur Inkarnation einer magischen Unverletzbarkeit, der man, wo sie auftaucht, mit größter Scheu und Ehrfurcht begegnet: Denn alle, die mit diesen Unverwundbaren in den Kampf ziehen, verlieren ihr Leben. Mit jedem Soldaten, der zu ihnen stößt, um im nächsten Waffengang zu fallen, lassen jene Fünf die Niederlage weiter hinter sich. Ihr Siegeszug ist buchstäblich vom Tod der Anderen getragen, ihr Überleben das wundersame Resultat einer aussichtslosen Anstrengung, ein absurder Triumph individueller Lebensbegierde, der sämtliche physischen, technologischen und strategischen Anstrengungen, den Krieg zu gewinnen, überstrahlt und verblassen lässt.

Über alle Schauplätze der Invasion Nordafrikas und Westeuropas zeichnet *THE BIG RED ONE* einen Feldzug nach, dessen Etappen Fuller selbst als Infanterist absolvierte, bis hin zur Befreiung des Flossenbürger KZ-Nebenlagers im tschechoslowakischen Falkenau, dem heutigen Sokolov, im Mai 1945. Hier entstand der eigentlich erste Film Fullers. Erst sehr viel später wird er unter dem Titel *V-E + 1* der Öffentlichkeit bekannt werden. Fuller fertigte ihn laut eigener Aussage als Amateurfilmer an, der von seinem Vorgesetzten angewiesen wurde, die Bürger des Ortes dabei zu filmen, wie sie auf Befehl des amerikanischen Offiziers hin die verwesenden Leichen getöteter KZ-Insassen aus den Massengräbern bargen, um ihnen ein würdiges Begräbnis zu geben.¹¹⁷ Schaut man sich diese drei Filme Fullers an, *THE STEEL HELMET*, *THE BIG RED ONE* und *V-E + 1*, so erkennt man in dem koreanischen Jungen den jüdischen Jungen wieder, der in *THE BIG RED ONE* gerettet wird, um in Würde zu sterben. Der Amateurfilm des Infanteristen Fuller gehört sicher zu den radikalsten und dunkelsten filmischen Dokumenten des Zweiten Weltkriegs.¹¹⁸ Erst in seinem letzten Kriegsfilm bezieht sich Fuller auf dieses Dokument, indem er zwei historische Referenzen miteinander verschränkt, die in der Geschichte der filmischen Bilder des Zweiten Weltkriegs seltsam unver-

117 Fullers Film bildete die Grundlage der 1988 unter der Regie von Emil Weiss entstandenen Dokumentation *KZ FALKENAU, VISION DE L'IMPOSSIBLE (FALKENAU – EINE LEKTION ÜBER MENSCHENWÜRDE)*, in der der Regisseur auch als Zeitzzeuge auftrat. Ich beziehe mich auf diese Dokumentation, die 2004 in einer leicht überarbeiteten Fassung auf dem TV-Sender *arte* unter dem Titel *FALKENAU – EINE LEKTION IN MENSCHENWÜRDE* ausgestrahlt wurde. Fullers Film selbst hatte keinen eigenen Titel, er wird aber unter der Bezeichnung *V-E + 1* unter anderem seit 2014 in der National Film Registry der Library of Congress geführt.

118 Vgl. Georges Didi-Huberman: *Das Öffnen der Lager und das Schließen der Augen*, in: *Auszug aus dem Lager. Zur Überwindung des modernen Raumparadigmas*, hrsg. v. Ludger Schwarte, Bielefeld 2007, S. 11–45; Neuübersetzt mit dem Titel: *Die Lager öffnen, die Augen schliessen: Bild, Geschichte, Lesbarkeit*, in: Georges Didi-Huberman: *Remontagen der erlittenen Zeit. Das Auge der Geschichte II*, Paderborn 2014, S. 15–84; Drehli Robnik: *Bilder, die die Welt bewegten. ‚The Big Red One‘ 1980*, Regie: Samuel Fuller, in: *Spex 362*, Juli/ August 2015, S. 80–81.

bunden geblieben sind: die Bilder von der Befreiung der Konzentrationslager und jene von den Kämpfen amerikanischer Truppen in Europa und im Pazifik.

Mit *THE BIG RED ONE* wurde die Judenvernichtung zum Fluchtpunkt der Darstellung des Zweiten Weltkriegs im amerikanischen Genrekino.¹¹⁹ Die Diskussion, die sich Jahre später an Spielbergs *SCHINDLER'S LIST* (*SCHINDLERS LISTE*, USA 1993) entzündete,¹²⁰ ob man mit melodramatischem Pathos die Vernichtungslager darstellen dürfe, hätte ebenso gut sehr viel früher anhand dieses Films geführt werden können. Die Szenen, in denen Fuller die Entdeckung der Konzentrationslager, die Verbrennungsanlagen, die Leichen und die völlig abgemagerten Überlebenden zeigt, sind von der gleichen ästhetischen Brillanz wie alle anderen Teile von *THE BIG RED ONE*. Und die Szene, die einen ausgehungerten Jungen zeigt, der auf dem Arm des Soldaten noch einmal in einen Apfel beißt und dann stirbt, ist an sentimentalem Pathos kaum zu überbieten. Doch geben sich die gestochen scharfen Farbbilder gerade nicht als eine Reinszenierung historischer Filmdokumente aus – obwohl sich ein solches Dokument im Privatbesitz des Regisseurs befand. Die melodramatische Szene des sterbenden Kindes ist eine Erinnerungsdichtung, mit der die über Jahrzehnte hinweg ausgesparten audiovisuellen Bilder des Holocaust in das Kriegsfilmgenre Hollywoods eingetragen werden.

Den Tod der Toten bezeugen, statt ihnen ein von Menschen gestiftetes zweites Leben als heroische Opfer zu erdichten – so ließe sich das Ethos des poetischen Konzepts definieren, das die Inszenierungsweise Fullers bestimmt. In ihr sind biografisches und historiografisches Material, individuelle Erfahrung und historisches Ereignis in eine Erinnerungsdichtung überführt und unauflösbar miteinander verschmolzen.

119 Vgl. Zu diesem Gedanken in Bezug auf *BAND OF BROTHERS* Robnik: Kino, Krieg, Gedächtnis, S. 133f. Robnik bezieht sich in diesem Zusammenhang auf Anson Rabinbach: From Explosion to Erosion. Holocaust Memorialization in America since Bitburg, in: *History and Memory* 1 (2), 1997, S. 226–255.

120 Ungefähr zur selben Zeit, als *THE BIG RED ONE* in die Kinos kam, wurde mit der amerikanischen Fernsehserie *HOLOCAUST* (USA 1978) der Begriff Holocaust in Deutschland so populär wie zur Zeit des Zweiten Weltkrieges der Begriff „Gung ho“ mit dem Film *GUNG HO!* in den Vereinigten Staaten. Der Begriff wurde am 2. Dezember 1945 in einer Liste neuer populärer Begriffe von James F. Bender angeführt, vgl. James F. Bender: Thirty Thousand New Words, in: *New York Times Magazine*, 2. Dezember 1945, S. 22/2. Der Sprachforscher Albert F. Moe vermutet zu dem aus dem Chinesischen stammenden und im US-Militärjargon ab Anfang 1942 gebräuchlichen Begriff: „It is probable that a movie entitled *Gung Ho!* contributed greatly toward making the term popular in general American speech during 1944 and made it possible for the term to be included on Bender's list.“ Vgl. Albert F. Moe: Gung Ho, in: *American Speech* 42 (1), Februar 1967, S. 19–30, hier S. 22.

Die Überlebensgemeinschaft

Für das Totengedenken nach dem Zweiten Weltkrieg gelte im besonderen Maße, so Koselleck, was man für jedes Totengedenken annehmen darf: Die Darstellungsformen und medialen Praktiken gehen nicht in ihrer politischen Semantik auf: „Mag noch so sehr das Sterben für etwas thematisiert werden, aus dem die jeweilige Gruppenidentität ableitbar ist, immer wird auch das Sterben selber mitgemeint.“¹²¹ Der Versuch, die politische Gemeinschaft mit den Kriegstoten in der Darstellung subjektiver Trauer zu verbinden, hat mediale Affektfigurationen hervorgebracht, die nicht restlos funktional eingebunden werden können. Die Kriegerdenkmale lassen in ihrem ästhetischen Gepräge immer auch etwas von der Erfahrung spürbar werden, die mit der Trauer der Überlebenden „im Hinblick auf den Tod selber, nicht auf das Sterben für etwas“ verbunden ist.¹²²

Nach dem Zweiten Weltkrieg gehe der „Appell zur politischen oder sozialen Identifikation mit dem Sinn des vergangenen Sterbens“¹²³ vollends verloren. Die todbringende Gewalt des Krieges kann nicht mehr als sinnstiftend dargestellt werden, sondern exponiert lediglich den Mangel, das Fehlen einer Gemeinschaft, für die diese Toten noch Sinn haben könnten. „Es bleibt die Identität der Toten mit sich selbst, deren Denkmalsfähigkeit sich der Formensprache einer politischen Sinnlichkeit entzieht“.¹²⁴ Das Totengedenken bezieht sich auf die Erfahrung radikaler Kontingenz, die sich auf keine „Formsprache politischer Sinnlichkeit“ mehr stützen könnte, welche die Toten mit dem Leben der Gemeinschaft in Verbindung brächte.¹²⁵ Eben deshalb – so folgert Koselleck – sei das moderne Kriegergedenken als Totengedenken an das Leben der Überlebenden, an ihre reale Trauer gebunden. Das Kriegergedenken wird zu einer Angelegenheit der Überlebenden, eine rituelle Praxis, in der ein Gemeinwesen sich als Gemeinschaft der Überlebenden reorganisiert.

„Der politische Kult vor den alten Kriegerdenkmälern versiegt, sobald die ehemals Überlebenden aussterben.“¹²⁶ Zurück bleiben die Artefakte der medialen Erinnerungspraktiken (Denkmäler, Gedenkorte, Friedhöfe und Grabstätten, Filme, Romane, Erzählungen, Fotos, Gemälde, Skulpturen und Architekturen), die zum Zeugnis einer Gemeinschaft der Überlebenden des Krieges werden. In die Lücke zwischen dem Erinnerungskult der Überlebenden und der „politischen

121 Koselleck: Kriegerdenkmale, S. 266.

122 Ebd., S. 267.

123 Ebd., S. 273.

124 Ebd., S. 274.

125 Ebd.

126 Ebd.

Sinnlichkeit“ der Nachgeborenen „... rückt gleichsam die Ästhetik ein, die die Formen auf ihre ‚Selbstaussage‘ hin befragt. Anders gewendet, die ‚ästhetischen‘, auf die sinnliche Empfangsbereitschaft der Betrachter bezogenen Aussagemöglichkeiten überdauern die politischen Identifikationsangebote, die sie stiften sollten.“¹²⁷

Der Gedanke ist für den Kriegsfilm Hollywoods entscheidend. Die Filme richten sich – das konnten wir in den Filmanalysen nachvollziehen – zunächst und vor allem an das zeitgenössische Publikum, die Überlebenden. Sie beziehen ihre affektrhetorische Kraft aus der Trauer, den erinnerten Gefühlen ihrer Zuschauer. Doch geht die affektive Kraft sowenig in der zeitgenössischen Bestimmung des Gefühls der Trauer auf wie in der politischen Semantik. Der springende Punkt in dieser Argumentation scheint mir wiederum der Affekt selbst zu sein: Die affektpoetischen Konstruktionen filmischer Bilder „subjektiver Trauer“ werden zum Medium eines Affekts, der auf die Zukunft einer Gemeinschaft hin gerichtet ist, der das Bild der Trauer zum Gegenstand eines Gefühls für die eigene Geschichte werden kann.

In der Fluchtlinie einer solchen Geschichte lässt sich noch die Familie des Private Ryan eintragen, die am Ende des Jahrhunderts einen amerikanischen Soldatenfriedhof in der Normandie aufsucht, um zwischen Kreuzen und Davidsternen aus weißem Marmor die sentimentale Szene schlechthin aufzuführen.¹²⁸ Wir verstehen, dass die Familienangehörigen, die den Veteranen begleiten, die Frau, die Kinder, die Enkel, die nichts oder kaum etwas mit den Namen der Toten zu verbinden wissen, allein im Affekt der Szene selbst – in den Tränen des alten Mannes, der, umgeben von seiner Familie, vor dem Grab seines Retters weint – mit der Erfahrung des Überlebens verbunden sind. In der Szene klingt der Appell als sentimentale Rührung nach, mit dem der junge Soldat auf den Pursuit of Happiness verpflichtet wurde, damit er verdiene, was die gefallenen Soldaten ihm geschenkt haben: das Überleben. Für den Zuschauer aber geht das Sentiment nicht in der Imagination der Gefühle der Familie oder des Soldaten auf. Die sentimentale Szene wird vielmehr zum Ausgang eines sich verändernden Sehens, das anhebt, den in alle Richtungen sich ausbreitenden Soldatenfriedhof als filmischen Bildraum zu erschließen. Die endlosen Reihen der marmornen Denkmale, die in ihren Schnittpunkten und Fluchten noch den Horizont selbst zu überschreiten scheinen, werden zur sinnlich konkreten mathematischen Formel – jedes Mahnmal eine Familienszene –, mit der das Sentiment, unendlich vervielfältigt, jede Vorstellungskraft übersteigt. In der filmischen Montage wird die architektonische Konstruktion eines sich unbegrenzt ausweitenden Gräber-

¹²⁷ Ebd., S. 275.

¹²⁸ Vgl. S. 16 ff. [im Manuskript] in der vorliegenden Studie.

feldes zum Affekt, der an die ästhetische Erfahrung nachgeborener Zuschauer gerichtet ist.

Die Erinnerungsdichtung der Kriegsfilme Hollywoods nach dem Zweiten Weltkrieg bezieht sich auf eine Gemeinschaft der Überlebenden, die sich nicht nur radikal von der Erinnerungsgemeinschaft unterscheidet, wie sie Assmann als Gedächtniskultur herausgearbeitet hat. Ihr ist es auch unmöglich geworden, die Rede vom Krieg bruchlos als einen Diskurs der Geschichte der politischen Gemeinschaft fortzusetzen.

Die Gemeinschaft der Überlebenden gründet sich auf die Erfahrung radikaler Kontingenz, auf eine kulturelle Erinnerungspraxis, die den zeitlichen Riss zwischen den Toten und den Überlebenden nicht überbrücken kann. Sie muss ohne eine Erzählung, ohne eine Idee der Gemeinschaft auskommen, in der die Kontingenz geschichtlicher Erfahrung zum identitätsstiftenden Mythos umgedeutet wird. Die liberale Utopie einer ‚post-metaphysischen Kultur‘,¹²⁹ wie Rorty sie definiert, entspricht einer Gemeinschaft, die den Krieg, die großen Gemeinschaftsideen und den systematischen Mord an einem ganzem Volk, den Holocaust, überlebt hat. Sie weiß um die Unmöglichkeit, Geschichte als eine Erzählung zu entwerfen, mit der die Gegenwart einer politischen Gemeinschaft als eine bruchlose Verbindung ihrer Vergangenheit mit einer zukünftigen gesellschaftlichen Utopie beschrieben werden kann.¹³⁰

Dem „Rassismus“, den Foucault, und dem „Ethnozentrismus“¹³¹, den Rorty dem modernen historisch-politischen Diskurs zuschreiben, kann nur in der radikalen Affirmation der Erfahrung der Kontingenz begegnet werden. Beide können jeweils nur auf dem Wege des ‚poetischen Machens‘ ‚veränderter Beschreibungen‘ der Welt immer wieder neu korrigiert werden. Dass die „Rede vom Krieg“, die Foucault als „Geburt der Geschichte“ versteht, die Rechte des Volkes, der Nation, des Landes gerade nicht als „die universale Wahrheit des Philosophen“¹³² vorträgt, sondern als Erinnerung an seine Kämpfe, seine Niederlagen und seine Siege, mag sich als ein ebenso wertvolles wie ambivalentes Erbe erweisen. Erinnerungsdichtung kann so gesehen zum Appell werden, allen Versuchen, dem politischen Gemeinwesen das Gedächtnis eines Volkes, einer Nation, einer Ethnie oder einer Kultur zuzuschreiben, das es als Gemeinschaft begründete, die „Geschichte des Machens“, die „Poetizität der Kultur“ entgegenzusetzen.

129 Rorty: Kontingenz, Ironie und Solidarität, S. 17. Vgl. S. 33 ff. [im Manuskript] in der vorliegenden Studie.

130 Ebd., S. 290.

131 Richard Rorty: Solidarität oder Objektivität?, in: ders.: Solidarität oder Objektivität? Drei philosophische Essays, Stuttgart 1995, S. 11–37, S. 29.

132 Foucault: Vom Licht des Krieges zur Geburt der Geschichte, S. 14.

Als ästhetische Erfahrung bleibt die Trauer der Überlebenden einer späteren Gegenwart von Zuschauern genau so weit zugänglich, wie sich jene vom filmischen Bild der Trauer selbst affiziert erleben; genau so weit, wie es für sie zu einem „apriorischen Gegenstand“ ihres Gefühls für das Gemeinschaftliche, ihres Sense of Commonality werden kann. In dieser Perspektive ist das Kriegergedenken vergangener Zeit nicht unmittelbar als eine politische Semantik, als Rede vom Krieg und als Diskurs der Gemeinschaft zugänglich; es bleibt vielmehr auf den Umweg über ästhetische Erfahrungen verwiesen, auf die leibhaftige Gegenwart affizierter Zuschauer. Nur über den Umweg der ästhetischen Erfahrung kann die Geschichte der politischen Sinnlichkeit als eine Geschichte der ‚Formen des Gefühls für eine gemeinschaftliche Welt‘,¹³³ als eine Geschichte des Sense of Commonality rekonstruiert werden. Dieser Umweg ist noch der historischen Forschung selbst gewiesen, wenn sie in den Filmen die Geschichte der „Formsprache politischer Sinnlichkeit“ erfassen will.

4.5 Der unlösbare Konflikt

Mit den Bildern des Holocaust ist im Kriegsfilm Hollywoods das Bewusstsein einer Totalität des Mordens und Sterbens verbunden, die sich auf keinen politischen oder kulturellen Konflikt mehr begrenzen oder sich überhaupt als Konflikt fassen lässt. Der Krieg ist in gewisser Weise allgemein geworden. Wenn aber die Grausamkeit und das Morden, das Leiden und Sterben allgemein geworden sind, verliert ein Pathos, das auf die Individualität des Soldaten abhebt, seine bindende Kraft. Damit hat sich der konstitutive Konflikt des Kriegsfilmgenres, der grundlegende Widerspruch zwischen militärischer und politischer Gemeinschaft, unendlich verschärft.

Man sollte jedoch festhalten, dass sich diese Verschärfung des Konflikts bereits sehr früh angedeutet hat. Davon zeugen etwa der Erfolg des Romans *From Here to Eternity* (1951) von James Jones und dessen gleichnamige, ebenfalls sehr erfolgreiche Verfilmung durch Fred Zinnemann aus dem Jahr 1953. Dabei scheint es mir kein Zufall zu sein, dass Zinnemanns Kriegsfilm, der eigentlich keiner ist, das Drama militärischer Vergemeinschaftung in die unmittelbare Vorkriegszeit verlegt. Er thematisiert weit mehr die Folgen der Militarisierung für die Zivilge-

133 „Die Kunst ist das, was der politischen Gemeinschaft jene Formen anschaulicher Gemeinschaft gibt, die, im Gegensatz zur Abstraktion des Gesetzes, die Menschen in lebendige Verbindung zueinander setzen [...] Der ästhetische Modus der Gemeinschaft ist der Modus einer Gemeinschaft, die denkt, was sie fühlt, und die fühlt, was sie denkt.“ Ranciè: Die Geschichtlichkeit des Films, S. 241.

sellschaft als den Krieg. Die Ausnahmesituation der physischen Unterwerfung unter eine fremde, unumschränkte Befehlsgewalt fordert als erste Opfer die Subjektivität und die Wünsche, das Streben nach Glück der Einzelnen ein.

Der erfolgreiche Boxer Private Prewitt (Montgomery Clift) weigert sich, in der Boxstaffel des Regiments zu kämpfen. Er erträgt alle demütigenden Strafen und körperlichen Exerzitien, ohne an seiner Entscheidung, aber auch ohne an der Armee zu zweifeln. Er gehört wie die Rekruten in GUNG HO! zu jenen jugendlichen Delinquenten, die in der militärischen Gemeinschaft eine neue Identität gefunden haben. Erst als sein Kamerad zum Opfer eines anderen Menschenschinders wird, ersticht er den verantwortlichen Vorgesetzten. Die Demütigung des Drills kehrt sich als Zorn gegen die eigene militärische Führung.

FROM HERE TO ETERNITY beschreibt die Zurichtung durch das Militär als eine Alchemie, die aus der zivilen Gesellschaft die Kriegsgesellschaft formt. Sie bringt im Ergebnis die Figur Burt Lancasters, First Sergeant Milton Warden, als die des kriegstüchtigen Offiziers hervor, der den sterbenden Gefreiten ebenso hinter sich zu lassen weiß wie die Frauen, die sich in ihn verlieben. Die rächende Gewalttat wird als Akt der Regeneration der militärischen Gemeinschaft dargestellt, die an der moralischen Insuffizienz einzelner Offiziere leidet. Dieses Narrativ wird in der Folge von zahlreichen Filmen variiert. Die Schuld lässt sich nicht mehr länger als ein Verhältnis der Überlebenden zu den toten Soldaten inszenieren; sie betrifft vielmehr – das kann man von FROM HERE TO ETERNITY über ATTACK! und THE BRIDGE AT REMAGEN bis hin zu CASUALTIES OF WAR¹³⁴ und IN THE VALLEY OF ELAH nachvollziehen – das Verhältnis des Militärs und des Staates zur politischen Gemeinschaft. Die militarisierte Gemeinschaft tritt selbst als eine archaische Gewalt hervor, deren Opfer die politische Gemeinschaft ist.¹³⁵ Das ist das Grundthema der Vietnamfilme.

Der zornige Taxifahrer

Er ist eine der bekanntesten Filmfiguren des New Hollywood: Der Taxi Driver aus dem gleichnamigen Film von Martin Scorsese (USA 1976) ist zu einem Emblem dieses Kinos geworden. Man erinnert sich an die melancholischen Bilder des nächtlichen New York, die extrem stilisierten Einstellungen des gelben Wagens, an

¹³⁴ Vgl. Grotkopp: In der Anklage der Sinne, S. 237–269.

¹³⁵ Sascha Keilholz hat gezeigt, dass der Polizeifilm der frühen 1970er Jahre eine Transformation des Genrekinos anzeigt, die den äußeren Krieg, Vietnam, als einen inneren Krieg der Gesellschaft thematisiert. Vgl. Sascha Keilholz: Verlustkino. Trauer im amerikanischen Polizeifilm seit 1968, Marburg 2015.

die Wachträume von Travis Bickle (Robert De Niro), der nicht schlafen kann und deshalb nachts Taxi fährt, während er die Tage in Pornokinos verbringt. Man erinnert sich an die bunten Lichter der Vergnügungsviertel einer urbanen Halbwelt, die blinkenden Leuchtreklamen der Striptease-Bars und Nachtclubs, die in Pulks auf den Trottoirs versammelten Prostituierten, Drogendealer und Zuhälter. Außen vor den Scheiben des Taxis gleitet diese Welt vorbei; während wir, die Zuschauer im Innern des Taxis, dem Monolog von Travis folgen, der vom großen Reinemachen träumt: ein mächtiger Regen, der diesen ganzen Abschaum einfach wegpült.

Travis ist Heimkehrer, Vietnamveteran, und seine Schlafstörung, sein Job, seine Zufluchtsstätte, die Pornokinos, machen ihn selbst zu einem Teil dieses Straßenlebens, das er so sehr verachtet. Als alle seine Versuche, zu der sauberen Welt der guten Gesellschaft in Kontakt zu treten, scheitern, besinnt er sich auf seine Bestimmung als Soldat. Zunächst bereitet er – ein Kurzschluss aus zurückgewiesener Liebe – ein Attentat auf den Präsidentschaftskandidaten vor; dann versucht er, die Prostituierte Iris, ein sehr junges Mädchen, ein Kind, aus den Fängen der Drogendealer und Zuhälter zu retten. Die Befreiung gerät zu einem wüsten Amoklauf. Alles und jeder wird niedergeschossen, versinkt in einem Meer von Blut. Mit den Zeitungsberichten, die von den Heldentaten dieses Heimkehrers berichten, der das Mädchen aus den Fängen der Prostitution und Drogenwelt befreit hat, endet der Film.

Travis setzt ein Massaker in Szene, für das er am nächsten Tag als Befreier gefeiert werden wird. Im vollendeten Blutbad erfüllt sich doch noch seine Bestimmung als Soldat. Er wird für ein Gemetzel als Held gefeiert, für das man ihn während des Vietnamkrieges verachtet und kritisiert hätte. Der Film selbst gibt keinerlei Aufschluss über die Gründe der Verletzung, die Travis zu dem gemacht hat, was er ist. Das frühere Leben des Heimkehrers bleibt völlig ausgeblendet. Inszeniert wird nur noch der Zorn – ohne Grund, ohne semantische Rahmung. Der Zorn selbst wird zur Signatur, mit der die Figur des völlig zerrütteten asozialen Heimkehrers als Wiederkehr des archaischen Kriegers kenntlich wird. Gilt doch das Epos vom Zorn des Achilles in der westlichen Kultur als das Urbild des Kriegergedenkens.

Der Amoklauf des Taxi Driver ist in gewisser Weise eine späte Erscheinungsform des Kriegshelden, wie ihn der Kriegsfilm Hollywoods bis in die 1960er Jahre hinein entwickelt hat. Nach 1968 sind die Heimkehrerfilme die einzige Variante, in der sich Hollywood explizit auf den Vietnamkrieg bezieht (der Hollywood-Kriegsfilm scheint – bis auf wenige Ausnahmen¹³⁶ – wie das Genrekino Holly-

136 Etwa *THE BRIDGE AT REMAGEN* (USA 1969, Regie: John Guillermin); *PATTON* (USA 1969/70, Regie: Franklin J. Schaffner) und *TORA! TORA! TORA!* (USA/Japan 1970, Regie: Richard Fleischer, Kinji Fukasaku, Toshio Masuda).

woods insgesamt an ein Ende gekommen zu sein). Wenn dann mit Francis Ford Coppolas *APOCALYPSE NOW* (USA 1979) und Michael Ciminos *THE DEER HUNTER* (*DIE DURCH DIE HÖLLE GEHEN*, GB/USA 1978) gegen Ende der 1970er Jahre der Kriegsfilm wieder auftaucht, hat sich die Poetik des Hollywoodkinos so radikal verändert, dass die Forschung bis heute das klassische Genrekino vom postklassischen Blockbusterkino unterscheidet. Freilich wird im New Hollywood nur offensichtlich, was in der hier entwickelten Perspektive für das klassische Hollywoodkino herausgearbeitet werden sollte¹³⁷: Die Affektpoetiken folgen keinen Regeln und taxonomischen Ordnungen, sondern sind – wenigstens in den avancierten Filmen – als Versuche eines Gemeinwesens zu verstehen, sich selbst als Gemeinschaft zu beschreiben. Jedoch hat sich die konkrete historisch-politische Konstellation grundlegend verändert.

Die Bilder vom Krieg sind im Verlauf des Vietnamkriegs als Fernsehbilder und Fotoreportagen außer Kontrolle geraten. Sie werden zu Zeugnissen einer grundlegenden Desintegration des politischen Gemeinwesens; mit den Nachrichten von der Tet Offensive im Januar 1968 und dem Massaker von My Lai zwei Monate später ist die moralische Legitimation der militärischen Aktionen des kriegsführenden Staates endgültig zerstört. Die Kinofilme, die sich dann explizit auf Vietnam beziehen, sind wie Flashbacks inszeniert, die Jahre nach dem Ende der Kampfhandlungen die Vernichtung auszuleuchten suchen, die der Krieg im Innern der Gesellschaft hinterlassen hat – als lasse sich die Realität der Grausamkeit der Kriegshandlungen des eigenen Landes nur in bombastischen oder intrikaten Traumszenen erahnen, die erst ganz allmählich sich zu lichten beginnen. Das Massaker, der Napalmkrieg, der Kampf gegen die Zivilbevölkerung werden zu Bildchiffren einer sich langsam auflösenden Selbsttäuschung über das Ausmaß der Krise des eigenen politischen Gemeinwesens.

Für *APOCALYPSE NOW* hat Coppola alle verfügbaren medientechnologischen Mittel des Kinos aufgewandt, um einen monumentalen Bildraum entstehen zu lassen, mit dem die Metapher der Novelle von Joseph Conrad, das *Herz der Finsternis*, als Arabeske eines Urwaldtempels umgesetzt wird, den statt Blumen Tausende von menschlichen Leichen schmücken.

Der Film lässt einerseits die Vergemeinschaftung in der anarchischen Tyrannei ritualisierter Menschenschlachtung als Agens der Grausamkeit des Krieges erscheinen; andererseits entfaltet er die Reise in ihren Stationen als Parabel einer Gesellschaft, deren Bindungs- und Regulierungskräfte (Mythen, Gesetze, Ideale) zerfallen, die sich selbst nicht mehr als eine politische Gemeinschaft setzen kann. Der American Way of Life erscheint als kurzfristige Performanz auf feindlichem

137 Vgl. Lehmann: Die Aufspaltung des Zuschauers.



Abb. 42: APOCALYPSE NOW (Farbabb.: s. Anhang).



Abb. 42: APOCALYPSE NOW (Farbabb.: s. Anhang) (Fortsetzung).

Territorium, deren Bühnendekor immer schon abgebrochen wird, bevor die Show richtig begonnen hat.

Auch *THE DEER HUNTER* entwickelt eine szenische Parabel; allerdings sind es hier, bei aller ausladenden epischen Weite, die kleinen alltäglichen Szenen des Zusammenlebens, die sich zu einem Kreis gleichnishafter Darstellungen verbinden. Sie finden ihr Zentrum in einer komplexen Metapher: Die Wettspiele, zu denen Kriegsgefangene gezwungen werden, das russische Roulette mit drei Kugeln im Revolver, beschreiben eine Erfahrung des Krieges, in der die Tötung des Feindes die Selbstauslöschung einschließt und voraussetzt. Die endlose Wiederholung durch psychisch zerrüttete Soldaten, die im fallenden Saigon wie römische Gladiatoren ihr Leben mit jedem Schuss neu aufs Spiel setzen, weil sie einfach nicht mehr aufhören können, wird zur Parabel einer Gesellschaft, in deren Innerem sich die Gewaltakte des Krieges unendlich vervielfältigen. So wird der Tod des Opfers zu einem Rätselbild – weder *Sacrifice* noch *Victim* –, das den Hintergrund abgibt, vor dem uns, den Zuschauern, die letzte Szene des Films, die hilflosen Versuche der Trauergemeinde, sich ihrer lebendigen Gegenwart zu versichern, als ein unendlich prekärer Versuch erscheint, in der Gemeinschaft der Überlebenden weiterzuleben.

Einige Jahre später müht sich Oliver Stones *PLATOON* an der Aufgabe ab, die gebrochenen Inszenierungsformen des Opfers, wie sie den Vietnamfilm bis dahin bestimmt haben, zurückzunehmen und ein intaktes Opferbild zu restituieren; ein Ansinnen, das Brian De Palmas *CASUALTIES OF WAR* wiederum einige Jahre später mit einem entschiedenen „Nein!“ zurückzuweisen scheint. Und zwar bereits im Titel: *Casualties* – das meint die Todesfälle, die Verletzten und Verwundeten, die man am Ende eines Krieges zusammenzählt. Es bezeichnet die beklagens-

werte Zahl der Fälle mehr oder weniger zufällig vernichteter Leben, von denen es in einer offenen Serie beliebig viele geben kann. Ähnlich wie mit dem Terminus *Victim* ist damit das passive Opfer bezeichnet, das durch ein äußerliches Ereignis – kriegerische Gewalt, ein Unfall oder ein Verbrechen – Schaden nimmt. Der Titel hebt die grundlegende Differenz zum Totengedenken früherer Filme hervor, zum heroischen Opfer, zum *Sacrifice* des durch seine eigenen Taten sein physisches Leben hingebenden Soldaten. Das *Victim* findet keine Rahmung in den Narrativen kollektiven Gedenkens, die es zum heroischen Opfer als gemeinschaftsstiftendem Sinnbild formen könnte.

Der Film von De Palma bringt die historische Konstellation des Hollywoodkinos präzise auf den Punkt, wenn er den Soldaten Max Eriksson (Michael J. Fox) Jahre nach dem Krieg daheim in einem Bus aufwachen lässt, das Gesicht einer jungen Frau vor sich, die wie Millionen anderer Amerikanerinnen asiatische Vorfahren hat. Für einen Moment – den der Film als die unendliche Dauer eines Alptrauams inszeniert – werden die Gräueltaten des Krieges im Anblick der Frau lebendig, die Schlächtereien, die Folterungen, die Vergewaltigungen.¹³⁸ An die Stelle des heroischen Opfers ist die melodramatische Ausformung eines passiven, wortlosen Leidens getreten, das seine korrespondierenden Narrative in den Pathologien der individuellen Psyche findet.

Geht man von der Schlusssequenz von *CASUALTIES OF WAR* aus, kann man sich eigentlich keinen Hollywood-Kriegsfilm mehr vorstellen. Die Figur des amerikanischen Soldaten scheint buchstäblich erschöpft zu sein. Tatsächlich kehrt der Kriegsfilm erst zur Jahrtausendwende wieder, mit jenen Filmen, die der Gegenstand des Eröffnungskapitels dieses Buches sind und die in der Rückwendung auf den Zweiten Weltkrieg für einen kurzen Moment eine andere historische Fluchtlinie möglich, greifbar werden ließen als die Fortsetzung des alten Genres im Set des Irakkriegs.

JARHEAD: Die Feier des Krieges

In den Vietnamfilmen wird die kriegerische Vergemeinschaftung selbst als eine archaische Gewalt thematisiert, die das zivile Gemeinwesen, seine Kultur, seine Formen des Zusammenlebens zerstört. Wie ein Emblem dieser Zerstörung aus den inneren Kräften der Kultur heraus erscheint die Inszenierung von Wagners Walkürenritt als Hubschrauberangriff auf ein vietnamesisches Dorf. Die Szene aus *APOCALYPSE NOW* hat es zu solcher Berühmtheit gebracht, dass man heute

¹³⁸ Vgl. Grotkopp: In der Anklage der Sinne, S. 267 ff.

die Musik Wagners durchaus als metonymischen Verweis auf den Film einsetzen kann. Sam Mendes etwa verwendet jene Szene, wenn er in *JARHEAD* die Rekruten zeigt, die gerade von ihrem bevorstehenden Einsatz in der Wüste des Irak erfahren haben, wie sie johlend einen Kinosaal bevölkern, um die Hubschrauber im Hintergrund auf der Kinoleinwand anzufeuern: Man sieht die weiß gekleideten Schulkinder und ihre Lehrerin, man sieht den Mann im Jeep schutzlos auf der Brücke, man sieht die monumentale Pracht der durch den lichtüberfluteten Himmel heranrasenden Hubschrauber, getragen von der dröhnenden Musik; man sieht die stauenenden Gesichter mitfliegender US-Soldaten, die nicht so recht wissen, wie ihnen geschieht – und wieder die Kinder, Frauen, Männer, die vor dem heranbrausenden Getöse des musikalisch arrangierten Maschinengewehrfeuers zu fliehen suchen. Die Rekruten im Vordergrund quittieren jeden Treffer, jede Frau, jedes Kind, jeden Mann, der niederstürzt, mit wüsten Anfeuerungsru-



Abb. 43: *JARHEAD*: Die Feier der Kampfeslust und das Vergnügen des Filme-Sehens (Farbabb.: s. Anhang).

fen. Sie feiern den Angriff der Hubschrauber, als wären sie das ekstatisch begeisterte Publikum eines Rockkonzerts. Tatsächlich hat Musik in allen Formen und medialen Formaten von Wagner bis zum Rap im Vietnamfilm und dann im Irakfilm die Stelle eingenommen, die in den Mobilisierungsfilmen des Zweiten Weltkriegs der sportive Drill innehatte.

JARHEAD hat den ersten amerikanischen Krieg gegen den Irak, den Aufmarsch einer nach Hunderttausenden zählenden Armee zum Thema. Anthony Swoffords autobiografischer Bericht aus dem Jahr 2003, auf den der Film von Mendes zurückgeht, beschreibt denn auch mit der obigen Szene den Kriegseinsatz selbst als eine orgiastische Party:

Then we send a few guys downtown to rent all of the war movies they can get their hands on. They also buy a hell of a lot of beer. For three days we sit in our rec room and drink all of the beer and watch all of those damn movies, and we yell *Semper fi* and we head-butt and beat the crap out of each other and we get off on the various visions of carnage and violence and deceit, the raping and killing and pillaging. [...] Yes, somehow the films convince us that these boys are sweet, even though we know we are much like these boys and that we are no longer sweet.¹³⁹

Die Videoparty, die hier beschrieben ist, markiert gleichsam den entgegengesetzten Pol zum Zorn des Heimkehrers: eine orgiastische Feier der Kampfeslust, in der sich jugendliche Männer in Krieger verwandeln, die nicht länger gesellschaftsfähige Wesen sind.

There is talk that many Vietnam films are anti-war, 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. [...] [We were] excited by them, because the magic brutality of the films celebrates the terrible and despicable beauty of [our] fighting skills. 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.¹⁴⁰

Im Film sieht man die johlenden Soldaten, die in ihrer enthemmten Begeisterung den Walkürenritt aus APOCALYPSE NOW als eine Lust zelebrieren, die letztlich das Genießen der Zuschauer von Kriegsfilmen selber meint. Mögen die Zuschauer

¹³⁹ Anthony Swofford: Jarhead. A Marine's Chronicle of the Gulf War and Other Battles, New York u. a. 2003, S. 5f.

¹⁴⁰ Ebd., S. 6–7.

auch eine kritische Position zum Krieg einnehmen, sie haben genau soweit Anteil an dem Genießen, das wir in *JARHEAD* als das Vergnügen des Filme-Sehens selbst gezeigt bekommen, wie sie den Filmen in ihrer Sinnlichkeit einen Körper, eine physische Realität geben.

Dass die Metaphern, die dieses Vergnügen beschreiben, sich auf den Geschlechtsverkehr beziehen, ist dabei so wenig beliebig wie der Umstand, dass der Taxi Driver als politischer Attentäter und Liebhaber versagt – um erst richtig zur Form aufzulaufen, als er sich in den Stand eines sentimental Helden versetzt, der die geschändete Tugend einer Kindfrau rettet. Beiden Beispielen gemein ist, dass die Gewalt kriegerischer Vergemeinschaftung mit der Funktionalisierung männlicher Sexualität verbunden wird. Die Sexualisierung der Kampfeslust und die Raserei des Berserkers bezeichnen zwei Seiten ein und desselben Phantasmas vom Krieg, das seit den 1970er Jahren die Kriegsfilm Hollywoods bestimmt.

Roger Caillois hat dieses Phantasma als das Fest militärischer Vergemeinschaftung¹⁴¹ in der Feier des Krieges beschrieben: „Kein Zweifel, der Krieg ist ein einziges Grauen, eine einzige Katastrophe und Todesflut, während das Fest mit überbordender Freude und Lebensüberfluß verbunden ist. Sie widersprechen sich also Punkt für Punkt, alles weist sie als Gegensätze aus“; jedoch: „in ihrer Funktion im Kollektivleben“, im „Bild, das sie der Seele des Individuums aufprägen“, nehmen sie eine analoge Stellung ein.¹⁴² Wie das Fest bezeichnet der Krieg die Zeit der Exzesse und des Verstoßes gegen die Regeln des Zusammenlebens: „Beide haben ihre eigene Disziplin, wirken aber trotzdem wie monströse, formlose Explosionen angesichts des monotonen Ablaufs des regulären Lebens“¹⁴³; und wie das Fest bezeichnet der Krieg „eine Periode starker Vergesellschaftung, völliger Zusammenlegung von Hilfsmitteln und Kräften“¹⁴⁴, eine Periode der Auflösung individueller Geschäftigkeit. Es herrscht das Gesetz der Verschwendung, hier „vergedet [man] Vorräte, die manchmal über Jahre hinweg angehäuft“¹⁴⁵

141 Es ist als Fest der Vergemeinschaftung durchaus jenen Festen verwandt, die Jan Assmann als rituelle Erinnerungspraktiken autoritärer Vergemeinschaftungsformen beschrieben hat.

142 Caillois: *Der Mensch und das Heilige*, S. 219.

143 Ebd., S. 222. Vgl. auch: „[...] [T]rotz der Strenge der Kriegskunst und des Zeremoniells [sind der Krieg und das Fest] im Durchschnittsbewußtsein nach wie vor Bilder für Unordnung und Getümmel, weil in beiden Fällen Handlungen erlaubt sind, die sonst eindeutig für Sakrilege und ganz und gar unentschuld bare Verbrechen gehalten werden [...]“ Ebd., S. 222.

144 Ebd., S. 221.

145 Ebd., S. 218. Wie beim Fest wird auch der Krieg in seiner Zerstörung mit Kräften der Erneuerung assoziiert. Seine Verwüstungen werden, ähnlich den rituellen Orgien, als Quelle der Verjüngung der Zivilisation gefeiert: „Im Krieg wird alles neu geschaffen, was im Frieden durch Erschlaffung und Abnutzung zugrunde ging“ (Ebd., S.227).

wurden, dort gibt man alle Formen gesellschaftlicher Reichtümer der Vernichtung anheim.¹⁴⁶

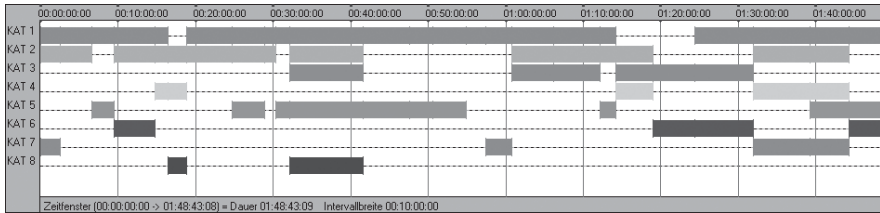
Eine solche Feier der Lust an der anarchischen Entweihung aller als heilig erachteten Werte, an der archaischen Ausschweifung der Gewalt wird in *JARHEAD* inszeniert; sie setzt ein – wir kennen das dramaturgische Schema – mit der Zurichtung der Soldaten, dem Haarschnitt, der Uniformierung, um in der Party im Kino einen ersten Höhepunkt zu erreichen; in der Wüstenmetropole, gebaut aus Zelten der US-Army, setzt sie dann immer wieder neu an, ohne dass sich die Soldaten je über die ritualisierte Kriegsvorbereitung hinausbewegten. Die Feier des Krieges kreist in den rituellen Wiederholungen vorbereitender Übungen, die sowenig in den Ernstfall übergehen, wie der permanente Gebrauch aufgeilender Worte, Bilder und Gesten je über die eine oder andere Nacktparty besoffener Jungs hinauskommt.

Mendes inszeniert den Leerlauf des Wartens, das bei der Vorfeier endet, indem er der beschriebenen Feier von *APOCALYPSE NOW* durch die Rekruten im Kinosaal das Inszenierungsprinzip des gesamten Films entlehnt. Es ist, als würden die Soldaten Szene für Szene das Repertoire vorangegangener Kriegsfilm durchspielen, ohne dass sie je in die Aktion eintreten, die sie nachahmen. Sie werden in das riesige Heerlager in der saudischen Wüste verfrachtet, bleiben aber Zuschauer der Handlungen, die sie selbst nur nachstellen; so wie die Horde zwischen den Kinositzen in ihren johlenden Gesten die Kampfhandlungen auf der Leinwand nachahmend zu befeuern sucht. Der Aufmarsch der Soldaten in der Wüste gleicht einem gewaltigen Open-Air-Festival, in dem die Bands nicht eintreffen, während das wartende Publikum Luftgitarre spielt.

Die Aktionen der Soldaten bleiben auf den Kreis simulierender, vorbereitender, trainierender Übungen beschränkt, die immer neu die Initiation in die militärische Gemeinschaft wiederholen. Ihre Handlungen sind Nachstellungen von Filmszenen, die immer schon frühere Filmszenen wiederholen, in denen die Initiation der militärischen Gemeinschaft zelebriert wird. Die Erprobung der Kampfkraft der militärischen Gemeinschaft, die sich darin unablässig feiert, fällt aus.¹⁴⁷ Einer Strichliste gleich, in der die ereignislosen Tage abgetragen werden, gliedert die Off-Stimme des Ich-Erzählers im wiederkehrenden Vermerk „masturbation... masturbation... further masturbation“ das eintönige Verstreichen der Zeit.

¹⁴⁶ Ebd., S. 225. Vgl. auch: „Der Krieg gilt wie das Fest als heilige Zeit, als Periode der Epiphanie des Göttlichen. Er eröffnet dem Menschen eine berauschte Welt, in der die Gegenwart des Todes ihn erschauern lässt und seinen Handlungen eine höhere Weihe verleiht“ (Ebd., S. 229).

¹⁴⁷ Michael Wedel hat in einer Analyse von *WINDTALKERS* diese Gemeinschaftserfahrung mit den Begriffen *Nancys* zu fassen versucht. Er zeigt, wie sehr der Kriegsfilm die Erfahrung von Gemeinschaft ins Zentrum seiner Inszenierung rückt. Vgl. Wedel: *Körper, Tod und Technik*, S. 92 ff.



Nr.	Narratives Stereotyp	Affektorientierung
KAT 1	Übergang zwischen zwei Gesellschaftsformen	Trennungsschmerz / Gemeinschaftsgefühl
KAT 2	Formierung eines Gruppenkörpers (corps)	Ich-Verlust (Angst) / Übersteigertes Selbstwertgefühl
KAT 3	Kampf / Natur	Horror (Angst) / Feindseligkeit
KAT 4	Kampf / Technologie	(All-)Macht(s)gefühl / Ohnmachtsgefühl
KAT 5	Heimat, Frau, Zuhause	(Trost)gefühl (Heimweh) / Verlustschmerz (Heimweh)
KAT 6	Leiden / Opfer	Agonie / Trauer
KAT 7	Unrecht und Demütigung / moralische Selbstbehauptung	Zorn / Schuldgefühl
KAT 8	Gemeinschaftsgefühl als eine medial geteilte Erinnerung an geteiltes Leid	Gemeinschaftsgefühl

Abb. 44: Diagramm zur zeitlichen Anordnung der Pathoszenen in JARHEAD (Sam Mendes, USA 2005) (Farbabb.: s. Anhang).

FULL METAL JACKET: Kriegerische Vergemeinschaftung

Der Film, auf den sich JARHEAD dabei wie auf ein Palimpsest bezieht, ist FULL METAL JACKET aus dem Jahr 1987. Stanley Kubricks Film führt die Poetik des Kriegsfilms auf die Inszenierung der militärischen Vergemeinschaftung zurück, um an ihr den archaischen Kern freizulegen. FULL METAL JACKET ist in sich als Diptychon konzipiert. Der erste Teil schildert die Stufen der Ausbildung in einem Lager des Marine Corps, von der ersten Begegnung mit dem Ausbilder bis zu dessen gewaltsamem Tod durch einen amoklaufenden Soldaten. Der zweite Teil baut aus höchst artifiziellen Sets eine allegorische Landschaft des Krieges, in der die amerikanischen Soldaten sich wie in einem Labyrinth verlieren, um schließlich von einem verborgenen Scharfschützen einer nach dem anderen getötet zu werden.

Der Unterschied zwischen der Begrüßungsrede des Drill Instructors und den aufmunternden Worten, mit denen die Soldaten in GUNG HO! in Empfang genommen wurden, könnte größer nicht sein:

DRILL INSTRUCTOR HARTMAN: If you ladies leave my island, if you survive recruit training... you will be a weapon, you will be a minister of death, praying for war. But until that day you are puked! You're the lowest form of life on Earth. You are not even human fucking beings! You are nothing but unorganized grabasstic pieces of amphibian shit! [...] My orders are to

weed out all non-hackers who do not pack the gear to serve in my beloved Corps! Do you maggots understand that!¹⁴⁸

Der Film spielt noch einmal minutiös die Szenen der Demütigung und sexuellen Erniedrigung in den Ritualen militärischer Initiation durch. Er arbeitet dabei durchweg mit Stereotypen – d. i. filmischen Szenen, die filmische Szenen nachstellen –, aus denen nach und nach ein Bildraum entsteht, der sich in jedem einzelnen Element als allegorische Konstruktion erweist. Die Mitte dieser Konstruktion ist die Baracke, in der die Rekruten untergebracht sind: ein Raum streng symmetrischer Spiegelungen, synchroner Handlungen und serieller Anordnungen. Im Schlafsaal der Rekruten stehen sich in millimetergenau gleichen Abständen zwei Reihen Doppelstockbetten gegenüber, zwei große Doppeltüren begrenzen an den Stirnseiten den Raum; eine führt in den Toilettenraum, in dem sich wiederum zwei Reihen Klosettschüsseln einander gegenüberstehen. Und wenn die Rekruten in blütenreiner Unterwäsche ihren Putzdienst verrichten, dann geschieht auch dies in präziser Zweisamkeit und symmetrischer Verdopplung. Das putzende Paar im Schlafsaal findet sein synchrones Pendant auf dem Klo: Hier wie dort werden Böden gewischt, auf denen niemals Schmutz zu sehen ist.

An die Stelle der „duality of man“¹⁴⁹ – von der Joker (Matthew Modine) spricht, als er nach dem Widerspruch zwischen dem Friedenszeichen und der martialischen Parole, die seinen Helm verzieren, gefragt wird –, an die Stelle der Zwiespältigkeit und Zweigeteiltigkeit des Menschen also tritt die symmetrische Vervielfältigung des Männlichen: Hartman, „the hard man“, wie der Name des Ausbilders lautet; ihm gegenüber die lange Reihe exerzierender Jungs.

Der Welt vollkommener Symmetrien, geometrischer Ordnung und klinischer Reinheit steht im zweiten Teil des Films „the world of shit“ gegenüber: Im Ausbildungslager gibt es Rasen, Asphalt, geflieste Toiletten, kunstvoll konstruierte Hindernisse und ausschließlich Männer; in Vietnam gibt es das Chaos ungeordneter Formen: Werbetafeln, Großstadtgetriebe, Diebe – und vor allem Frauen.¹⁵⁰

Die beiden Marines in einem Straßencafé von Saigon lassen sich von der erstbesten Prostituierten an der Nase herumführen; während sie versuchen, mit ihr ins Geschäft zu kommen, wird ihnen ihre Kameraausrüstung geklaut. Der berühmte Song von Nancy Sinatra „These boots are made for walkin’“ wird an

148 Stanley Kubrick/Michael Herr/Gustav Hasford: Full Metal Jacket. The Screenplay, New York 1987. Szene „Antrittsappell“ (00:01:29:01–00:07:12:01).

149 „I think I was trying to suggest something about the duality of man, sir.“ Szene „The duality of man“ (01:00:29:18–01:02:59:01).

150 Das erste Bild vom Krieg zeigt eine Straße; eine Prostituierte kommt im Vordergrund ins Bild, überquert die Straße und spricht zwei GIs an. Szene „These Boots“ (00:43:34:20–00:45:48:00).

die Szene angelegt wie das Spruchfähnchen an den Mund der Figur eines allegorischen Gemäldes:

You keep playing where you shouldn't be playing
And you keep thinking that you'll never get burnt (HAH)
Well, I've just found me a brand new box of matches (YEAH)
And what he knows you ain't had time to learn
These boots are made for walkin', and that's just what they'll do
One of these days these boots are gonna walk all over you



Abb. 45: Symmetrie und Chaos (FULL METAL JACKET) (Farbabb.: s. Anhang).

„Are you ready, boots? Start walkin’!“: In der Folge sieht man den Krieg selbst als eine ebenso beharrliche wie vergebliche Anstrengung, die Landschaft nach der Ordnung klarer symmetrischer Blockbildungen umzubauen.

Der Krieg reduziert sich schließlich auf den Einschlag tödlicher Kugeln eines unsichtbaren Scharfschützen. Als die Soldaten ihn endlich in seinem Versteck stellen, sehen sie sich einer Frau gegenüber: Allein, einzeln, hat sie auf eigene Rechnung Mann für Mann niedergeschossen. Nun liegt sie verwundet und wehrlos vor den Soldaten auf dem Boden und erwartet seelenruhig ihren Tod.



Abb. 46: Die Scharfschützin (Farbabb.: s. Anhang).

Eingespannt in den allegorischen Bildraum wird alle Handlung, alle Bewegung Teil der Transformation, die sich in der Verwandlung der jungen Männer als treibende Kraft des Ganzen manifestiert. Sie vollzieht sich im ersten Teil des Films als eine Aneinanderreihung ritualisierter Handlungen, die von Gesten und Gesängen instrumentiert werden, zu denen der brüllende Drill Instructor sich wie ein Dirigent verhält, der ein vielstimmiges Symphonieorchester zu einem Klangkörper zusammenzufügen sucht. Gerade so, wie man es im Lauftraining sehen kann, wenn im Wechselgesang zwischen Ausbilder und Truppe das Tempo und der Rhythmus völlig synchronisierter Bewegungsabläufe vorgegeben werden, die alle eigensinnigen Regungen der einzelnen Körper sich einverleiben.

Der unsterbliche Körper: Das Corps

Innerhalb der allegorischen Konstruktion von FULL METAL JACKET wird noch der Wechselgesang, so sehr er uns als szenisches Stereotyp vertraut ist, als Einübung in die Begehrsstruktur eines neuen Körpers, desjenigen des „Marine Corps“, lesbar:

Left right left right left right left
 I love working for Uncle Sam (2x)
 Let me know just who I am (2x)
 Let me know just who I am (2x)
 1 2 3 4 United States Marine Corps (2x)
 1 2 3 4 I love the Marine Corps (2x)
 My Corps your Corps Our Corps Marine Corps
 Mmm good

[...]

I don't want no teenage queen (2x)
 I just want my M14 (2x)
 If I die in the combat zone (2x)
 Box me up and ship me home (2x)
 Pin my medals on my chest (2x)
 Tell my mom I done my best (2x)

[...] ¹⁵¹

¹⁵¹ Szene „Pvt. Pyles Verstoß“ (00:21:54:07–00:26:58:01) und „Pvt. Pyles Entwicklung“ (00:29:00:06–00:36:10:00).

Kubricks Film beschreibt die Geburt des Soldaten aus der ritualisierten Gewalt des Drills; ein Prozess, der den von Frauen geborenen Körper verschwinden lässt, um die Geometrie einer militärischen Körperschaft zur Erscheinung zu bringen.

Der Dreck, der die symmetrische Ordnung des Corps permanent bedroht, ist die physische Realität der Rekruten selbst. In der Figur des Private Pyle (Vincent D'Onofrio) ist sie personifiziert: Er ist „the maggot“, dick, weich, immer hungrig, debil; er kann nicht klettern; er kann nicht springen; er kann nicht einmal rechts und links auseinander halten. Er verkörpert das Baby, die blödsinnige Begierde einer hungrigen Made, die alle anderen als ihr eigenes Begehren in ihm als eine abstoßende Hässlichkeit wahrnehmen, von der sie sich gewaltsam losreißen. Im Bestrafungsritual – nachts in der Schlafbaracke treten die Rekruten an, um Private Pyle einer nach dem anderen mit einem in ein Handtuch eingerollten Stück Seife zu schlagen – gilt jeder Schlag der eigenen Bedürftigkeit, die in der ekelerregenden Gefräßigkeit des Kameraden buchstäblich ausgetrieben wird.

Am Ende der Ausbildung ist selbst das immer hungrige Kind, das sich so schwer aus der Welt der Mutter herauslösen ließ, „definitely born again“: als mustergültiger Marine.¹⁵² Allerdings zeigt Private Pyle eine Fehlfunktion: Er läuft Amok und tötet erst den Offizier, dann sich selbst: ein Blutbad in kaltem Weiß-Blau, „unorganized grabasstic pieces of amphibian shit“ auf dem blitzblanken Klo, eine Frühgeburt, eine vorzeitige Explosion der angestauten Gewalt.

„Das Militär ist eine Illusionsmaschine spezifischer Art, die im Wesentlichen das Konstrukt der Männlichkeit produziert“¹⁵³, schreibt Mario Erdheim. Das meint – so können wir mit Blick auf die Kriegsfilme Hollywoods hinzufügen – die Illusion der Verschmelzung mit einem unverletzbaren, unsterblichen Körper, dem militärischen Corps. Im Corps ist eine topografische Anordnung von Körpern, Aktionen und Relationen entworfen, in denen die kontingenten sozialen Beziehungen des geschlechtlichen, verwundbaren und sterblichen Körpers in ein Netz streng hierarchisierter symbolischer Bedeutsamkeiten eingespannt werden.¹⁵⁴ Sein idealisiertes „Wir“ begründet sich deshalb in der Diskriminierung

152 Hartman (R. Lee Ermey), der erstaunt ist über die Wandlung des Rekruten, spricht es aus: „Private Pyle, you are definitely born again hard!“ „Pvt. Pyles Entwicklung“ (00:29:00:06–00:36:10:00).

153 Mario Erdheim: Heiße Gesellschaften, kaltes Militär, in: ders.: Psychoanalyse und Unbewußtheit in der Kultur, Frankfurt/M. 1988, S. 311–344, hier: S. 336. Im Drill und in der Kasernierung „konnten sich rituelle Züge von Initiation und Männerbund gleichsam wie auf Eis gelegt inmitten der modernen Gesellschaft erhalten“; vgl ebd., S. 337 ff.

154 „In den traditionellen, von einem fixen Wertekosmos umschlossenen Kulturen kommt es durch die Initiation zu einer Reorganisation der Omnipotenz. Auf der psychischen Ebene geht es dabei vor allem darum, die Omnipotenz [des kindlichen Selbstbildes] vom Individuum auf die Gruppe, den Clan bzw. den Stamm zu übertragen. Die Sphäre, die diese Omnipotenz auf-

all jener Attribute, die dem organischen Körper, dem Kind, der Frau, der fremden Ethnie zugewiesen werden.¹⁵⁵

FULL METAL JACKET beschreibt die ritualisierte Vergemeinschaftung als einen alchemistischen Vorgang, in dem die Panik des Ich-Verlusts mit der Lust an der Verschmelzung, die demütigende Selbstverleugnung mit dem Wir-Gefühl sich zu einem Affekt verbinden, der im Tötungsrausch seine Lösung findet. Im rituellen Übergang von einer alltäglichen individuellen Existenz zu deren Auslöschung in der Einheit des militärischen Corps, von einem zivilen In-Gesellschaft-Sein zu einer Gemeinschaft im Ausnahmezustand, von einem Leib sexueller Lüste zu einem Funktionsteilchen innerhalb des waffenbewährten Corps inszeniert FULL METAL JACKET das Kalkül der Umwandlung sexueller Begierde in die Lust zur Gewalt.

Der explosive Zustand eines jederzeit sich im Zorn verausgabenden Berserkers lässt aus den Soldaten, „our boys“, tötungsbereite Krieger werden: Sie werden zu leibhaften Bomben, die auf den kurzen Moment eines eruptiven Gewaltausbruchs hin eingestellt sind, in der sich als rauschhaftes Machtgefühl wieder herstellt, was im Prozedere der Militarisierung der Körper gedemütigt und ausgelöscht wurde, ein subjektives Selbstwertempfinden: THE THIN RED LINE zeigt den Moment der Ekstase, die mit dem ersten gelungenen, tödlichen Schuss verbunden ist; JARHEAD zeigt die Frustration, wenn dieser Schuss nicht gelingt. Der Zorn des Kriegers ist das Produkt einer kalkulierten Missachtung seiner Würde als Einzelner; freilich ist diese Würde genau so weit als „Mannesehre“ zu verstehen, wie sich die Personalität des Individuums, seine Subjekthaftigkeit an seiner Männlichkeit bemisst.

In den unendlich wiederholten Übungen der Unterwerfung der einzelnen Körper unter den höheren Willen des Corps entstehen Körper, die sich im Akt der Gewalt, die sie ausüben, selber auslöschen. „Marines die – that’s what we’re here for!“ – die Rede des Ausbilders, mit der er seine Zöglinge in den Krieg verabschiedet, formuliert die Logik dieses Machens in schnörkelloser Klarheit:

nimmt und bewahrt, ist in der Regel das Heilige.“ Mario Erdheim: Ritual und Reflexion, in: Rituale heute. Theorien – Kontroversen – Entwürfe, hrsg. v. Corina Caduff, Joanna Pfaff-Czarnecka, Berlin 1999, S. 165–178, hier: S. 172.

155 Wenn die Praxis der Initiation kulturell so weit verbreitet wie gleichförmig ist, dann wohl auch deshalb, weil der Zustand, den sie zu sichern sucht, äußerst prekär und gefährdet ist: bezeichnet doch die Teilhabe an einem transzendenten Körper eine höchst illusionäre Form der Identitätsbildung. Vgl. dazu Ulrike Brunotte: Krieg und Kino. No Mail Days are Sad Days, in: Frauen und Film 61, 2000, S. 5–21.

Today you people are no longer maggots. Today you are Marines. You're part of a brotherhood. From now on, until the day you die, wherever you are, every Marine is your brother.

Most of you will go to Vietnam. Some of you will not come back. But always remember this: Marines die – that's what we're here for. But the Marine Corps lives forever – and that means you live forever.¹⁵⁶

Die Hauptfigur, Joker, wird seinem Namen dadurch gerecht, dass er sich in alle Umgebungen gleichermaßen einfügen kann, ohne seine eigentümliche Unterbestimmtheit als ein Mann aller möglichen Eigenschaften zu verlieren. Er trägt das Peace-Zeichen mit derselben Gleichmut wie das martialische „Born to Kill“ auf seinem Helm; er durchquert den Horror des Krieges und hält doch an allem fest, was im militärischen Vergemeinschaftungsritual entwertet und verabscheut wird: die Nichtigkeit individueller Existenz und die allzu banalen sexuellen Wünsche und Fantasien; dem Pressekorps zugehörig, bleibt er immer auch dem Zustand des zivilen Menschen verbunden; er bleibt der immer hungrigen, weichen, dicken Made nahe, die auch er, gerade er, in ihrer Schwäche erkennt: unendlich verwundbar, weil unendlich liebesbedürftig. Die letzten Worte in FULL METAL JACKET, mit denen die obszönen Sprüche des Drill Instructors in ihr Gegenteil verkehrt werden, gehören ihm, diesem denkbar unheroischsten Helden:

My thoughts drift back to erect nipple wet dreams
about Mary Jane Rottencrotch
and the Great Homecoming Fuck Fantasy.
I am so happy that I am alive, in one piece and short.
I'm in a world of shit . . . yes. But I am alive.
*And I am not afraid.*¹⁵⁷

Die Sätze weisen Joker als den Antagonisten all jener Soldaten aus, die wie der Protagonist in PLATOON durch die militärische Initiation und die Gräueltaten des Krieges hindurchgehen, um als ethisch gereifte Männer in die Heimat zurückzukehren: Kein Gegensatz könnte größer sein als der zwischen den letzten Worten Jokers und dem Ethos des Ich-Erzählers, der am Ende von PLATOON verkündet:

¹⁵⁶ Szene „Graduation“ (00:36:10:00–00:38:20:18).

¹⁵⁷ Szene „Von Menschen und Mäusen“ (01:41:52:01–01:48:15:21) [meine Hervorhebung, H.K.].

As I am sure Elias will be fighting with Barnes for what Rhah called possession of my soul ... There are times since I have felt like the child born of those two fathers ... but be that as it may, 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.¹⁵⁸

Der Eine gewinnt den Sinn des Lebens zurück, der im Tod der Anderen verspielt wurde (diejenigen, die es eben nicht geschafft haben); der Andere ist froh, überlebt zu haben. Er bringt eine Erfahrung mit nach Hause, die sich gerade nicht lehren lässt, weil sie nicht über das „But I am alive“ hinausgeht. Man könnte von einer Erfahrung sprechen, die aus der Ernüchterung derer folgt, die noch die Gemeinschaft selbst überlebt haben. Der Philosoph Nancy hat diese Erfahrung mit folgenden Worten umschrieben:

Generationen von Bürgern und von politischen Kämpfern, von Arbeitern und von Staatsdienern haben sich ihren Tod vorgestellt als absorbiert oder aufgehoben in einer Zukunft, einer noch zu kommenden Gemeinschaft [...]. Von nun an haben wir nur noch das bittere Bewusstsein der wachsenden Entfernung einer solchen Gemeinschaft, sei sie das Volk, die Nation, oder die Gemeinschaft der Produzenten. Aber dieses Bewusstsein ist, wie das des ‚Verlustes‘ der Gemeinschaft, oberflächlich. In Wirklichkeit lässt sich der Tod nicht aufheben. Die Gemeinschaft, die kommen muss, entfernt sich nicht, wird nicht aufgeschoben: sie war nie eine, die kommen mußte, sie wird nicht kommen und auch keine Zukunft bilden können. Was eine Zukunft bildet, und was daher wirklich kommt, ist immer der einzelne Tod [...].¹⁵⁹

So betrachtet hätten auch Jokers letzte Worte – ebenso wie De Palmas CASUALTIES OF WAR – das Ende des Kriegsfilms Hollywoods bedeuten können.

PATTON: Heldendichtung

Am Kulminationspunkt der Krise im Gefolge des Vietnamkriegs tritt den westlichen Kinozuschauern, die in den frühen 1970ern wie selten zuvor in einträchtiger Wertschätzung der Filmkunst die Kinos bevölkern, ein General aus dem Zweiten Weltkrieg entgegen, der ganz und gar aus der Zeit gefallen scheint. PATTON (PATTON – REBELL IN UNIFORM, USA) von Franklin J. Schaffner aus dem Jahr 1970 beginnt mit einer Rede des Protagonisten, die dem Film als Prolog vorangestellt

¹⁵⁸ Szene „Abflug“ (01:45:19:18–01:50:32:00).

¹⁵⁹ Jean-Luc Nancy: *La communauté désœuvrée*, Paris 1986, S. 38; Übersetzung von Anja Streiter. Zitiert nach: Anja Streiter: *Das ‚Kino der Körper‘ und die Frage der Gemeinschaft*. Autorenkino und Filmschauspiel, in: *Nach dem Film 5* [Ausgabe ‚Werkstatt Filmwissenschaft‘], 2004, <http://www.nachdemfilm.de/content/das-kino-der-k%C3%B6rper-und-die-frage-der-gemeinschaft> (30. November 2015).

ist. Nach wenigen Sätzen wird klar, dass den Zuschauer kein Biopic im üblichen Sinne erwartet, keine Heldenerzählung über den ebenso berühmten wie politisch zweifelhaften General. Die unflätigen Sätze und obszönen Metaphern seiner Rede führen die in der Geschichte des Hollywood-Kriegsfilms hundertfach wiederholten Ansprachen der Führungsoffiziere an ihre Männer auf martialische Kernaussagen zurück, die aller verharmlosenden Rhetorik entkleidet sind. Die Rede, die den Kampfeswillen anfeuern und die Soldaten auf die Einheit der Truppe einschwören soll, wird zum unverhohlenen Appell an die Mordlust, der einer Zuhörerschaft triumphierend entgegengeschleudert wird, die glaubt, sie könne sich in eine Welt des Guten, Schönen und Wahren zurückziehen. Die zynische Manier der Rede spricht laut von der Überzeugung, eine Wahrheit zu verkünden, die weit tiefer geht als die politischen Meinungen und Haltungen der Zuhörer. Vor einer riesigen amerikanischen Flagge auf und ab gehend wie ein Bühnenstar, der seine Wirkung auf das Publikum auskostet, redet Patton (George C. Scott) direkt in den Kinosaal, den Blick fest in die Kamera, auf die Zuschauer gerichtet. Die Flagge im Hintergrund wird zum heruntergelassenen Samtvorhang, vor dem ein Conférencier erscheint, der noch wichtige Hinweise zu geben hat, bevor der Film beginnt. Von oben herab, aus der Höhe der Leinwand alter Kinosäle der frühen 1970er Jahre, empfangen die Zuschauer die grobschlächtigen Worte, die alles schmähend, was sie an Wertvorstellungen über eine demokratische Gemeinschaft mitgebracht haben – vor allem die Vorstellung, dass dem Verfolg des Glücks eines Einzelnen, ja dass überhaupt dem einzelnen Leben irgendein besonderer Wert zukäme.

Patton tritt seinen Zuschauern nicht als heroischer Kämpfer des Zweiten Weltkriegs entgegen, sondern als ein Geistwesen, das den Glauben des Publikums an eine liberale Demokratie mit dem Spott desjenigen überzieht, der sich auf eine mehrtausendjährige Erfahrung beruft, die ihn, den Krieger, stets das letzte Wort behalten lässt. Er ist die personifizierte Gestalt des „haunting of history“¹⁶⁰, nur dass sein „unerledigtes Geschäft“ viel weiter zurückreicht als die Geschichte der Vereinigten Staaten. Er ist der ewig wiederkehrende Kriegsheros, dem die historischen Zeitläufe des Westens, des Abendlandes (oder wie immer man sonst noch eine Kulturgeschichte in ganz großen Bögen adressieren mag), auf eine Abfolge der großen Kriege und Schlachten zusammenschnurren.

Der Film beginnt mit einem Schlachtfeld. Man sieht einen Aasgeier, ein langer Panoramascwenk; der Blick streicht über eine karge Wüstenlandschaft: aufgelassene Gebäude, zerfallene Ruinen, zwischen denen sich Ziegen bewegen, und vermummte Gestalten. Dann sieht man gemetzte Soldaten zwischen zerschossenem Kriegsgerät, ausgebrannten Panzern, umgefallenen Fahrzeugen, verstreut

160 Vgl. die in Fußnote 73 (Teil 4) aufgeführte Literatur.



Abb. 47: PATTON (Farbabb.: s. Anhang).

in der öden Landschaft. Durch diese Ödnis bewegen sich, so wie kurz zuvor zwischen den Ruinen, Kinder, verummte Frauen und Männer. Sie plündern die Leichen, rauben ihnen in aller Eile ihre Helme, Hosen, den Schmuck, und lassen sie nackt zwischen den Trümmern liegen, den Aasgeiern zum Fraß überlassen. Die Musik macht aus dem Panoramenschwenk zu Beginn eine Ouvertüre, in der die musikalischen Leitmotive angespielt werden, während für die Zuschauer die Wüstenlandschaft mit Ziegenherden und Hirten zur ikonografischen Formel für die Kulturen der Berbervölker des Maghreb wird.

In der Dauer des Panoramenschwenks wird die Landschaft zum Chronotopos einer archaischen Kultur, der uns das Schlachtfeld, die Leichen der Soldaten zwischen dem zerbombten Kriegsgerät, wahrnehmen lässt, als wäre all das in den Raum einer anderen Zeit projiziert. Jedenfalls stellt sich dieser Eindruck rückwirkend ein, wenn wir einige Minuten später Patton sehen, wie er am nächsten Tag in Begleitung eines anderen Offiziers in einem Jeep zum Schlachtfeld gefahren wird, um die „schweren Verluste“ an Menschen und Waffen zu inspizieren. Plötzlich besteht er darauf, die Fahrtrichtung zu ändern:

PATTON: Hold it. Turn right, here.

FAHRER: Sir, the battlefield is straight ahead.

PATTON: Please don't argue with me, Sergeant, I can smell a battlefield.

BRADLEY: He was out here just yesterday, George.

PATTON: It's over there. Turn right, damn it.

Pattons Wahrnehmung ist auf das Schlachtfeld eines ganz anderen Krieges gerichtet als derjenige, in dem er und seine Begleiter sich befinden, wenn er, von Erregung ergriffen, seiner eigenen Nase und nicht der Ortskenntnis seiner Begleiter folgt. Nur wenig abseits von dem Ort des aktuellen Gemetzels findet er die Ruinen des antiken Karthago. Andächtig sinniert er über die große Schlacht, in der Karthago fiel; vor ihm breitet sich eine Ebene ins Unendliche aus.

It was here. The battlefield was here.

The Carthaginians defending the city were attacked by three Roman legions. The Carthaginians were proud and brave, but they couldn't hold. They were massacred. Arab women stripped them of their tunics and their swords and lances. The soldiers lay naked in the sun. 2000 years ago...

I was here.

Bei den letzten Worten ertönt wieder das Trompetenecho, mit dem der Panoramaskwenk einsetzte. Sodass die folgenden Sätze selbst wie der Nachhall eines alten Heldenliedes klingen:

You don't believe me, do you, Brad? You know what the poet said:
 Through the travail of ages
 Midst the pomp and toils of war
 Have I fought and strove and perished
 Countless times upon the star
 As if through a glass and darkly
 The age-old strife I see
 Where I fought in many guises
 Many names
 But always me.
 You know who the poet was?

Als Bradley den Kopf schüttelt, antwortet Patton: „Me.“¹⁶¹

Der General gibt sich hier einer Melancholie hin, für die in der abendländischen Geschichte Alexander der Große einsteht, der am Grab des Achilles geweint haben soll, weil es keinen Homer mehr gab, der seine Feldzüge hätte besingen können.¹⁶²

Während sich Patton in den Ruinen Karthagos die Ruhmeshalle heroischer Zeitalter zu vergegenwärtigen sucht, hängen die Zuschauer in ihren Gefühlen und Gedanken noch den Bildern des Schlachtfeldes nach, die in grausiger Konkretion die Leichen zeigten, ihrer Kleidung beraubt – exakt, wie Patton die historische Szene beschreibt: „They were massacred. Arab women stripped them of their tunics and their swords and lances.“ Der Krieg, von dem Patton spricht, währt seit Jahrtausenden; es ist ein ewiger Krieg, der kein Mittel zum politischen Zweck, sondern eine Kunst ist, die aus Feldherren Heroen werden lässt, die von Dichtern besungen werden. Wenn wir Pattons Rede folgen, erfüllt sich im Krieg der Zweck der Geschichte: Sie meint die Zeit, in der die Heroen wiederkehren.

So antikisch das Gepräge der Figur Patton und seines Verhaltens auch erscheint, der Typus, der mit ihm in das Hollywoodkino eintritt, ist als Typus des Genres im Cavell'schen Sinne durchaus zeitgemäß. Er findet sein scharf konturiertes Pendant in Marlon Brandos Colonel Kurtz aus *APOCALYPSE NOW*¹⁶³: Der hochdekorierte Offizier der amerikanischen Armee, der aus philosophischen Erwägungen zum Deserteur wird, befiehlt rituelle Schlächtereien, die keinen anderen Zweck verfolgen als den, sein Feldlager in der Tiefe des Urwalds zu einer mit Leichen dekorierten Bühne der Wiederkehr des mythischen Kriegshelden zu machen.

Ohne diese mythische Überhöhung ist Patton als Typus eine einzige polemische Provokation. Er stellt das Establishment von Staat und Militär bloß, indem er sich zynisch auf die Werte der Bürgerrechts- und Antivietnambewegung bezieht, die doch diesem Staat kritisch entgegentreten. Er hält dem technokratischen Reflex, mit dem die als erstes auf dem Schlachtfeld Eintreffenden Offiziere die den Geiern überlassenen Leichen akribisch als *Casualties* erfassen, die Kunst des Feldherren entgegen, der den Toten die Ehre erweist, sie als Soldaten anzusprechen, die er zu opfern bereit war, um die Wiederkehr des Kriegshelden in Szene zu setzen. Dort sind Leichen nichts weiter als namenlose Verluste in der Bilanz bürokratischer Kriegsführung; hier sind sie das Fußvolk im Triumph-

¹⁶¹ Vgl. zu diesen Sätzen die Szene „Schlachtenruhm“ (00:26:19:07–00:29:09:15).

¹⁶² Vgl. Aleida Assmann: *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München 2010. S. 40 f.

¹⁶³ Nick Nolte und John Travolta in *THE THIN RED LINE* von Terrence Malick sind weitere Varianten dieses Typus.

zug des Heros, welches er wie auf einer Seelenwanderung durch die Zeiten des Krieges führt, von Jahrhundert zu Jahrhundert. Mit allen Mitteln der Kunst – der des Dichters, der des Redners und nicht zuletzt der des Regisseurs monumentaler Schlachtgemälde – kämpft Patton gegen das postheroische Zeitalter; als wollte er seinem Publikum zurufen, dass es sich auf „heavy casualties“ gefasst machen müsse, weil es das heroische Opfer verschmähete.

In seinen rabiatischen rhetorischen Attacken und spitzfindigen Obstruktionen gegen alle Versuche, den Krieg zu begrenzen und zu beenden, wird schließlich noch ein Kriegsereignis kenntlich, das die Kriegsfilme Hollywoods in der Regel nicht oder nur in metaphorischer Verkleidung – wie etwa im Napalmkrieg in APOCALYPSE NOW – thematisieren: In der Fluchtlinie des von Patton erträumten Feldzuges, weiter voran gen Osten, gegen die Russen, immer weiter auf dem Landweg zur anderen Seite des Pazifik, wird absehbar, was am 6. und am 10. August 1945 geschah: der Abwurf der Atombomben auf Hiroshima und Nagasaki.

Die Gegenwart militärischer Gemeinschaften

„Who put us in the uniform? Why are we Americans on the march?“ – man wird kaum einen Kriegsfilm Hollywoods finden, der so radikal wie PATTON die Argumentation verneint, mit der Capra den Krieg der Amerikaner aus der Gegnerschaft der liberalen Demokratie zur kriegerischen Vergemeinschaftung der faschistischen Staaten begründet. Aus Sicht der Kriegsfilme Hollywoods führt kein Weg zurück zu dem klaren Antagonismus, in dem die Welt der Freiheit der Welt der Sklaven gegenübersteht; kein Weg führt zurück zu einer politischen Gemeinschaft, der die Militarisierung der Gesellschaft als wesensfremdes, aber notwendiges Übel erscheint, das sich auf den vorübergehenden Notzustand zur Verteidigung der Freiheit begrenzen lässt.

Wie sehr die Filmfigur des dichtenden Feldherrn die realpolitische Wirklichkeit des Militärs trifft, das seine Legitimität aus dem Wächteramt der freiheitlichen Demokratie bezieht, lässt sich an der Rede eines anderen amerikanischen Generals nachvollziehen, der sich ebenfalls auf Dichtkunst versteht. Man kann seine Rede im Internet lesen und gleich ein Poster dazu bestellen. Es illustriert die Abschiedsrede, die General Douglas MacArthur vor Offiziersanwärtern der Militärakademie in Westpoint 1962 aus Anlass der Verleihung der Sylvanus Thayer Medal gehalten hat, der höchsten Auszeichnung, welche die Militärakademien der Vereinigten Staaten zu vergeben haben. Das Desaster des Koreakriegs liegt kein Jahrzehnt zurück, das des Vietnamkriegs baut sich gerade auf.



Abb. 48: „...The Long Gray Line has never failed us. Were you to do so, a million ghosts in olive drab, in brown khaki, in blue and gray, would rise from their white crosses thundering those magic words, ‚Duty, Honor, Country!‘...“ Paul Steucke, „Duty-Honor-Country“ (Farbabb.: s. Anhang)

Liest man die Rede, wird deutlich, dass das Bild der andächtig zuhörenden Kadetten, die von toten Soldaten aller Kriege heimgesucht werden, einen Prozess des Erinnerns illustriert, den MacArthur metaphorisch in Szene setzt:

And what sort of soldiers are those you are to lead? Are they reliable? Are they brave? Are they capable of victory?

Their story is known to all of you. It is the story of the American man-at-arms. My estimate of him was formed on the battlefield many, many years ago, and has never changed. I regarded him then, as I regard him now, as one of the world's noblest figures; not only as one of the finest military characters, but also as one of the most stainless.

His name and fame are the birthright of every American citizen. In his youth and strength, his love and loyalty, he gave all that mortality can give. He needs no eulogy from me, or from any other man. He has written his own history and written it in red on his enemy's breast.

But when I think of his patience in adversity, of his courage under fire, and of his modesty in victory, I am filled with an emotion of admiration I cannot put into words. He belongs to history as furnishing one of the greatest examples of successful patriotism. He belongs to posterity as the instructor of future generations in the principles of liberty and freedom. He belongs to the present, to us, by his virtues and by his achievements.

[...] in memory's eye I could see those staggering columns of the First World War, bending under soggy packs on many a weary march, from dripping dusk to drizzling dawn, slogging ankle deep through the mire of shell-pocked roads: to form grimly for the attack, blue-lipped, covered with sludge and mud, chilled by the wind and rain, driving home to their objective, and, for many, to the judgment seat of God. I do not know the dignity of their birth, but I do know the glory of their death. They died, unquestioning, uncomplaining, with faith in their hearts, and on their lips the hope that we would go on to victory. Always for them: Duty, honor, country. Always their blood, and sweat, and tears, as we sought the way and the light and the truth.¹⁶⁴

Die Rede führt ein Ethos militärischer Gemeinschaft vor Augen, das in Patton als Typus des Genrekinos Gestalt gewonnen hat. Dabei hat es einen durchaus komischen Effekt, dass die Metaphern des Redners sukzessive eine Szene entstehen lassen, die ziemlich präzise einem Erinnerungsritual entspricht, in dem – wenn wir Assmann folgen – bereits die alten Ägypter den Bruch zu überbrücken suchten, der als Erfahrung des Todes die Kontinuität von Macht und Herrschaft zerstört. Im Abschiedsfest für den General, den Galauniformen, der Ordensverleihung, dem andächtigen Zuhören und dem betagten Feldherrn selbst, der, ganz ein Dichter, die vergangenen Schlachten besingt, sind die Elemente eines Festzeremoniells greifbar, das die Ewigkeit der Gemeinschaft der Soldaten gegen die Erfahrung der Kontingenz abzudichten sucht, die das alltägliche Leben alltäglicher Leute bestimmt. Es lässt in der Hymne auf die gefallenen Soldaten die vergangenen Kriege als den einen, ewigen Krieg gegenwärtig werden. Schritt für Schritt lässt es die Zweizeitlichkeit eines Gedächtnisses der militärischen Gemeinschaft entstehen, die der kontingenten Geschichte politischer Gemeinschaften entgegengestellt wird:

...The long gray line has never failed us. Were you to do so, a million ghosts in olive drab, in brown khaki, in blue and gray, would rise from their white crosses thundering those magic words, Duty, honor, country.¹⁶⁵

In den rituellen Inszenierungen der Zweizeitlichkeit – das gilt für das Fest, das Leni Riefenstahl in *TAG DER FREIHEIT* inszeniert, wie für die Dichtkunst Pattons und die Festrede MacArthurs – wird der Tod des Einzelnen zum Lebenselixier der militärischen Gemeinschaft. Damit aber wird das Wächteramt des Soldaten als eine eigene Seinsweise behauptet, die sich allein dem immer neu zu erringenden militärischen Sieg verdankt und nicht dem Auftrag der demokratischen Gesellschaft. Die ritualisierte Erinnerung ist selbst das entscheidende Movens einer Vergemeinschaftung, die sich inmitten eines freiheitlichen demokratischen Gemeinwesens vollzieht, ohne selbst durch diese Demokratie bestimmt zu sein.

¹⁶⁴ MacArthur: U.S. Military Academy, S. 198.

¹⁶⁵ Ebd.

Erinnern wir uns noch einmal des toten Matrosen, der in DECEMBER 7TH auf dem Friedhof von Arlington in gleicher Weise – den Blick direkt in die Kamera gerichtet – wie Patton zu den Kinzuschauern spricht: Man wird die Geister kriegerischer Vergemeinschaftung nicht mehr los, nachdem man sie einmal gerufen hat.

Der unversöhnliche Gegensatz zwischen den autoritären Formen kriegerischer Vergemeinschaftung und dem Ideal der politischen Gemeinschaft hat in der Territorialisierung im Innern der demokratischen Gesellschaft eine höchst prekäre Lösung gefunden. Von den Folgen dieser ‚Lösung‘ handeln die Hollywoodfilme, die nach 2006 den Irakkrieg zum Thema haben.

Genre und Gemeinnutz: Ein Epilog

The Pixelated Revolution

Auf der Documenta 13 (2012) war ein Arbeitszyklus von Rabih Mroué zu sehen. Der Gegenstand: aus dem Internet heruntergeladene Videos, aufgenommen mit einfachen Mobilfonkameras. Man meint, diese Bilder aus dem Fernsehen zu kennen: Häuser, Straßen, Höfe irgendwo in Syrien oder Libyen oder dem Iran. Sie geben die Bewegung des- oder derjenigen wieder, die diese Videos aufnehmen – bis sie einen Bewaffneten ins Blickfeld rücken. Kaum sieht dieser sich gefilmt, schießt er auf die Person, die das Telefon hält; er schießt gleichsam in den Blick der Kamera. Das Bild verwackelt, scheppernde Geräusche, Dunkel.

In einer Black Box am Ende des Ausstellungsraums ist Rabih Mroué selbst zu sehen: Die Videoaufzeichnung einer Lecture Performance. Nach allen Regeln der Filmtheorie führt Mroué darin eine Analyse dieser Videos durch; er verlangsamte sie, zerlegt sie in Einzelkader, überprüft die Dramaturgie des Ablaufs. Und er entwickelt zugleich grundlegende theoretische Fragen: Wie gefährlich müssen diese Videobilder sein, wenn umstandslos getötet wird, wen man beim Filmen entdeckt? Welchen Status haben diese Bilder, deren Produzenten während der Produktion erschossen wurden? Wurden sie überhaupt erschossen? Wann, in welchem Moment des Videos, sieht man ihren Tod? Hat nicht das bezeugende Auge, als Sehen und Hören im Netz weltweit verbreitet, diesen Tod überlebt, abgelöst von dem erschossenen Körper?

Man verlässt den Screeningraum, bewegt sich zurück, durchquert noch einmal die Installation: Erst jetzt begreift man, was sich alles mit den dort präsentierten Dingen machen lässt.

Das ist buchstäblich gemeint. An der einen Längswand große Plakate; sie zeigen die verpixelten Gesichter der Schützen; so als antworteten sie auf den Wunsch, den man verspürte, als der Vortrag die Internetvideos zerlegte: Man wollte mehr sehen von dieser Ungeheuerlichkeit, das Gesicht des Täters, das Opfer hinter der Kamera, man wollte näher ran, größere Bilder... Nun gut, da hängen sie: absurd abstrakte Blow-Ups, in denen alle Kontur verloren ist.

Und an der gegenüberliegenden Wand der Gegenschuss: das rot eingefärbte Videobild; im gestochen scharfen Schattenriss sieht man einen Schauspieler positioniert wie im Duell, nur dass er statt eines Colts die Mobilfonkamera vor sich hält. Er sackt in sich zusammen, wie vom Schuss getroffen, um gleich wieder aufzustehen und wieder zusammenzusinken, und wieder, und wieder ... Vorne am Eingang schließlich die Theke mit den handlichen Heftchen: Phasenbilder der Videos auf Papier gedruckt, die als Daumenkino funktionieren. Die Tonspur

lässt sich per Knopfdruck zuschalten. Man baut den Clip noch einmal nach – gleichsam in Handarbeit. Und man hört die Geräusche wie ein Tontechniker, der die Aufnahme sinnvoll auszusteuern und an das Bewegungsbild anzupassen sucht. Dann noch ein Superachtfilm, den man von Hand in Gang setzt: gestochen scharfe Bilder, die sich am Schneidetisch vor- und zurückbewegen lassen: das Gesicht des Täters, zu sich herangeholt, ganz nah ...



Abb. 49: Rabih Mroués *The Pixelated Revolution* (Farbabb.: s. Anhang).

Die Besucher finden sich in einer filmanalytischen Werkstatt wieder; sie tasten den Raum gegebener Wahrnehmungsmöglichkeiten aus. Sie machen sich auf der Grundlage audiovisueller Daten ein filmisches Bild. Dieses Bild verändert die Lesbarkeit der Datenbestände. Es stellt die Repräsentationsstruktur der Videobilder selbst infrage. Wird doch im Off der Videokamera keineswegs das tödlich getroffene Opfer imaginiert, sondern im Publikum selbst ein bezeugender, ein urteilender Blick etabliert.

Das filmische Bild, das die Besucher der Documenta bei ihrem Rundgang durch die Installation Mroués entwickeln, setzt sich schroff den Opferbildern entgegen, die – seit der Besetzung des Iraks durch westliche Streitkräfte – in zahllosen Videoclips zwischen den Nutzern einschlägiger Internetplattformen zirkulieren. Diese Clips haben die Opfer der Unruhen im Iran nach der letzten Präsidentschaftswahl ebenso in den Fernsehnachrichten und Talkshows sichtbar gemacht wie die Gewaltakte des letzten Irakkriegs oder der gegenwärtigen Bürgerkriege in der arabischen Welt. Längst sind sie Gegenstand ausgedehnter Debatten um die Funktion dieser Medien in den neuen Bürgerkriegen und Revolutionen. Längst aber auch sind diese flackernden, unscharfen Videobilder zur ästhetischen Signatur der neuen Kriegsfilmes Hollywoods geworden. Diese Filme reproduzieren nur zum geringsten Teil die hergebrachten dramaturgischen Muster ihres Genres. Sie rücken vielmehr den alltäglichen Umgang mit den medialen Bildern des Krieges – den privaten wie den öffentlichen, den politisch-strategischen wie den persönlich-sentimentalen – in den Mittelpunkt der Inszenierung. Die Filme thematisieren die veränderten Gebrauchsweisen audiovisueller Medien, und sie zeigen, wie neue medientechnologische Konfigurationen die Erscheinungsweise des Krieges, die Interaktion zwischen den Dingen und den Menschen verändern. Im Ergebnis produzieren sie die neue Visualität einer medial sich verändernden Erfahrungswirklichkeit: Das ist die Erfahrung des Historischen.

Was aber bedeutet es, wenn das audiovisuelle Material gegenwärtigen Kriegsgeschehens in die Bilder des Genrekinos umgeformt wird, die wir uns als DVD oder als Internetvideo zu Hause oder als Filmprojektion im Kino anschauen?

THE WAR TAPES

Der Film *THE WAR TAPES* (USA 2006) basiert auf Videobildern, die durchaus denen vergleichbar sind, die Mroué analysierte.¹ Das gesamte Filmmaterial stammt von amerikanischen Soldaten, die es während ihres militärischen Einsatzes in der Region um Bagdad und der um Falludscha aufgezeichnet haben. Die Soldaten konnten sich freiwillig für ein Projekt melden, in dem sie aufgefordert waren, während dieses Einsatzes audiovisuelle Logbücher zu führen. Insgesamt beteiligten sich 21 Soldaten. Sie wurden mit handlichen Mini-DV-Kameras ausgerüstet, die sie während der Kampfeinsätze teilweise auf ihren Helmen oder ihren

¹ Ich beziehe mich im Folgenden auf eine Analyse, die Cilli Pogodda durchgeführt hat. Vgl.: Cilli Pogodda/Danny Gronmaier: *The War Tapes and the Poetics of Affect of the Hollywood War Film Genre*, in: *Frames Cinema Journal* (7), Juni 2015 (<http://framescinemajournal.com/article/the-war-tapes-and-the-poetics-of-affect-of-the-hollywood-war-film-genre/>, 8. Dezember 2015).

Gewehrläufen montiert bei sich trugen. Fünf der Soldaten filmten das gesamte Jahr ihres Einsatzes über, und davon wurden wiederum drei ausgewählt, deren Videotagebuch das Basismaterial des Dokumentarfilms ausmachte. Kombiniert sind diese Aufnahmen mit Szenen von der Heimatfront, in denen das Alltagsleben der Familien der Soldaten von professionellen Filmteams dokumentiert und vorgestellt wird. Beide Bildzirkulationen werden kurzgeschlossen in den Videochats der Soldaten mit ihren Ehefrauen und Kindern. Das Arrangement von Videoaufzeichnungen und Homestories folgt einer streng symmetrischen Reihung von Soldatenalltag, Kampfeinsatz und Heimatfront. Nur an einem einzigen Punkt wird diese Symmetrie durchbrochen: Ein Mädchen wird von einem Patrouillenkonvoi überfahren.



Abb. 50: THE WAR TAPES: Camcorderaufnahmen der Soldaten (Farbabb.: s. Anhang).

Doch die Gegenwart des Schreckens ist in diesem Film – nicht anders als in jedem Genrefilm – eine gänzlich fiktive Präsenz. Nur dass die Fiktion von THE WAR TAPES ihren ästhetischen Appeal aus einem Verfahren emphatischer Authentifizierung bezieht. Was wäre aber, wenn uns nicht versichert würde: Dies, hier und jetzt, ist der Moment des Schreckens, der ganz und gar real dort an diesem Ort zu diesem Zeitpunkt gegenwärtig war? Was wäre aber, wenn wir nicht wissen würden, dass diese Bilder ungestellt sind, angefertigt von dem Soldaten im Kriegseinsatz? Wenn uns nicht vorab gesagt werden würde, dass wir ein Mädchen sehen, das dem Einsatz eben dieses Soldaten zum Opfer fiel? Was, wenn uns nicht in jedem Moment das Bewusstsein begleitete: Dieses da ist der Moment, in dem sich der moralisch verwerfliche Effekt des Krieges, der Kollateralschaden, enthüllt? Zweifellos ist mit dem Bildformat eine Zeitlichkeit suggeriert, die an die Zeugenschaft des fotografischen Dokuments anzuschließen sucht: Die Gegenwart des Mannes, der, im Dienst seiner Armee, den Tod dieses an diesem genau zu bezeichnenden Ort auf der Straße liegenden Mädchens mitverursacht hat – und der wie verabredet seinen Camcorder bedient.

Aufs Ganze von THE WAR TAPES betrachtet, erscheinen die dramaturgischen Anordnungen alternierender Videoaufnahmen aus je unterschiedlicher Perspektive wie indirekte subjektive Monologe. Sie lassen sukzessive die drei filmenden Soldaten als Protagonisten eines Films in Erscheinung treten, dessen Figuren in ihrer zugespitzten Typenhaftigkeit durchaus dem Personal des Kriegsfilmgenres entsprechen. Eingerahmt von dieser dramaturgischen Anordnung wirkt der

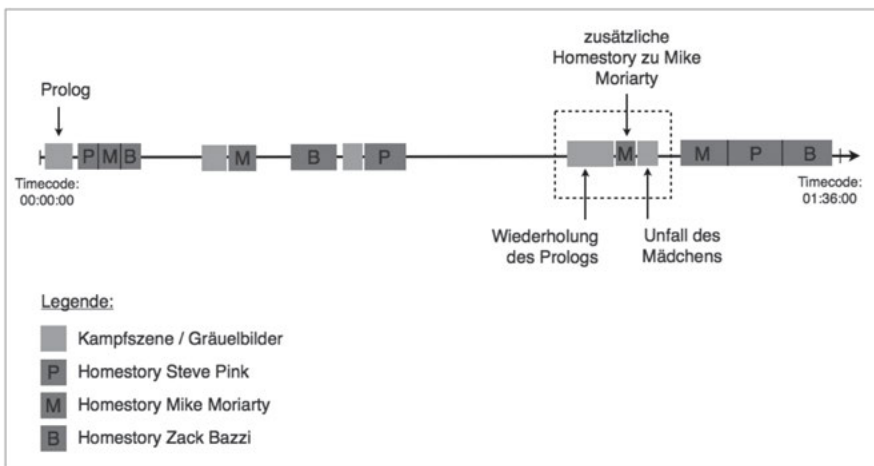


Abb. 51: Diagramm des dramaturgischen Aufbaus von THE WAR TAPES (Deborah Scranton, USA 2006), erstellt von Cilli Pogodda (Farbabb.: s. Anhang).

Moment des bezeugten Schreckens nicht nur eigentümlich entrückt. Wir können diesen Schrecken zwar miterleben, können ihn buchstäblich mitfühlen, als wäre er Teil unserer Welt – und doch ereignet er sich in einem Raum/Zeitsegment, das gänzlich von dem unsrigen getrennt ist und zu dem wir keinen Zugang haben.

Was also wäre, wenn uns nicht versichert würde: Diese Videobilder stammen aus dem Raum Bagdad und der Region um Falludscha; sie wurden von drei Soldaten der Army National Guard (Stephen Pink, Mike Moriarty und Zack Bazzi, Charlie Company, 3rd of the 172nd Infantry) während ihrer Stationierung im Camp Anaconda, das etwa 110 km nördlich von Bagdad im Sunnitischen Dreieck liegt, aufgenommen? Die Antwort auf diese Frage ist banal: Wir sähen nicht mehr als das Rauschen audiovisueller Signale. Wir könnten die Aufnahmen in *THE WAR TAPES* nicht wirklich von jenen fiktionaler Filme unterscheiden, wie zum Beispiel von den vielen nächtlichen Videoaufnahmen aus *REDACTED*.

REDACTED

Brian De Palmas Film aus dem Jahr 2007 beginnt denn auch ausdrücklich mit dem Hinweis, dass alle Charaktere und deren Handlungen frei erfunden seien, gleichwohl auf Vorfällen beruhten, die während des Jahres 2006 in Samarra (eine Stadt im Irak, nördlich von Bagdad) geschahen. Notwendig ist dieser etwas altmodisch wirkende Hinweis wegen des ästhetischen Verfahrens, das der Film wählt. *Redacted* – redigiert oder redaktionell bearbeitet; der Titel ist einerseits ein euphemistisches Synonym für die Zensur des Fernsehens und die Politik des *embedded journalism*. Andererseits bezeichnet er das ästhetische Verfahren des Filmes selbst. Denn der Film fingiert eine Regie, die wie in einer Fernsehredaktion vorgefundenes Film- und Videomaterial bearbeitet und montiert, ohne den neutralen Blickpunkt einer objektiv erzählenden Kamera zu etablieren. Stattdessen wird das fiktive Videotagebuch eines Soldaten zum übergeordneten Bezugspunkt; eines Soldaten, der, weil er von der Filmhochschule abgelehnt wurde, zur US-Army ging, um auf diesem Wege – der Traum eines YouTube-Users – mit spektakulären Kriegsvideos berühmt zu werden.

Im Zentrum also steht die indirekte subjektive Perspektive des Soldaten, der eigentlich Filme machen wollte, und sich nun mit einem Videotagebuch vom Kriegsschauplatz in Hollywood bewerben möchte. Um seine Videos herum gruppiert der Film ebenso klar durch Beobachterstandpunkte und moralische Einstellungen definiertes audiovisuelles Bildmaterial: die Videos anderer Soldaten, Nachrichtenbilder des arabischen Fernsehens, die starren Aufzeichnungen von Überwachungskameras im Camp und während der Verhöre durch das Militärgericht – und immer wieder Internetvideos; die verzweifelte Ehefrau eines getöteten

Soldaten oder die Geständnisse eines anonymen Soldaten im Videochat oder, die damals neueste Waffe im Kriegsgeschehen, Videoclips arabischer Widerstandskämpfer, die den gelungenen Bombenanschlag oder die Verurteilung und Entauptung eines amerikanischen Soldaten zeigen.

Die Montagekonstruktion von REDACTED fingiert einen Blickpunkt, von dem aus all die audiovisuellen Bilder sichtbar werden, die vom westlichen Fernsehen ausgespart und weggeschnitten wurden: Sie fingiert einen Blick, der erst im Akt des Filme-Sehens als ein Wahrnehmungsraum hervorgebracht wird.



Abb. 52: Mediale Beobachterpositionen und moralische Standpunkte (REDACTED) (Farbabb.: s. Anhang).

Noch die brillanten Kinobilder, die auf die erste Videoaufzeichnung des Helden folgen, um die Vorgänge an einem amerikanischen Checkpoint kritisch in den Blick zu nehmen, sind angefertigt in bester Tradition des europäischen Autoren-

films. Sie sind – ein Filmtitel und der Off-Kommentar lassen keinen Zweifel – das Pastiche eines französischen Filmes, der die ebenso banalen wie existenziellen physischen Leiden der Soldaten inszeniert, die schwer bewaffnet und bis unters Kinn ver mummt in ihren Schutzuniformen tatenlos in der Sonne ausharren: Großaufnahmen der Gesichter der Soldaten, im Wechsel mit Kameraeinstellungen, die ihre Blicke auf spielende Kinder und vereinzelt vorbeilaufende Passanten zeigen; eine unendlich sich wiederholende Abfolge des Immergleichen. Man sieht den Gesichtern der Soldaten die physischen Leiden der zäh sich dehrenden Zeit des Wachdiensts an. Die Musik von Händels *Sarabande*, die der Szene durchgehend unterlegt ist, gibt der Zeitlichkeit dieses gequälten Ausharrens eine konkrete Gestalt: das Gleichmaß eines sich endlos fortsetzenden Schreitens, das in seiner zirkulären Anordnung so unbegrenzt wie ziellos erscheint – bis eines der, selten genug, in die Sperranlagen einfahrenden Autos die gesamte Situation schlagartig verändert und alle Beteiligten in höchste Anspannung versetzt. Während die Musik ihren Gleichschritt beibehält, werden die Bilder beschleunigt, die immer gleiche Situation wiederholt sich im Schnelldurchlauf.

Plötzlich wird das barocke Arrangement laut und dramatisch von den Fernsehbildern eines irakischen Senders zerschlagen, die von einem Zwischenfall an diesem Grenzposten berichten: Eine in den Wehen liegende Frau wurde erschossen, weil der Bruder auf dem Weg ins Krankenhaus die Anweisungen der Soldaten am Checkpoint missverstanden. Man sieht das Opfer, die blutüberströmte Schwangere, die hastig von Ärzten in den OP geschoben wird. Das Videotagebuch unseres Helden zeigt dann den Täter, seinen Kameraden, den er, zurück in der Baracke, wie in einem richtigen Interview kühl nach seinen Gefühlen befragt: Wie ist es für einen Soldaten, wenn er den ersten Zivilisten erschoss, wenn er eine Frau und deren ungeborenes Baby getötet hat? Aber auch dieses Interview ist nur ein Spiel, um die Zeit tot zu schlagen, die enervierende Langeweile der Männer zwischen den Pritschen und Stühlen. Und tatsächlich: Für einen Moment kommt Unruhe auf, ein Streit entsteht. Im Hintergrund eine Art Tafel, die übersät ist mit Strichen, an denen die verbleibenden Tage bis zur Heimkehr abgetragen werden. Denn das größte Problem ist der Umstand, dass die Zeit eben nicht verstreichen will; es bedarf nur eines Einsatzbefehls, und das ersehnte Ende des Wartens wird zum Anfang eines neuen Umlaufs. Bleibt nur, weiter mit Karten zu spielen, auf denen nackte Frauen posieren, in Pornoheften zu blättern, Romane zu lesen oder eben im Internet zu surfen. Kein Tageslicht scheint in diese Höhle jenseits der sozialen Alltagswelt zu fallen; es gibt nur die Langeweile und die Monotonie.

Die Atmosphäre gelähmt-angespannter Stagnation kippt um in die Tat: der Überfall auf eine arabische Familie, die Tochter wird vergewaltigt, getötet, verbrannt, die Mutter, der Großvater erschossen. Wir sehen im Stil eines anonymen Untergrund-Webvideos die Verurteilung unseres Helden vor einem archaischen

Kriegsgericht arabischer Widerstandskämpfer: Er war mit seiner Kamera dabei, als sich die geilen Fantasien konkretisierten, er hat das Morden und die Vergewaltigung gefilmt. Dafür wird ihm – vor einer anderen laufenden Videokamera – der Kopf abgeschnitten. Wir sehen, in dem Internetvideo, wie ihm das Messer durch die Kehle gezogen wird, als würde man ein Lamm schlachten. Der Kopf wird in die Kamera gehalten.

Seine Mittäter werden von einem Militärgericht verurteilt. Man sieht Videoaufzeichnungen von ihren Vernehmungen; die mit Blattgold verzierten barocken Tische und Sessel markieren den Ort; wir kennen diese Möbel von den Zeitungsbildern, die den Sieg über den Irak verkündeten; sie zeigten amerikanische Soldaten, die sich im kostbaren Mobiliar der besiegten Machthaber breit machten, bevor die Administration des US-Militärs deren Paläste zu ihrem Quartier umfunktionierte.

Moralische Urteile und genrepoetische Transformationen

Man mag diese und ähnliche Hollywoodfilme mit Blick auf ihre künstlerische Dignität oder ihre politisch-moralische Wertung zweifelhaft finden – oder mit einem Oscar prämiieren. Was ich mit der analytischen Skizze zeigen wollte, betrifft die Art und Weise, in der diese Filme in der ästhetischen Konstruktion überhaupt erst den Grund legen, um zu einem moralischen Urteilen zu gelangen. REDACTED nämlich nimmt – nicht anders als die anderen Hollywoodfilme über den Irakkrieg – in vielfältiger Weise Bezug auf die Geschichte des Genrekinos im Allgemeinen und des Kriegsfilm-Genres im Besonderen.

Für die Irakfilme sind die Inszenierungen eines sich ziellos ausdehnenden Wartens, sei es der Dienst an den Checkpoints, sei es die dienstfreie Zeit in den Baracken und Zelten, so typisch wie die nicht weniger ziellosen Patrouillen. Die Wagenkolonnen, die sich durch die Wüste oder durch die Straßen arabischer Städte schlängeln, erinnern an die ausrückende Kavallerie in einem Western, die das schützende Fort verlassen und sich in einer ganz und gar feindlichen Welt, irgendwo zwischen Prärie und Urwald, exponieren muss, nur um bald wieder in die Sicherheit dieses oder eines anderen Forts zurückzukehren. Tatsächlich sind die Baracken, Zelte und Unterstände, in denen die Soldaten auf nichts Anderes warten als darauf, dass die Zeit vergeht, wie exponierte Fremdkörper, ohne Halt und Deckung in einer gleichsam leer geräumten Westernwelt. Es sind transitorische Orte, keine Vorposten der Zivilisation; diese Orte sind immer schon auf Abriss gestellt, verdichten sich nur provisorisch zu Standorten, die für eine kurze Frist in der Landschaft auftauchen, um bald so spurlos aus dieser wieder zu verschwinden wie die durch die Wüste sich schlängelnden Militärkonvois. Die Orte

sind buchstäblich nur vorübergehend – in ihnen materialisiert sich eine spezifische Zeitlichkeit: das lange Warten auf das eigene Verschwinden, ein Warten, das, gemessen an der Ewigkeit der Wüste, dann doch nur ein flüchtiger Zeitmoment ist.

Ein anderes Beispiel sind die unkenntlichen Nachtbilder der Mobilfonkameras – eine Reminiszenz an die Horrorfigurationen der Kriegsfilme vergangener Jahrzehnte. Was dort mit dem Motiv einer undurchdringlichen, feindseligen Natur verbunden war, wird hier zum Rauschen unchiffrierbarer Videosignale. In solchen motivischen Verweisen und Rückbezügen entsteht für den Zuschauer das, was Bachtin einen Chronotopos nannte: Das meint eine spezifische Raum/Zeitfiguration, die durch und durch sinngesättigt ist; eine Denkform der Welterschließung, die auf vielfältige Weise auf die Geschichte des Machens solcher Denkformen rückbezogen ist.

In den Modifikationen der ästhetischen Verfahren, dramaturgischen Muster und poetischen Konzepte früherer Filme lässt etwa REDACTED das Genre selbst als einen historischen Erfahrungsraum entstehen. In ihm wird die Geschichte der Kriege des vergangenen Jahrhunderts als eine permanente Veränderung der Formen greifbar, in denen wir Kriege als Teil unserer Wirklichkeit wahrnehmen und begreifen.

Die Logik dieses poetischen Machens lässt sich an der Transformation der Opferfigur prägnant resümieren – wird diese doch im Erfahrungsraum des Genrekinos, in der Refiguration der alten Filmbilder durch neue Filme, als Signatur historisch-politischer Verschiebungen verständlich. In den Vietnamfilmen Hollywoods war der amerikanische Soldat noch als desillusioniertes, verlorenes Individuum beschrieben worden, das an der Sinnlosigkeit seines Tuns verzweifelt. Nur in der Realität der Klinik waren die Vietnamheimkehrer traumatisierte Opfer. Jonathan Shay hat diese postheroischen Helden aus Sicht der psychiatrischen Praxis porträtiert. Er wählte die Homersche Ilias als dramaturgische Blaupause, auf der sich das Krankheitsbild des *Undoing of Character* an den Stadien des wachsenden Zornes nachzeichnen lässt, der Achill erst in die Raserei und schließlich in den Tod führt.² Einem solchermaßen psychiatrisierten Soldaten begegnen wir dann in den Irakfilmen.

Eine neue Figur des Opfers

An THE WAR TAPES lässt sich diese Verschiebung beobachten, wenn man die Inszenierung der drei Soldaten als ein spezifisches Opferbild versteht. Denn

² Vgl. Jonathan Shay: Achill in Vietnam. Kampftrauma und Persönlichkeitsverlust, Hamburg 1998.

nicht auf die verletzten und erschossenen Kinder, Männer oder Frauen, nicht auf die getöteten feindlichen Soldaten, noch auf die Zivilisten bezieht sich der Film, wenn er an das Gefühl für das moralisch Verwerfliche appelliert. Vielmehr sind es die US-Soldaten selbst, die als *Casualties of War* erscheinen. Sie sind verwundet vom Hören und Sehen, von der Wahrnehmung der Kollateralschäden ihres eigenen Kriegseinsatzes, vom Anblick der Opfer ihrer militärischen Aktion. So, als träfe sie der Anblick der Gräueltaten selbst wie ein Geschoss – jedenfalls gewinnt man den Eindruck, dass die Irakfilme das Leiden der Soldaten vor allem an der moralischen Fragwürdigkeit des Kriegseinsatzes selbst festmachen. Insofern artikuliert *THE WAR TAPES* eine Volte, die den amerikanischen Irakkriegsfilm insgesamt bestimmt: Die melodramatische Inszenierung des Opfers bezieht sich auf das psychische Leiden amerikanischer Soldaten an der moralischen Verwerflichkeit ihrer Kriegshandlungen.



Abb. 53: Das psychische Leiden des Soldaten als melodramatische Opferinszenierung.

Das letzte Amateurvideo in REDACTED zeigt eine Feier daheim. Man beklatscht den Heimkehrer, den Einzigen aus der Gruppe, der davonkam, der den Tatort verließ, um wegzuschauen, der seine Kameraden verriet und der noch die Mühlen der Kriegsgerichtsbarkeit überstanden hat, die ihm diesen Verrat unverhohlen zum Vorwurf machte: Er redet von seinem Schuldgefühl; sein Gestammel, sein weinendes Gesicht markieren ein denkbar postheroisches Opfer. Keine Erzählung kann seine Leiden in einen sinnvollen Gemeinschaftszusammenhang überführen. Er ist das *Casualty of War* schlechthin, traumatisiert, verletzt durch das, was er gesehen und gehört und getan hat.

In der Figur des an seinen Schuldgefühlen zerbrechenden Soldaten ist die Hinterlassenschaft des Vietnamkriegsfilms Hollywoods resümierend auf den Punkt gebracht. Was in den Filmen zum Zweiten Weltkrieg als heroische Figur der Selbstopferung für die Gemeinschaft, im Vietnamkriegsfilm als sinnlos verheiztes Menschenmaterial erschien – das Opfer und die Leiden des Soldaten –, wird nun als jämmerliche Selbstbezüglichkeit greifbar, die der Klage der Kriegsoffer den Kollateralschaden eigener psychischer Verletzung entgegenhält.

Brian De Palma setzt dem letzten Video die Fotografien der zivilen Opfer des Krieges entgegen, eine Kollage von Ungesehenen, die mit der Fotografie der verbrannten Leiche des vergewaltigten und getöteten Mädchens schließt – ein Bild, in dem der Horror des unsichtbaren Feindes, der sich durch die Geschichte des Hollywood-Kriegsfilms zieht, als das tausendfach gequälte Opfer der geschundenen Zivilgesellschaft sichtbar wird.³

Von hier aus werden nicht nur die Bilder kriegerischer Gewalt auf andere Weise lesbar, sondern auch die zahllosen Videobilder, die im Internet zirkulieren, in denen eine scheinbar anarchische Produktion der Netzcommunity die Affektpoetiken des Mobilisierungsfilms, des Kriegergedenkinfilms und des Home-Coming-Films Hollywoods auf das Format von Musikclips umlegt. In der Internet-Produktion wird evident, dass die Geschichte des poetischen Machens bezogen auf das Kino im Letzten das Machen der Zuschauer selbst meint, ihre taktische Aneignung im Akt des Konsumierens der Filme.⁴ Vor diesem Hintergrund wird auch die Frage verständlich, die Rabih Mroué mit seinem Dokumenta-Arbeitszyklus aufwirft: Wer ist das Subjekt des Auges, das den Tod seines Nutzers überlebt? Mroué legt eine Antwort nahe, die für den genretheoretischen Ansatz, den ich hier entwickeln möchte, zentral geworden ist: Das Subjekt, so könnte man antworten, ist die unabschließbare Gemeinschaft derer, die den Zorn teilen über das, was sie zu sehen und zu hören bekommen; es ist die Gemeinschaft derer, die in

³ Dieses Foto von Taryn Simon hat seinerseits mehrere Schichten von Kontext in seiner Zirkulation aufgenommen.

⁴ Vgl. Michel de Certeau: *Kunst des Handelns*, Berlin 1988.

ihrem Empfinden und Fühlen Anteil nehmen an der moralischen Empörung; es sind alle, die diesem Gefühl beistimmen können.

Gemeinsinn und ästhetisches Urteil

Auf eine solche Teilhabe, in der sich eine Gemeinschaft in ihren moralischen Werten verbunden erfährt, bezieht sich Rorty, wenn er die Moral, nicht anders als die Wahrheit, zu einer Frage der Zugehörigkeit zu einer Gemeinschaft, zur Frage des Sense of Commonality macht. Darin trifft Rortys Begriff, ich habe bereits im ersten Teil des Buches darauf hingewiesen, die entscheidende Pointe des Kantschen „Gemeinsinns“, der gerade in der Unterscheidung vom gängigen Verständnis des Sensus Communis oder Common Sense als allgemeines Wissen des gesunden Menschenverstandes seine begriffliche Dignität erhält. Nun ist der Begriff des Gemeinsinns oder Sensus Communis, seiner langen philosophiegeschichtlichen Tradition wegen, so schillernd und vieldeutig,⁵ dass es höchst zweifelhaft erscheint, ob der Rückgriff auf Kant die klaren Bestimmungen Rortys sinnvoll erweitern kann. Aber erst in der Kantschen Wendung gewinnt der Begriff eine distinktive Präzision, in der die genuine politische Dimension des poetischen Machens greifbar wird, die Rorty Solidarität nennt. Ist Solidarität doch – wir sind im Verlauf der Untersuchung immer wieder darauf gestoßen – auf der Ebene eines Gefühls für die gemeinschaftliche Welt anzusiedeln, auf der Ebene geteilter Sinnlichkeit.⁶

Entscheidend nämlich ist, das habe ich in den filmanalytischen Studien der vorangegangenen Kapitel darzulegen versucht, dass sich das Gefühl für das Gemeinschaftliche immer nur in Form eines ästhetischen Urteils reflektieren, bestimmen und befragen lassen kann – weil es das Gefühl betrifft, in einer gemeinschaftlich geteilten Welt zu leben, und keine verstandesmäßig zu fassenden Tatsachen oder Diskurse; weil es eben nicht, wie es bei Kant heißt, auf begrifflichen Operationen gründet. Rorty selbst weist in diese Richtung, wenn er den Begriff der Solidarität unauflösbar mit der Ironie poetischen Machens verbindet.⁷

Womit wir bei der grundlegenden Hypothese der vorliegenden Arbeit angelangt wären: *Dass sich nämlich die Poetik des Genrekinos nur im Umweg über das*

5 Man kann das Problem sehr genau an der Rekonstruktion von Sophia Rosenfeld beobachten. Vgl. Sophia Rosenfeld: *Common Sense. A Political History*, Cambridge/London 2011.

6 Vgl. Ranciére: *Die Aufteilung des Sinnlichen. Ästhetik und Politik*, dazu: Kappelhoff: *Cinematic Realism*, S. 1 ff.

7 Vgl. sein Buchtitel „Kontingenz, Ironie und Solidarität“.

*ästhetische Urteil in ihrem Verhältnis zu den politischen, historischen und moralischen Problemen eines Gemeinwesens als mediale Praxis einer bestimmten Kultur*⁸ qualifizieren lässt. Die These ist, dass sich das Genrekino im Allgemeinen, der Hollywood-Kriegsfilm im Besonderen, in gleicher Weise auf einen politisch wirksamen Gemeinsinn bezieht wie die künstlerische Arbeit Mroués. Um die Beziehung politisch, historisch und moralisch zu qualifizieren, braucht es die Reflexion des ästhetischen Urteils. Ein solches Urteil richtet sich an der Frage aus, ob das dargestellte Geschehen als Wirklichkeit der gemeinsamen Welt mich in meinem Selbstempfinden auf eine Weise betrifft, die nicht nur für mich, sondern für alle anderen gilt, denen ich unterstelle, dass sie mit mir die gemeinsame Welt teilen. Es betrifft einen Sinn, der die Sinnlichkeit selbst prüft – das ist die eigenwillige Deutung, die Hannah Arendt dem Geschmackssinn gibt. Im Folgenden möchte ich Arendts Versuch, das ästhetische Urteil, d. i. das Geschmacksurteil, als Agens politischen Denkens zu bestimmen, kurz skizzieren, bevor ich ein letztes Mal auf den Hollywood-Kriegsfilm zu sprechen komme.

In Geschmacksdingen sei die Scham dasjenige Gefühl, welches uns anzeigt, ob wir mit unserer Beurteilung richtig oder falsch liegen. Diesen Gedanken hebt Hannah Arendt in ihrer Lektüre von Kants *Kritik der Urteilskraft* (1790) hervor. Die Scham lasse uns wissen, ob wir in unserem Erscheinungsbild, unserer häuslichen Einrichtung geschmacklos erscheinen: Sie zeigt uns an, dass, wenn wir in alltäglichsten Dingen um Schmuck und Schönheit bemüht sind, dies immer eine handfeste sozialpolitische Komponente hat. An solchem Streben lasse sich ein empirisches Interesse am Schönen erkennen. Dieses Interesse heißt bei Kant „Geselligkeit“; für ihn käme, so Arendt, in allen Fragen des Schönen ein den Menschen als Gattung bestimmendes Streben nach Geselligkeit zum Ausdruck. Das Interesse am Schönen findet seinen Zweck darin, „durch schöne Vorstellungen gemeinsame Gefühle und Gefühle der Gemeinsamkeit zu bewirken“.⁹ Für Arendt sieht Kant in diesem Streben nach Geselligkeit den „größten Zweck der menschlichen Bestimmung“.¹⁰

⁸ Vgl. Jameson: *Magical Narratives*.

⁹ Georg Kohler: *Gemeinsinn oder: Über das Gute am Schönen. Von der Geschmackslehre zur Teleologie* (§§ 39–42), in: Immanuel Kant. *Kritik der Urteilskraft*, hrsg. v. Otfried Höffe, Berlin 2008, S. 137–150, hier: S. 149. Vgl. auch: „Empirisch interessiert das Schöne nur in der Gesellschaft [...]“ Immanuel Kant: *Kritik der Urteilskraft*. Werkausgabe Band X, Frankfurt/M. 1990, S. 229 (§ 41). In diesem Interesse komme der Hang zur „Geselligkeit [...] als zur Humanität gehörige Eigenschaft“ (Ebd.)

¹⁰ Hannah Arendt: *Das Urteilen*, München 2012, S. 18, Sie zitiert aus Kants „Mutmaßlicher Anfang der Menschheitsgeschichte“ (Kant-Werke, Band 9, S. 86; vgl. auch Arendt: *Das Urteilen*, S. 98 f.)

Dazugehören wollen, sich unterhalten wollen, sich einander seiner Zugehörigkeit versichern, das sind Wünsche, die – in einer solchen Perspektive – ein grundlegendes Bestreben aller Menschen nach Geselligkeit benennen, aus dem das Interesse am Schönen herrührt. Geselligkeit, Unterhaltung und Rasonnement, also jene Dinge, die man unermüdlich als feuilletonistische Betriebsamkeit und uneigentliche Zugabe zum eigentlichen Künstlerischen des Kunstbetriebs abwertet, entsprächen so gesehen durchaus dem gesellschaftlichen Interesse, sich mit der Kunst und dem Schönen zu beschäftigen: Wir produzieren Schönes als Kunst, weil uns die Erfahrung des Schönen den Raum für Geselligkeit eröffnet.

Diesen Gedanken verfolgt noch Dewey, wenn er – gegen Kant – die Erfahrung der Kunst auf ein ästhetisches Verhalten, ein anthropologisches Streben nach Schmuck und Ornament gründet. Von hier führt dieser Gedanke weiter bis zu den gegenwärtigen Versuchen einer evolutionstheoretisch sich ausweisenden Empirie der Ästhetik; auf anderem Wege führt er geradewegs zur Theorie des Habitus, welche im von Scham sanktionierten Geschmacksurteil ein subtiles, aber hoch wirksames Herrschaftsinstrument beschreibt. Und wieder sind es nicht zuletzt die Institutionen und Diskurse des Kunst- und Unterhaltungsbetriebs, in denen diese Herrschaftsform ihr Rüstzeug hat.

Beide Fluchtlinien mag bereits Kant im Blick gehabt haben, als er sich entschied, sich an das Naturschöne und nicht an das Schöne der Kunst zu halten, um die Erfahrung des Schönen theoretisch zu bestimmen.¹¹ In der Kunst sind ästhetische Urteile immer vermengt mit anderen empirischen Zwecken; sie vollziehen sich in Räumen der Geselligkeit, die eben immer auch gesellschaftliche Räume sind, in denen Geltungsmacht und soziale Distinktion wirksam sind. Deshalb rückt die Kunst erst ins Zentrum von Kants Überlegungen, wenn es um das Machen von Dingen geht, die wir als schön erleben.

Arendt betont, dass Kant keineswegs dem Geselligkeitsstreben misstraute, wenn er sich distanzierend gegenüber dem empirischen Interesse am Schönen äußerte. Ihm sei an der Bestimmung eines reinen ästhetischen Urteils gelegen gewesen – ohne empirische Beimengung. Für dieses Urteil sind Reiz und Rührung ebenso auszuschließen wie das Gefühl peinlicher Verfehlung des Angemessenen. Eben deshalb werden die Bedingungen des reinen ästhetischen Urteils an der Erfahrung des Naturschönen entwickelt.

Darin begründet sich die besondere Stellung des Schönen unter allen möglichen Geschmacksurteilen. Das rein ästhetische Urteil erhebt Anspruch darauf, ein Gefühl zu sein, das jeder teilen kann, weil es den harmonischen Zusammenklang aller Strebungen betrifft. Als Erfahrung eines solchen Gefühls wird das

¹¹ Vgl. Kant: Kritik der Urteilskraft, § 42, S. 231 ff.

Naturschöne zum Indikator eines allgemein geteilten Fühlens. Die Erfahrung des Schönen ist das Gefühl für eine von allen Menschen gleichermaßen geteilte Sinnlichkeit. Umgekehrt ist die Möglichkeit eines allgemein geteilten Fühlens die Bedingung dafür, dass es überhaupt so etwas wie die Erfahrung von Schönheit – bar aller empirischen Zwecke – geben kann. Und diesen transzendentalen Grund, ein Gefühl für das gemeinsame Fühlen, nennt Kant Gemeinsinn.

Gemeinsinn als Sense of Commonality (Arendt)

Zugespitzt könnte man also sagen, dass es in der *Kritik der Urteilskraft* gar nicht um das Schöne und erst recht nicht um die Kunst geht – sondern um den Begriff des Gemeinsinns.¹² So jedenfalls sieht es Hannah Arendt. Für sie hat Kant mit dem Verständnis des Gemeinsinns als ein transzendentales Gefühl für das Gemeinschaftliche ein uraltes, vielfältig überschriebenes anthropologisches Konzept in eine völlig neue Kategorie politischen Denkens übersetzt.

Wenn ich etwas als schön erlebe, dann setze ich mein Gefühl in Beziehung zu anderen, die in der gleichen Art und Weise die Welt der Erscheinungen erleben. Und wenn ich eine Handlung als abscheulich erlebe, dann gründet sich dieses Urteil auf das entschiedene Gefühl, mein Empfinden mit all jenen zu teilen, die wie ich der menschlichen Gemeinschaft angehören. Ich beziehe mich nicht auf ein Objekt oder einen Sachverhalt, sondern auf ein Gefühl, das ich mit allen teile, denen dieser Sachverhalt zum Ereignis ihres Welterlebens wird.

„Urteilen“ meint in dieser Lesart nicht, dass man sich argumentierend eine Meinung bildet. Es sagt mir nicht, was ich zu tun oder zu lassen habe. Das Urteil folgt – so hebt Arendt hervor – gerade nicht dem moralischen Rasonnement der praktischen Vernunft. Es vollzieht sich, wie schmecken und riechen, unmittelbar bewertend: Ich mag, ich mag nicht.¹³ Der „Geschmack“, so zitiert Arendt als Schlusspunkt ihrer Argumentation noch einmal Kant, „ist also das Vermögen, die Mitteilbarkeit der Gefühle [...] zu beurteilen“.¹⁴

Mit dieser Wendung arbeitet sie eine Bedeutung des Begriffs heraus, die sich grundlegend von der des Common Sense unterscheidet. In dieser Bedeutung

¹² Tatsächlich wird „Gemeinsinn“ als apriorische Bestimmung eingeführt, welche Gefühlsurteile, wie die des Geschmacks überhaupt ermöglichen (vgl. ebd. und Marc Düwell: *Ästhetische Erfahrung und Moral. Zur Bedeutung des Ästhetischen für die Handlungsspielräume des Menschen*, Freiburg/München 1999).

¹³ Arendt: *Das Urteilen*, S. 103.

¹⁴ Ebd., S. 111. Arendt zitiert aus dem § 40 Paragraphen der *Kritik der Urteilskraft* (Kant: *Kritik der Urteilskraft*, S. 228).

nimmt der Begriff bekanntlich eine Schlüsselstellung in den Theorien zur Kommunikationsgemeinschaft und zum kommunikativen Handeln ein. Der Kant'sche Gemeinsinn hingegen benennt ein Gefühl für das Gemeinschaftliche, einen Sense of Commonality, und keinen Common Sense der verstandesbegründeten Überzeugungen, Meinungen und Erkenntnisse.

In diesem Sinne – als ein Gefühl für das Gemeinschaftliche, als Sense of Commonality und nicht als Common Sense – begründet der Gemeinsinn im Geschmacksurteil eine, wie Arendt schreibt, „erweiterte Denkungsart“. Der Gemeinsinn fungiert bei ihr immer noch als apriorische Bedingung; nun aber nicht mehr, um ein rein ästhetisches Urteil des Schönen zu begründen, sondern um das Urteilen selbst als einen spezifischen Modus des Denkens auszuweisen: als einen Modus des Denkens, der sich nicht ablöst von dem besonderen Einzelfall des Gefühls für eine besondere Sache.

Das Kantsche Schöne wird gleichsam zur Leiter, die weggestoßen wird, ist erst der Begriff des Gemeinsinns als Gefühl für ein gemeinsames Fühlen bestimmt. Zurück behält Arendt allein das Geschmacksurteil, und zwar in allen empirischen Unsauberkeiten. In der *Kritik der Urteilskraft* stehe – so Hannah Arendt – kein Begriff vom Sein des Menschen zur Diskussion, weder das moralische Wesen Mensch, noch sein Gattungsbegriff, sondern die „Menschen in der Mehrzahl“, die ‚wirklichen Bewohner dieser Erde‘, deren ‚Zweck die *Geselligkeit*‘ ist.¹⁵ Das urteilende Denken bleibt immer auf die Pluralität subjektiven Fühlens in dessen je gegebenen situativen Besonderheiten bezogen: Es sei immer ein Urteil über Besonderes – „das ist gut“, „das ist schlecht“, „das ist richtig“, „das ist falsch“, „das ist schön“, „das ist hässlich“, heißt es bei Arendt.¹⁶

Aber setzt nicht ein solches Denken den Gemeinsinn erneut als anthropologisches Faktum voraus, wenn auch in der Umdeutung zu einem Gefühl für ein gemeinschaftliches Fühlen? Wie anders sollte sich dieses Denken vollziehen, ohne sich von der Pluralität des je besonderen Erlebens der vielen Verschiedenen abzulösen? In der Antwort auf diese Fragen gibt Arendt dem Gemeinsinn eine dezidiert historisch-politische Prägung. Sie macht nämlich umgekehrt das Geschmacksurteil zum Agens des Gemeinsinns. Das Geschmacksurteil lässt uns mit jeder urteilenden Reflexion immer neu den Gemeinsinn auf seine Verallgemeinerbarkeit hin überprüfen. Es nötigt uns, den Gemeinsinn selbst zu befragen als etwas, das jederzeit unsere Denkungsart begrenzt und darin unendlich erweiterungsbedürftig ist: Das Geschmacksurteil begründet eine „erweiterte

¹⁵ Vgl. ebd. S. 44.

¹⁶ Transkript von Arendts Bemerkungen an die American Society for Christian Ethics, Richmond, Va, 21. Januar 1973, Library of Congress, zitiert nach Elisabeth Young-Bruhl: Hannah Arendt. Leben, Werk und Zeit, Frankfurt/M. 1986, S. 615.

Denkungsart“, die sich mit jeder urteilenden Reflexion um diesen einen besonderen Fall des Gefühls für eine Sache notwendig erweitern muss. Das aber bedeutet, den Gemeinsinn als Geschmacksordnung konkreter Kulturgemeinschaften radikal zu historisieren.

Das Geschmacksurteil wird zur „erweiterten Denkungsart“, indem es sich selber in einer Welt verortet, die es als Zusammenhang gegenläufiger und einander ausschließender Positionen des Sinneserlebens entwirft, fingiert und denkt. Dieses urteilende Denken vollzieht sich in der imaginären Arena einer Öffentlichkeit, die auf ihren Rängen ein Publikum versammelt, dessen vielzählige Geschmacksbesonderheiten jeden möglichen perspektivischen Standpunkt des Urteilens implizieren. Dieses ästhetische Parlament hat sein Medium nicht im besseren Argument einer idealen Kommunikationsgemeinschaft, sondern im Urteilen als steter Prozess der Erweiterung der Geschmackspositionen. Das heißt, das Geschmacksurteil bringt notwendig die Grenzen des Gemeinsinns, seine Erweiterungsbedürftigkeit zum Ausdruck.

Das Genrekino als Erfahrungsraum konkurrierender Gemeinsinne

Man mag sich das ästhetische Parlament mit Cavell durchaus als den Erfahrungsraum des Genrekinos denken.¹⁷ Seine Analyse von Stella Dallas, der Frau, die, um aufzusteigen, versucht, sich des Stils der besseren Gesellschaft zu bemächtigen, aber Mal um Mal scheitert; die in jedem Scheitern immer heftiger die Diskrepanz erlebt zwischen ihren exzentrischen Vorlieben, die im Blick der anderen vulgär, übertrieben und abstoßend erscheinen, und dem, was für jene als guter Geschmack gilt. Man kann sich mit Cavell aber auch Stella Dallas als den Typus vorstellen, der mühelos jede Geschmacksposition zu antizipieren und auf den eigenen, exzentrischen Selbstentwurf zu beziehen weiß; der über das Kalkül um das richtige Outfit für die jeweilige soziale Konstellation verfügt. Man kann sich die Kinzuschauer in der Position von Stella denken, wenn sie verfolgen, wie sich das Urteil über die ordinäre Frau in den unangemessenen Kleidern ändert, je nachdem, von welcher Perspektive aus man sie betrachtet. Man kann die Dramaturgie des Films, dessen Heldin Stella ist, als ein Zuschauergefühl beschreiben, das sich in der Beobachtung der Fauxpas der Figur unauflösbar mit dem Gegenstand der Betrachtung verwickelt, sich in seinem Selbstempfinden noch als Teil dieser perspektivischen Wechsel erlebt, mit denen das Gefühl für die Figur in einander schroff entgegengesetzte Wertungen umschlägt; ein Zuschauergefühl,

¹⁷ Vgl. Cavell: *Stella's Taste*. Reading Stella Dallas.

das sich des dynamischen Prozesses der schroffen Wechsel je konkreter sinnlich-affektiver Bezugnahmen endlich in Gänze gewahr wird und ihn in einer gedanklichen Bewegung umfasst, die das „Zuviel der Stella Dallas“¹⁸ als ureigenes Gefühl für sich selbst begreift. Das heißt, nur aus der Position des Zuschauers ist die Dynamik des Geschmacksurteils als eine erweiterte Denkungsart, als Modus des Denkens zu realisieren.

Aber bei Arendt meint Urteilen kein Denken im vielperspektivischen Wahrnehmungsraum des Kinos. Die imaginäre Arena, in dem die unendlich vielfältigbaren Wahrnehmungspositionen ihren Platz finden, wird von ihr eben als Parlament gedacht, der gesprochenen Rede und dem begrifflichen Denken verpflichtet. Deshalb greift sie, wenn sie Kants Weltbürger zu einem Weltzuschauer werden lässt, auf die philosophisch bewährte Theatermetapher zurück.¹⁹ Das Geschmacksurteil initiiert einen Denkprozess, der wie ein Schauakt vor dem kritisch urteilenden Weltzuschauerpublikum sich vollzieht. Der Metapher des Theaters kommt in Arendts politischen Schriften einige Bedeutung zu. An dieser entscheidenden Stelle – der Interpretation des Kantischen Weltbürgers als Weltzuschauer – aber bleibt sie seltsam abstrakt: Die erweiterte Denkungsart meint letztlich ein Theater der Imagination des politisch denkenden Philosophen.

Das hat Gründe. Arendt hat nämlich das Geschmacksurteil von dem Begriff jener Tätigkeit abgelöst, deren Zweck darin besteht, dieses imaginäre Theater als konkretes Erleben in Szene zu setzen – dem Begriff der Kunst. Sie hat mit dem Kunst-Machen genau jenen Bereich aus dem Blickfeld geschoben, in welchem der Modus urteilenden Denkens auf die Frage nach dem konkreten Machen von Erfahrungsräumen trifft, in denen sich das Denken im Schauakt des Urteilens nicht vom „Dies ist schön, Dies ist hässlich, Dies ist richtig, Dies ist falsch“ der je gegebenen situativen Besonderheiten ablöst. Mit Rorty haben wir diese Verbindung von Machen und Denken im Beschreiben und Neubeschreiben der Grenzen der gemeinsam geteilten Welt als poetisches Machen bestimmt.

Mit Blick auf das ästhetische Urteil als Movens des Gemeinsinns möchte ich den Vorschlag vorbringen, das Beschreiben und Neubeschreiben nicht mehr als

18 Mit diesem Ausdruck benennt Cavell das disziplinarische Geschmacksurteil, wenn er von seiner Mutter berichtet, die immer dann, wenn sie zu tief in die Farbkiste gegriffen hatte, die Frage stellte, ob das „too Stella Dallas“ sei?

„When my mother asked for an opinion from my father and me about a new garment or ornament she had on, a characteristic form she gave her question was, ‚Too Stella Dallas?‘“ (Ebd., S. 200).

19 Vgl. z. B.: „Der allgemeine Punkt der Betrachtung oder Standpunkt ist aber besetzt, durch den Zuschauer, der rein ‚Weltbürger‘ ist oder, besser, ein ‚Welt-Zuschauer‘.“ (Arendt: Das Urteilen, S. 91 f.) Und: „Das Schauspiel vor dem Zuschauer – das gewissermaßen für sein Urteil aufgeführt wird – ist die Geschichte als ein Ganzes, und der wahre Held dieses Schauspiels ist die Menschheit in der ‚Reihe der Generationen fortschreitend‘ in irgendeine ‚Unendlichkeit‘.“ (Ebd., S. 92).

Schreiben und Lesen, sondern als Sehen und Hören zu denken, und das Filmen und Filme-Sehen als paradigmatische Metapher des poetischen Machens zu betrachten. Dann lässt sich über das Genrekino gerade in der Pluralität seiner Erfahrungsmodi und Ausdrucksmodalitäten als eine Geschichte des Herstellens von ‚Räumen abgetrennter Sinnlichkeiten‘²⁰ schreiben. In den historischen (Re-)Konstruktionen – man kann hier von Siegfried Kracauer bis Stanley Cavell zahllose Beispiele anführen – wird dieses Kino als ein Erfahrungsraum greifbar, von dem aus die Begrenztheit und Kontingenz bestehender Geschmacksordnungen in den Blick zu nehmen sind. Freilich misst sich dieser Blick nicht an der Utopie einer ästhetischen Gemeinschaft. Stattdessen werden immer neu die Grenzen dieser Gemeinschaft im Medium des Geschmacksurteils sichtbar.

Gemeinschaft ist in dieser Perspektive immer ein ad-hoc-Ereignis, das sich um die Entdeckung herum formiert, dass Etwas oder Jemand fehlt. Sie wäre immer gebunden an den Entwurf einer fingierten Welt, in der dieses Fehlen überhaupt fühlbar, wahrnehmbar wird. Sie wäre – ich beziehe mich hier auf einen der wichtigsten Theoretiker des Genrekinos, Rick Altman – immer eine Partikulargemeinschaft, die auf dem dissidenten Geschmacksurteil beruht. Altman führt diesen Gedanken nicht zufällig an jenen Filmen aus, die ihr Publikum als Freunde des abseitigen, des nicht gesellschaftsfähigen Geschmacks versammeln. An solchen Filmen lässt sich lernen, dass man den Gemeinsinn selbst als ein zerklüftetes Feld immer neuer partikularer Geschmacksgemeinschaften in den Blick nehmen muss. Doch sind Kult- und Trashfilm lediglich besonders markante Manifestationen eines von Geschmacksurteilen geleiteten Denkens.

Folgen wir Altmans Überlegungen zu den partikularen Communities, die sich als Publikum eines dissidenten Geschmacks formieren, dann lässt sich in der Geschichte des Genrekinos die politische Gemeinschaft als ein Kampffeld heterogener, instabiler und miteinander konkurrierender ad-hoc-Gemeinschaften beschreiben. Das Geschmacksurteil ist der Leitfaden einer Beschreibung, in der die Bildräume des Genrekinos auf die Gesellschaft als ein Feld konkurrierender Entwürfe des Gemeinsinns zu beziehen sind – auf Gesellschaft als eine politische Gemeinschaft –, ohne ein Sein dieser Gemeinschaft (ein Volk, eine Nation oder den Kommunismus als Telos der Geschichte) in Anspruch zu nehmen.

Ich habe versucht, ein solches Feld als die Geschichte des Hollywood-Kriegsfilms zu rekonstruieren: Von der ursprünglichen Konstellation des Filmmachens zwischen militärischer Aufklärung, propagandistischer Öffentlichkeitsarbeit und Unterhaltung für die Heimatfront über die Affektpoetiken der Mobilisierungsfilm, des Kriegergedenkens und der Totenklagen bis zu den

²⁰ Vgl. Jacques Rancière: Das Unbehagen in der Ästhetik, Wien 2007, S. 34 ff.

Filmen, die den Terror der Militarisierung der Gemeinschaft thematisieren und die Zerstörung des Sense of Commonality in den Blick rücken, oder seine Rekonstruktion zu betreiben suchen. Jede der historischen Konstellationen lässt sich als ein Gegeneinander höchst widersprüchlicher Politiken beschreiben; solche, die darauf gerichtet sind, die Formen sinnlicher Erfahrung (die „Formsprache politischer Sinnlichkeit“) den herrschenden Machtverhältnissen gemäß einzurichten, zu kontrollieren und zu stabilisieren; und solche, die genau diese Begrenzungen in den Blick zu rücken und aufzulösen bestrebt sind, die in filmischen Bildräumen polemische Gegenentwürfe oder subtile Grenzverschiebungen des Gemeinnsinns entwerfen.

Die Fotos am Ende von Brian De Palmas REDACTED verhalten sich, aus dieser Perspektive betrachtet, nicht anders als der Gegenschuss der Mobilfonkameras in der Rauminstallation Mroués. Sie setzen sich einer Gewalt entgegen, die auf die Wahrnehmbarkeit selbst gerichtet ist, um sie in ihren Grenzen festzulegen. Sie machen die militärischen Wahrnehmungspolitiken des Krieges als den Versuch sichtbar, den Blick auszulöschen, der den Feind als ein Opfer erkennt, das zu der gemeinschaftlich geteilten Welt gehört.

In diesem Sinn habe ich mit Rorty versucht, die Geschichte des Hollywood-Kriegsfilms als eine Geschichte der kontingenten Beschreibungen und Neubeschreibungen, der fortdauernden Refiguration der Grenzen der Gemeinschaft zu erschließen. Ich habe versucht, das Genrekino selbst als ein poetisches Machen zu fassen, das stets auf die zeitliche Tiefe der Geschichte des poetischen Machens zu beziehen ist. Auf dieser Ebene sind die Filme in der Spannung zwischen Exklusion und Inklusion, Zugehörigkeit, Ausgrenzung und Feindseligkeit im Feld gegensätzlicher Gemeinschaftsformen und Praktiken der Vergemeinschaftung zu lokalisieren.

Das mag im je gegebenen Einzelfall höchst schemenhaft nur greifbar sein oder sich in der bloß wiederholenden Reprise längst vertrauter Muster erschöpfen – immer aber werden Zuschauer die Filme in ein bestimmtes Verhältnis zu dieser Geschichte setzen. Sie sind deshalb immer als eine Figuration des Verhältnisses von Poetik und Politik zu beschreiben. Was nichts anderes heißt, als in der Analyse der Filme die Geschichte selbst als eine Geschichte des poetischen Machens in den Blick zu rücken.

Literaturverzeichnis

- Agamben, Giorgio, et al.: Demokratie? Eine Debatte, Frankfurt/M. 2012.
- Altman, Rick: Film/Genre, London 1999.
- Anderegg, Michael (Hrsg.): Inventing Vietnam. The War in Film and Television, Philadelphia 1991.
- Antze, Paul/Lambek, Michael (Hrsg.): Tense Past. Cultural Essays in Trauma and Memory, New York/London 1996.
- Arendt, Hannah: Über die Revolution, München 1986.
- Arendt, Hannah: Das Urteilen, München 2012.
- Aristoteles: De arte poetica liber, hrsg. v. Rudolf Kassel, Oxford 1968.
- Aristoteles: Poetik, Stuttgart 1994.
- Ascherson, Neal: Missing in Action, The Observer, 6. September 1998, S. 7.
- Assmann, Aleida: Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses, München 2010.
- Assmann, Jan: Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen, München 1992.
- Auster, Albert: ‚Saving Private Ryan‘ and American Triumphalism, in: The War Film, hrsg. v. Robert Eberwein, New Brunswick, N.J./London 2005, S. 205–213.
- Bachtin, Michail M.: Chronotopos, Frankfurt/M. 2008.
- Bakels, Jan-Hendrik: Audiovisuelle Rhythmen. Filmmusik, Bewegungskomposition und die dynamische Affizierung des Zuschauers, unveröffentlichte Dissertation: Freie Universität, Berlin 2014.
- Balázs, Béla: Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films [1924], in: Schriften zum Film Bd. 1. Der sichtbare Mensch. Kritiken und Aufsätze 1922–1926, hrsg. v. Helmut H. Diederichs, Wolfgang Gersch, Magda Nagy, Berlin 1982, S. 45–143.
- Barker, Martin: ‚A Toxic Genre‘. The Iraq War Films, London 2011.
- Barthes, Roland: Die helle Kammer, Frankfurt/M. 1989.
- Basinger, Jeanine: The World War II Combat Film. Anatomy of a Genre, Middletown, CT 2003.
- Baudry, Jean-Louis: Ideologische Effekte erzeugt vom Basisapparat, in: Der kinematographische Apparat. Geschichte und Gegenwart einer interdisziplinären Debatte, hrsg. v. Robert Riesinger, Münster 2003, S. 27–39.
- Bazin, André: Evolution du Western, in: Cahiers du cinéma 9 (54), 1955, S. 22–26.
- Bazin, André: Die Entwicklung des Western, in: Was ist Film?, hrsg. v. Robert Fischer, Berlin 2004, S. 267–278.
- Bazin, André: Ontologie des photographischen Bildes, in: Was ist Film?, hrsg. v. Robert Fischer, Berlin 2004, S. 33–42.
- Bellour, Raymond: Das Entfalten der Emotionen, in: Kinogefühle. Emotionalität und Film, hrsg. v. Matthias Brütsch, Vinzenz Hediger, Ursula Keitz, Marburg 2005, S. 64–78.
- Belton, John: American Cinema and Film History, in: American Cinema and Hollywood, hrsg. v. John Hill, Pamela Church Gibson, Oxford/New York 2000, S. 1–11.
- Belton, John: American Cinema, American Culture, Boston 2005.
- Bender, James F.: Thirty Thousand New Words, New York Times Magazine, 2. Dezember 1945, S. 22.
- Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Zweite Fassung, in: ders.: Gesammelte Schriften I.2, Frankfurt/M. 1980, S. 471–508.

- Benjamin, Walter: Theorien des deutschen Faschismus. Zu der Sammelschrift ‚Krieg und Krieger‘. Herausgegeben von Ernst Jünger, in: ders.: Gesammelte Schriften III, Frankfurt/M. 1980, S. 238–250.
- Benjamin, Walter: Ursprung des deutschen Trauerspiels, in: ders.: Gesammelte Schriften I.1, Frankfurt/M. 1980, S. 203–430.
- Birkenhauer, Theresia: Tragödie. Arbeit an der Demokratie. Auslotung eines Abstandes, in: Theater der Zeit, November 2004, S. 27–28.
- Blunt, Alison: Domicile and Diaspora. Anglo-Indian Women and the Spatial Politics of Home, Oxford 2005.
- Boehm, Gottfried: Die Bilderfrage, in: Was ist ein Bild?, hrsg. v. Gottfried Boehm, München 1994, S. 325–343.
- Boehm, Gottfried: Die Wiederkehr der Bilder, in: Was ist ein Bild?, hrsg. v. Gottfried Boehm, München 1994, S. 11–38.
- Boehm, Gottfried: Iconic Turn. Ein Brief, in: Bilderfragen. Die Bildwissenschaften im Aufbruch, hrsg. v. Hans Belting, München 2007, S. 27–36.
- Boehm, Gottfried: Das Zeigen der Bilder, in: Zeigen. Die Rhetorik des Sichtbaren, hrsg. v. Gottfried Boehm, Sebastian Egenhofer, Christian Spies, München 2010, S. 19–53.
- Bordwell, David: Narration in the Fiction Film, Madison 1985.
- Bordwell, David/Thompson, Kristin: Film Genres, in: dies.: Film Art. An Introduction, New York 2010, S. 328–348.
- Bordwell, David/Thompson, Kristin/Staiger, Janet: The Classical Hollywood Cinema. Film Style and Mode of Production to 1960, New York 1985.
- Boyle, Brenda M.: Masculinity in Vietnam War Narratives. A Critical Study of Fiction, Films, and Nonfiction Writings, Jefferson, NC 2009.
- Boym, Svetlana: The Future of Nostalgia, New York 2001.
- Braudy, Leo: ‚Flags of Our Fathers‘ / ‚Letters from Iwo Jima‘, in: Film Quarterly 60 (4), 2007, S. 16–23.
- Brinkley, Douglas: The Color of War. John Ford stormed to the Beach at Normandy on D-Day, armed with Full-Color Film. What happened to the Footage he shot?, in: The New Yorker 74 (20), 1998, S. 34–36.
- Bronfen, Elisabeth: Specters of War. Hollywood’s Engagement with Military Conflict, New Brunswick, N.J., u. a. 2012.
- Brooks, Peter: The Melodramatic Imagination. Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess, New Haven/London 1976.
- Brunotte, Ulrike: Krieg und Kino. No Mail Days are Sad Days, in: Frauen und Film 61, 2000, S. 5–21.
- Bühler, Karl: Ausdruckstheorie. Das System an der Geschichte aufgezeigt, Jena 1933.
- Burgoyne, Robert: The Hollywood Historical Film, Malden/Oxford/Carlton 2008.
- Burgoyne, Robert: Film Nation. Hollywood Looks at U.S. History, Minneapolis, MN 2010.
- Burgoyne, Robert: Generational Memory and Affect ‚Letters from Iwo Jima‘, in: A Companion to the Historical Film, hrsg. v. Robert A. Rosenstone, Constantin Parvulescu, Malden, MA 2013, S. 349–364.
- Burgoyne, Robert: Haunting in the War Film. ‚Flags of Our Fathers‘, in: Eastwood’s Iwo Jima. Critical Engagement With ‚Flags of Our Fathers‘ and ‚Letters from Iwo Jima‘. hrsg. v. Anne Gjelsvik, Rikke Schubart, New York 2013, S. 157–172.

- Caillois, Roger: *Der Mensch und das Heilige. Durch drei Anhänge über den Sexus, das Spiel und den Krieg in ihren Beziehungen zum Heiligen erweiterte Ausgabe* [1939], München/Wien 1988.
- Cancik, Hubert/Mohr, Hubert: *Erinnerung/Gedächtnis*, in: *Handbuch religionswissenschaftlicher Grundbegriffe 2*, hrsg. v. Hubert Cancik, Burkhard Gladigow, Karl-Heinz Kohl, Stuttgart 1990, S. 299–323.
- Capra, Frank: *The Name above the Title. An Autobiography*, New York 1971.
- Carroll, Noël: *Film, Emotion, and Genre*, in: *Passionate Views. Film, Cognition, and Emotion*, hrsg. v. Carl Plantinga, Greg M. Smith, Baltimore 1999, S. 21–47.
- Caruth, Cathy (Hrsg.): *Trauma. Explorations in Memory*, Baltimore 1992.
- Caruth, Cathy: *Unclaimed Experience. Trauma, Narrative and History*, Baltimore 1996.
- Cavell, Stanley: *The World Viewed. Reflections on the Ontology of Film, Enlarged Edition*, Cambridge, M./London 1979.
- Cavell, Stanley: *What Becomes of Things on Film?*, in: *ders.: Themes out of School. Effects and Causes*, Chicago 1984, S. 173–183.
- Cavell, Stanley: *Themes out of School. Effects and Causes*, Chicago 1988.
- Cavell, Stanley: *The Uncanniness of the Ordinary*, in: *ders.: In Quest of the Ordinary. Lines of Scepticism and Romanticism*, Chicago/London 1988, S. 153–178.
- Cavell, Stanley: *Stella's Taste. Reading Stella Dallas*, in: *ders.: Contesting Tears. The Hollywood Melodrama of the Unknown Woman*, Chicago/London 1996, S. 197–222.
- Cavell, Stanley: *Pursuits of Happiness. The Hollywood Comedy of Remarriage*, Cambridge, M. 1997.
- Cawelti, John G.: *The Six-Gun Mystique Sequel*, Bowling Green, OH 1999.
- Certeau, Michel de: *Kunst des Handelns*, Berlin 1988.
- Chadwick, Bruce: *Reel Civil War. Mythmaking in American Film*, London 2002.
- Chambers II, John Whiteclay: *'All Quiet on the Western Front' (1930). The Anti-War Film and the Image of the First World War*, in: *Historical Journal of Film, Radio and Television* 14 (4), 1994, S. 377–411.
- Chambers II, John Whiteclay: *World War II. Film and History*, New York 1996.
- Chion, Michel: *The Thin Red Line*, London 2004.
- Christie, Israel C./Friedman, Bruce H.: *Autonomic Specificity of Discrete Emotion and Dimensions of Affective Space. A Multivariate Approach*, in: *International Journal of Psychophysiology* 51, 2004, S. 143–153.
- Conrad, Dennis/Röwekamp, Burkhard: *Krieg ohne Krieg – Zur Dramatik der Ereignislosigkeit in 'Jarhead'*, in: *All Quiet on the Genre Front. Zur Praxis und Theorie des Kriegsfilms*, hrsg. v. Heinz B. Heller, Burkhard Röwekamp, Matthias Steinle, Marburg 2007, S. 194–207.
- Cook, Bernie: *Over my Dead Body. The Ideological Use of Dead Bodies in Network News Coverage of Vietnam*, in: *Quarterly Review of Film and Video* 18 (2), 2001, S. 203–216.
- Culbert, David (Hrsg.): *Film and Propaganda in America. A Documentary History, Volume II, World War II Part 1*, New York/Westport/London 1990.
- Culbert, David (Hrsg.): *Film and Propaganda in America. A Documentary History, Volume III, World War II Part 2*, New York/Westport/London 1990.
- Curtis, Robin: *Embedded Images. Der Kriegsfilm als Viszerale Erfahrung*, in: *Nach dem Film* 7 [Ausgabe ‚Kamera-Kriege‘], 2005, <http://www.nachdemfilm.de/content/embedded-images> (24. Juli 2015).
- Damasio, Antonio: *The Feeling of what Happens. Body and Emotion in the Making of Consciousness*, New York u. a. 1999.

- Deleuze, Gilles: Das Bewegungs-Bild. Kino 1, Frankfurt/M. 1989.
- Deleuze, Gilles: Das Zeit-Bild. Kino 2, Frankfurt/M. 1997.
- Deleuze, Gilles/Guattari, Félix: Was ist Philosophie?, Frankfurt/M. 2000.
- Deleuze, Gilles/Guattari, Félix: Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie, Berlin 2010.
- Derrida, Jacques: Otobiographien – Die Lehre Nietzsches und die Politik des Eigennamens, in: Nietzsche – Politik des Eigennamens. Wie man abschafft, wovon man spricht, hrsg. v. Jacques Derrida, Friedrich Kittler, Berlin 2000, S. 7–63.
- Devine, Jeremy M.: Vietnam at 24 Frames a Second. A Critical and Thematic Analysis of over 400 Films about the Vietnam War, Austin 1999.
- Dewey, John: Kunst als Erfahrung, Frankfurt/M. 1980.
- Didi-Huberman, Georges: Das Öffnen der Lager und das Schließen der Augen, in: Auszug aus dem Lager. Zur Überwindung des modernen Raumparadigmas, hrsg. v. Ludger Schwarte, Bielefeld 2007, S. 11–45.
- Didi-Huberman, Georges: Remontagen der erlittenen Zeit. Das Auge der Geschichte II, Paderborn 2014.
- Distelmeyer, Jan: Transparente Zeichen. Hollywood, Vietnam, Krieg, in: Nach dem Film 7 [Ausgabe ‚Kamera-Kriege‘], 2005, <http://www.nachdemfilm.de/content/transparenthe-zeichen> (24. Juli 2015).
- Dittmar, Linda/Michaud, Gene: From Hanoi to Hollywood. The Vietnam War in American Film, New Brunswick 1997.
- Doherty, Thomas: Projections of War. Hollywood, American Culture, and World War II, New York 1993.
- Doherty, Thomas: Documenting the 1940s, in: Boom and Bust. The American Cinema in the 1940s, hrsg. v. Thomas Schatz, Berkeley/Los Angeles 1997, S. 397–421.
- Düwell, Marc: Ästhetische Erfahrung und Moral. Zur Bedeutung des Ästhetischen für die Handlungsspielräume des Menschen, Freiburg/München 1999.
- Eder, Jens: Die Figur im Film. Grundlagen der Figurenanalyse, Marburg 2008.
- Eisenstein, Sergej: Die vierte Dimension im Film, in: ders.: Das dynamische Quadrat. Schriften zum Film, Köln 1988, S. 90–108.
- Elsaesser, Thomas: Postmodernism as Mourning Work, in: Screen 42 (2), 2001, S. 193–201.
- Elsaesser, Thomas: Terror und Trauma. Zur Gewalt des Vergangenen in der BRD, Berlin 2007.
- Elsaesser, Thomas: ‚Saving Private Ryan‘. Retrospektion, Überlebensschuld und affektives Gedächtnis, in: Mobilisierung der Sinne. Der Hollywood-Kriegsfilm zwischen Genrekino und Historie, hrsg. v. Hermann Kappelhoff, David Gaertner, Cilli Pogodda, Berlin 2013, S. 61–87.
- Elsaesser, Thomas/Wedel, Michael: The Hollow Heart of Hollywood. ‚Apocalypse Now‘ and the new Sound Space, in: Conrad on Film, hrsg. v. Gene M. Moore, Cambridge 1997, S. 151–175.
- Elsaesser, Thomas/Wedel, Michael: Körper, Tod und Technik. Metamorphosen des Kriegsfilms, Konstanz 2015 (im Druck).
- Engell, Lorenz: Teil und Spur der Bewegung. Neue Überlegungen zu Iconizität, Indexikalität und Temporalität des Films, in: Der schöne Schein des Wirklichen. Zur Authentizität im Film, hrsg. v. Daniel Sponzel, Konstanz 2007, S. 15–40.
- Erdheim, Mario: Heiße Gesellschaften, kaltes Militär, in: ders.: Psychoanalyse und Unbewußtheit in der Kultur, Frankfurt/M. 1988, S. 311–344.
- Erdheim, Mario: Ritual und Reflexion, in: Rituale heute. Theorien – Kontroversen – Entwürfe, hrsg. v. Corina Caduff, Joanna Pfaff-Czarnecka, Berlin 1999, S. 165–178.

- Fahle, Oliver: Zeitspaltungen. Gedächtnis und Erinnerung bei Gilles Deleuze, in: *montage a/v* 11 (1), 2002, S. 97–112.
- Fauth, Søren R./Krejberg, Kasper Green/Süselbeck, Jan (Hrsg.): Repräsentationen des Krieges. Emotionalisierungsstrategien in der Literatur und in den audiovisuellen Medien vom 18. bis zum 21. Jahrhundert, Göttingen 2012.
- Fiedler, Konrad: Moderner Naturalismus und künstlerische Wahrheit [1881], in: ders.: *Schriften zur Kunst I*, München 1991, S. 82–110.
- Fiedler, Konrad: Über den Ursprung der künstlerischen Tätigkeit [1887], in: ders.: *Schriften zur Kunst I*, München 1991, S. 112–220.
- Fisch, Valentijn T./Tan, Ed S.: Categorizing Moving Objects into Film Genres. The Effect of Animacy Attribution, Emotional Response, and the Deviation from Non-Fiction, in: *Cognition* 110, 2009, S. 265–272.
- Fluck, Winfried: Das kulturelle Imaginäre. Eine Funktionsgeschichte des amerikanischen Romans 1790–1900, Frankfurt/M. 1997.
- Fluck, Winfried: The ‚Imperfect Past‘. Vietnam According to the Movies, in: *The Merits of Memory. Concepts, Contexts, Debates*, hrsg. v. Hans-Jürgen Grabbe, Sabine Schindler, Heidelberg 2008, S. 353–385.
- Foster, Hal: Obscene, Abject, Traumatic, in: *October* 78, 1996, S. 106–124.
- Foucault, Michel: Vom Licht des Krieges zur Geburt der Geschichte, hrsg. v. Walter Seitter, Berlin 1986.
- Foucault, Michel: In Verteidigung der Gesellschaft. Vorlesungen am Collège de France (1975–1976), Frankfurt/M. 1999.
- Freud, Sigmund: Meine Ansichten über die Rolle der Sexualität in der Ätiologie der Neurosen, in: ders.: *Gesammelte Werke*, Bd. 5, Frankfurt/M. 1999, S. 149–161.
- Fried, Michael: Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot, Berkeley u. a. 1980.
- Frijda, Nico H.: *The Emotions*, Cambridge 1986.
- Frijda, Nico H.: Emotions, Cognitive Structure and Action Tendency, in: *Cognition and Emotion* 1, 1987, S. 115–144.
- Frijda, Nico H.: *The Laws of Emotion*, Mahwah, NJ 2006.
- Frye, Northrop: *Anatomy of Criticism. Four Essays*, Princeton 1957.
- Fuchs, Thomas: Leib, Raum, Person. Entwurf einer phänomenologischen Anthropologie, Stuttgart 2000.
- Gaertner, David: Mit allen Mitteln. Hollywoods Propagandafilme am Beispiel von Frank Capras ‚Why We Fight‘-Reihe, in: *Mobilisierung der Sinne. Der Hollywood-Kriegsfilm zwischen Genrekino und Historie*, hrsg. v. Hermann Kappelhoff, David Gaertner, Cilli Pogodda, Berlin 2013, S. 307–344.
- Gaertner, David: World War II in American Movie Theatres from 1942–45. On Images of Civilian and Military Casualties and the Negotiation of a Shared Experience, in: *Zeitschrift mediaesthetics* [Online-Studie], 2016, <http://www.mediaesthetics.org/index.php/mae/article/view/50>.
- Gaertner, David: *Tickets to War. Propaganda, Kino und Mobilisierung in den USA von 1939–1945*, Dissertationsmanuskript: Freie Universität, Berlin unveröffentlicht.
- Gallagher, Tad: *John Ford. The Man and His Films*, Berkeley 1988.
- Gansera, Rainer: ‚Krieg und Geilheit, die bleiben immer in Mode‘ (Shakespeare), in: *Kino und Krieg. Von der Faszination eines tödlichen Genres*, hrsg. v. Ernst Karpf, Doron Kiesel, Frankfurt/M./Schmitt/ Taunus 1989, S. 33–46.

- Gareis, Torsten: Put your Helmet on! Der Helm im amerikanischen Kriegsfilm, in: Mobilisierung der Sinne. Der Hollywood-Kriegsfilm zwischen Genrekino und Historie, hrsg. v. Hermann Kappelhoff, David Gaertner, Cilli Pogodda, Berlin 2013, S. 345–382.
- Gary, Brett: Communication Research, the Rockefeller Foundation, and Mobilization for the War on Words, 1938–1944, in: *Journal of Communication* 46 (3), 1996, S. 124–148.
- Gary, Brett: *The Nervous Liberals. Propaganda Anxieties from World War I to the Cold War*, New York 1999.
- Gates, Philippa: ‚Fighting the Good Fight‘. The Real and the Moral in the Contemporary Hollywood Combat Film, in: *Quarterly Review of Film and Video* 22 (4), 2005, S. 297–310.
- Girshausen, Theo: *Ursprungszeiten des Theaters. Das Theater der Antike*, Berlin 1999.
- Gledhill, Christine: Rethinking Genre, in: *Reinventing Film Studies*, hrsg. v. Christine Gledhill, Linda Williams, London/New York 2000, S. 221–243.
- Godfrey, Richard/Lilley, Simon: Visual Consumption, Collective Memory and the Representation of War, in: *Consumption Markets & Culture* 12 (4), 2009, S. 275–300.
- Goethe, Johann Wolfgang von: Anforderungen an den modernen Bildhauer, in: ders.: *Sämtliche Werke in 30 Bänden*, Band 25, Stuttgart/Tübingen 1851, S. 205–207.
- Goldin, Philippe R., et al.: The Neural Bases of Amusement and Sadness: A Comparison of Block Contrast and Subject-specific Emotion Intensity Regression Approaches, in: *NeuroImage* 27, 2005, S. 26–36.
- Goldin, Philippe R./McRae, Kateri/Ramel, Wiveka/Gross, James J.: The Neural Bases of Emotion Regulation: Reappraisal and Suppression of Negative Emotion, in: *Biological Psychiatry* 63 (6), 2008, S. 577–586.
- Greifenstein, Sarah/Lehmann, Hauke: Manipulation der Sinne im Modus des Suspense, in: *Cinema* 58, 2013, S. 102–112.
- Greiner, Rasmus: *Die neuen Kriege im Film. Jugoslawien – Zentralafrika – Irak – Afghanistan*, Marburg 2012.
- Grodal, Torben K.: *Moving Pictures. A New Theory of Film Genres, Feelings and Cognition*, Oxford 1997.
- Grodal, Torben K.: *Embodied Visions. Evolution, Emotion, Culture, and Film*, Oxford 2009.
- Gross, James J./Levenson, Robert W.: Emotion Elicitation Using Films, in: *Cognition and Emotion* 9 (1), 1995, S. 87–108.
- Grotkopp, Matthias: *In der Anklage der Sinne. Filmische Expressivität und das Schuldgefühl als Modalität des Gemeinschaftsempfindens*, unveröffentlichte Dissertation: Freie Universität, Berlin 2014.
- Grotkopp, Matthias/Kappelhoff, Hermann: Film Genre and Modality. The Incestuous Nature of Genre exemplified by the War Film, in: *In Praise of Cinematic Bastardy*, hrsg. v. Sebastien Léfait, Philippe Ortolí, Newcastle upon Tyne 2012, S. 29–39.
- Guattari, Félix: *Die Couch des Armen. Die Kinotexte in der Diskussion*. Hrsg. v. Aljoscha Weskott, Nicolas Siepen, Susanne Leeb, Clemens Krümmel, Helmut Draxler, Berlin 2011.
- Haggith, Toby: D-Day Filming for Real. A Comparison of ‚Truth‘ and ‚Reality‘ in ‚Saving Private Ryan‘ and ‚Combat Film‘ by the British Army’s Film and Photographic Unit, in: *Film History* 14, 2002, S. 332–353.
- Halbwachs, Maurice: *Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen*, Frankfurt/M. 1985.
- Hallin, Daniel: *The Uncensored War. The Media and Vietnam*, New York 1986.
- Hammond, Paul: *Some Smothering Dreams. The Combat Film in Contemporary Hollywood*, in: *Genre and Contemporary Hollywood*, hrsg. v. Steve Neale, London 2002, S. 62–79.

- Hansen, William P./Israel, Fred L./Rephan, June (Hrsg.): *The Gallup Poll. Public Opinion 1935–1971, Volume 1, 1935–1948*, New York 1972.
- Harris, Mark: *Five Came Back. A Story of Hollywood and the Second World War*, New York 2014.
- Hebekus, Uwe/Völker, Jan: *Neue Philosophien des Politischen zur Einführung*, Hamburg 2012.
- Heberle, Mark (Hrsg.): *Thirty Years After. New Essays on Vietnam War Literature, Film, and Art*, Newcastle upon Tyne 2009.
- Hegel, Georg Friedrich Wilhelm: *Vorlesungen über die Ästhetik III, Werke in zwanzig Bänden, Band 15*, Frankfurt/M. 1970.
- Hellmann, John: *Vietnam and the Hollywood Genre Film: Inversions of American Mythology in 'The Deer Hunter' and 'Apocalypse Now'*, in: *American Quarterly* 34 (4), 1982, S. 418–439.
- Hess Wright, Judith: *Genre Films and the Status Quo [1974]*, in: *Film Genre Reader II*, hrsg. v. Barry Keith Grant, Austin 1995, S. 41–49.
- Hölzl, Gebhard/Peipp, Matthias: *Fahr zur Hölle, Charlie! Der Vietnamkrieg im amerikanischen Film*, München 1991.
- Hooks, Bell: *Belonging. A Culture of Place*, New York 2009.
- Jameson, Fredric: *Magical Narratives. On the Dialectical Use of Genre Criticism*, in: ders.: *The Political Unconscious. Narrative as a Socially Symbolic Act*, London 1981, S. 103–150.
- Kaltenbeck, Franz/Weibel, Peter (Hrsg.): *Trauma und Erinnerung / Trauma and Memory. Cross-Cultural Perspectives*, Wien 2000.
- Kant, Immanuel: *Kritik der Urteilskraft. Werkausgabe Band X*, Frankfurt/M. 1990.
- Kaplan, E. Ann: *Melodrama, Cinema and Trauma*, in: *Screen* 42 (2), 2001, S. 201–205.
- Kappelhoff, Hermann: *Matrix der Gefühle. Das Kino, das Melodrama und das Theater der Empfindsamkeit*, Berlin 2004.
- Kappelhoff, Hermann: *Unerreichbar, unberührbar, zu spät. Das Gesicht als kinematografische Form der Erfahrung*, in: *montage a/v* 13 (2), 2004, S. 29–53.
- Kappelhoff, Hermann: *Der Bildraum des Kinos. Modulationen einer ästhetischen Erfahrungsform*, in: *Umwidmungen – architektonische und kinematographische Räume*, hrsg. v. Gertrud Koch, Berlin 2005, S. 138–149.
- Kappelhoff, Hermann: *Shell shocked face. Einige Überlegungen zur rituellen Funktion des US-amerikanischen Kriegsfilms*, in: *Nach dem Film 7 [Ausgabe 'Kamera-Kriege']*, 2005, <http://www.nachdemfilm.de/content/shell-shocked-face> (24. Juli 2015).
- Kappelhoff, Hermann: *Apriorische Gegenstände des Gefühls. Recherchen zur Bildtheorie des Films*, in: *Bildtheorie und Film*, hrsg. v. Thomas Koebner, Fabienne Liptay, Thomas Meder, München 2006, S. 404–421.
- Kappelhoff, Hermann: *Das Wunderbare der Filmkunst. Die Illusion des lebendigen Ausdrucks*, in: *...kraft der Illusion. Illusion und Filmästhetik*, hrsg. v. Gertrud Koch, Christiane Voss, München 2006, S. 175–189.
- Kappelhoff, Hermann: *Shell Shocked Face: Einige Überlegungen zur rituellen Funktion des US-amerikanischen Kriegsfilms*, in: *Verklärte Körper*, hrsg. v. Nicola Suthor, Erika Fischer-Lichte, München 2006, S. 69–89.
- Kappelhoff, Hermann: *Realismus. Das Kino und die Politik des Ästhetischen*, Berlin 2008.
- Kappelhoff, Hermann: *Ausdrucksbewegung und Zuschauerempfinden. Eisensteins Konzept des Bewegungsbildes*, in: *Synchronisierung der Künste*, hrsg. v. Robin Curtis, Gertrud Koch, Marc Siegel, München 2012, S. 73–84.
- Kappelhoff, Hermann: *Sense of Community. Die filmische Komposition eines moralischen Gefühls*, in: *Repräsentationen des Krieges. Emotionalisierungsstrategien in der Literatur*

- und in den audiovisuellen Medien vom 18. bis zum 21. Jahrhundert, hrsg. v. Søren R. Fauth, Kasper Green Krejberg, Jan Süselbeck, Göttingen 2012, S. 43–57.
- Kappelhoff, Hermann: Artificial Emotions. Melodramatic Practices of Shared Interiority, in: Rethinking Emotion. Interiority and Exteriority in Pre-Modern, Modern, and Contemporary Thought, hrsg. v. Rüdiger Campe, Julia Weber, Berlin/Boston 2014, S. 264–288.
- Kappelhoff, Hermann: The Politics and Poetics of Cinematic Realism, New York 2015.
- Kappelhoff, Hermann: Melodrama and War in Hollywood Genre Cinema, in: After the Tears. New Perspectives on the Politics of Victimhood, hrsg. v. Scott Loren, Jörg Metelmann, Amsterdam 2016 (im Druck).
- Kappelhoff, Hermann/Bakels, Jan-Hendrik: Das Zuschauergefühl – Möglichkeiten qualitativer Medienanalyse, in: ZfM – Zeitschrift für Medienwissenschaft 5 (2), 2011, S. 78–96.
- Kappelhoff, Hermann/Gläser, Helga/Groß, Bernhard (Hrsg.): Blick – Macht – Gesicht, Berlin 2001.
- Kappelhoff, Hermann, et al.: eMAEX – Ansätze und Potentiale einer systematisierten Methode zur Untersuchung filmischer Ausdrucksqualitäten, in: http://www.empirische-medienaesthetik.fu-berlin.de/media/emaex_methode_deutsch/eMAEX_-Ansaetze-und-Potentiale-einer-systematisierten-Methode-zur-Untersuchung-filmischer-Ausdrucksqualitaeten.pdf?1401464494 (05. Dezember 2015).
- Kappelhoff, Hermann/Müller, Cornelia: Embodied Meaning Construction. Multimodal Metaphor and Expressive Movement in Speech, Gesture, and Feature Film, in: Metaphor and the Social World 1 (2), 2011, S. 121–153.
- Karpf, Ernst: Kriegsmythos und Gesellschaftskritik. Zu Coppolas ‚Apocalypse Now‘, in: Kino und Krieg. Von der Faszination eines tödlichen Genres, hrsg. v. Ernst Karpf, Doron Kiesel, Frankfurt/M./Schmittent/ Taunus 1989, S. 106–112.
- Katzman, Jason: From Outcast to Cliché. How Film Shaped, Warped and Developed the Image of the Vietnam Veteran, 1967–1990, in: Journal of American Culture 16, 1993, S. 7–24.
- Keilholz, Sascha: Verlustkino. Trauer im amerikanischen Polizeifilm seit 1968, Marburg 2015.
- King, Geoff: Seriously Spectacular. ‚Authenticity‘ and ‚Art‘ in the War Epic, in: Hollywood and War. The Film Reader, hrsg. v. J. D. Slocum, New York/London 2006, S. 287–301.
- Kittler, Friedrich: Grammophon Film Typewriter, Berlin 1986.
- Koch, Gertrud: Müssen wir glauben, was wir sehen?, in: ...kraft der Illusion. Illusion und Filmästhetik, hrsg. v. Gertrud Koch, Christiane Voss, München 2006, S. 53–70.
- Koch, Gertrud: Das Bild als Schrift der Vergangenheit, in: Kunstforum 128, Oktober 1994, S. 192–196.
- Kodat, Catherine Gunther: Saving Private Property. Steven Spielberg’s American DreamWorks, in: Representations 71, 2000, S. 77–105.
- Kohler, Georg: Gemeinsinn oder: Über das Gute am Schönen. Von der Geschmackslehre zur Teleologie (§§ 39–42), in: Immanuel Kant. Kritik der Urteilskraft, hrsg. v. Otfried Höffe, Berlin 2008, S. 137–150.
- Koppes, Clayton R./Black, Gregory D.: Hollywood Goes to War. Patriotism, Movies and the Second World War from ‚Ninotchka‘ to ‚Mrs. Miniver‘, London/New York 1988.
- Koschorke, Albrecht: Körperströme und Schriftverkehr. Mediologie des 18. Jahrhunderts, München 1999.
- Koselleck, Reinhart: Kriegerdenkmale als Identitätsstiftungen der Überlebenden, in: Identität. Poetik und Hermeneutik VIII, hrsg. v. Odo Marquard, Karlheinz Stierle, München 1979, S. 255–276.

- Kracauer, Siegfried: *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*, Frankfurt/M. 2005.
- Kracauer, Siegfried: *Geschichte – Vor den letzten Dingen. Werke 4*, Frankfurt/M. 2009.
- Kubrick, Stanley/Herr, Michael/Hasford, Gustav: *Full Metal Jacket. The Screenplay*, New York 1987.
- Kuhn, Markus/Scheidgen, Irina/Weber, Nicola Valeska (Hrsg.): *Filmwissenschaftliche Genreanalyse*, Berlin/Boston 2013.
- Kurtz, Rudolf: *Expressionismus und Film*, Berlin 1926.
- Laclau, Ernesto: Was haben leere Signifikanten mit Politik zu tun?, in: ders.: *Emanzipation und Differenz*, Wien 2002, S. 65–78.
- Landweer, Hilge: *Scham und Macht. Phänomenologische Untersuchungen zur Sozialität eines Gefühls*, Tübingen 1999.
- Langford, Barry: *Film Genre. Hollywood and Beyond*, Edinburgh 2005.
- Leder, Helmut/Belke, Benno/Oeberst, Andries/Augustin, Dorothee: *A Model of Aesthetic Appreciation and Aesthetic Judgements*, in: *British Journal of Psychology* 95, 2004, S. 489–508.
- Lehmann, Hans-Thies: *Die Raumfabrik – Mythos im Kino und Kinomythos*, in: *Mythos und Moderne. Begriff und Bild einer Rekonstruktion*, hrsg. v. Karl Heinz Bohrer, Frankfurt/M. 1983, S. 572–609.
- Lehmann, Hauke: *Die Aufspaltung des Zuschauers. Suspense, Paranoia und Melancholie im Kino des New Hollywood*, unveröffentlichte Dissertation: Freie Universität, Berlin 2013.
- Löffler, Petra: *Affektbilder. Eine Mediengeschichte der Mimik*, Bielefeld 2004.
- Loiperdinger, Martin: ‚Why We Fight‘ contra ‚Triumph des Willens‘ – Feindbilder in der amerikanischen Gegenpropaganda, in: *Widergänger. Faschismus und Antifaschismus im Film*, hrsg. v. Joachim Schmidt-Sasse, Münster 1993, S. 76–90.
- MacArthur, Douglas: *Signing of the Surrender Instrument by Japan, 2 September 1945*, in: Douglas MacArthur. *Warrior as Wordsmith*, hrsg. v. Bernhard K. Duffy, Ronald H. Carpenter, Westport/London 1997, S. 173–174.
- MacArthur, Douglas: *U.S. Military Academy, West Point, NY, 12 May 1962*, in: Douglas MacArthur. *Warrior as Wordsmith*, hrsg. v. Bernhard K. Duffy, Ronald H. Carpenter, Westport/London 1997, S. 197–200.
- Madsen, Axel: *William Wyler. The Authorized Biography*, New York 1973.
- Maltby, Richard: *Hollywood Cinema*, Oxford 2003.
- Martin, Peter: *We shot D-Day on Omaha Beach. An Interview with John Ford*, in: *The American Legion Magazine* 76 (6), Juni 1964.
- Massumi, Brian: *Ontomacht. Kunst, Affekt und das Ereignis des Politischen*, Berlin 2010.
- McBride, Joseph: *Searching for John Ford. A Life*, New York 2001.
- Merleau-Ponty, Maurice: *Phänomenologie der Wahrnehmung*, Berlin 1974.
- Metz, Christian: *Zum Realitätseindruck im Kino*, in: ders.: *Semiologie des Films*, München 1972, S. 20–35.
- Metz, Christian: *Die unpersönliche Enunziation oder der Ort des Films*, Münster 1997.
- Metz, Christian: *Der imaginäre Signifikant. Psychoanalyse und Kino*, Münster 2000.
- Modleski, Tania: *Clint Eastwood and Male Weepies*, in: *American Literary History* 22 (1), 2010, S. 136–158.
- Moe, Albert F.: *Gung Ho*, in: *American Speech* 42 (1), Februar 1967, S. 19–30.
- Montserrat, Guibernau: *Belonging. Solidarity and Division in Modern Societies*, Cambridge 2013.

- Mulvey, Laura: Visuelle Lust und narratives Kino, in: Weiblichkeit als Maskerade, hrsg. v. Liliane Weissberg, Frankfurt/M. 1994, S. 48–65.
- Münsterberg, Hugo: *The Photoplay. A Psychological Study*, New York/London 1916.
- Nancy, Jean-Luc: *La communauté désœuvrée*, Paris 1986.
- Neale, Steve: *Genre and Hollywood*, London/New York 2000.
- Neale, Steve: Questions of Genre, in: *Film Genre Reader III*, hrsg. v. Barry Keith Grant, Austin 2003, S. 160–184.
- Nichols, Bill: *Representing Reality. Issues and Concepts in Documentary*, Bloomington 1991.
- Nietzsche, Friedrich: Zur Genealogie der Moral. Eine Streitschrift, in: ders.: *Werke. Kritische Gesamtausgabe*, Band 6, 2, Berlin/Boston 1968, S. 245–413.
- Niney, François: *Die Wirklichkeit des Dokumentarfilms. 50 Fragen zur Theorie und Praxis des Dokumentarischen*, Marburg 2012.
- o. A.: *Filming Pearl Harbor(s)*, in: *Motion Picture Herald* 146 (7), 14. Februar 1942, S. 9.
- Paris, Michael (Hrsg.): *The First World War and Popular Cinema: 1914 to the Present*, Edinburgh 1999.
- Parrish, Robert: *Growing Up in Hollywood*, New York 1976.
- Pasolini, Pier Paolo: *Il ‚cinema di poesia‘*, in: ders.: *Empirismo eretico*, Mailand 1981, S. 167–187.
- Pasolini, Pier Paolo: *Das ‚Kino der Poesie‘*, in: Pier Paolo Pasolini, hrsg. v. Peter W. Jansen, Wolfram Schütte, München/Wien 1985, S. 49–77.
- Paul, Gerhard: *Bilder des Krieges – Krieg der Bilder. Die Visualisierung des modernen Krieges*, Paderborn/München 2004.
- Plantinga, Carl: Die Szene der Empathie und das menschliche Gesicht im Film, in: *montage a/v* 13 (2), 2004, S. 6–27.
- Plantinga, Carl: *Moving Viewers. American Film and the Spectator’s Experience*, Berkeley 2009.
- Plantinga, Carl/Smith, Greg M. (Hrsg.): *Passionate Views. Film, Cognition and Emotion*, Baltimore, MD 1999.
- Plessner, Helmuth: *Lachen und Weinen. Eine Untersuchung nach den Grenzen des menschlichen Verhaltens*, München 1941.
- Plessner, Helmuth: Die Deutung des mimischen Ausdrucks. Ein Beitrag zur Lehre vom Bewußtsein des anderen Ichs [1925], in: ders.: *Gesammelte Schriften VII. Ausdruck und menschliche Natur*, Frankfurt/M. 1982, S. 67–130.
- Plessner, Helmuth: Zur Hermeneutik nichtsprachlichen Ausdrucks, in: ders.: *Gesammelte Schriften VII. Ausdruck und menschliche Natur*, Frankfurt/M. 1982, S. 459–478.
- Pogodda, Cilli/Gronmaier, Danny: *The War Tapes and the Poetics of Affect of the Hollywood War Film Genre*, in: *Frames Cinema Journal* (7), Juni 2015 (<http://framescinemajournal.com/article/the-war-tapes-and-the-poetics-of-affect-of-the-hollywood-war-film-genre/> 8. Dezember 2015).
- Polan, Dana: In einer Höhle irgendwo. ‚The Thin Red Line‘ und das Kriegsfilm-Genre, in: *Meteor* 14, 1999, S. 8–17.
- Probyn, Elspeth: *Outside Belongings*, New York/London 1996.
- Rabinbach, Anson: From Explosion to Erosion. Holocaust Memorialization in America since Bitburg, in: *History and Memory* 1 (2), 1997, S. 226–255.
- Radstone, Susannah: *Screening Trauma. ‚Forrest Gump‘, Film and Memory*, in: *Memory and Methodology*, hrsg. v. Susannah Radstone, Oxford 2000, S. 79–110.
- Radstone, Susannah: *Trauma and Screen Studies. Opening the Debate*, in: *Screen* 42 (2), 2001, S. 188–193.

- Rancière, Jacques: Die Namen der Geschichte. Versuch einer Poetik des Wissens, Frankfurt/M. 1994.
- Rancière, Jacques: La fable cinématographique, Paris 2001.
- Rancière, Jacques: Das Unvernehmen. Politik und Philosophie, Frankfurt/M. 2002.
- Rancière, Jacques: Die Geschichtlichkeit des Films, in: Die Gegenwart der Vergangenheit. Dokumentarfilm, Fernsehen und Geschichte, hrsg. v. Eva Hohenberger, Judith Keilbach, Berlin 2003, S. 230–246.
- Rancière, Jacques: Film Fables, London 2006.
- Rancière, Jacques: Das Unbehagen in der Ästhetik, Wien 2007.
- Rancière, Jacques: Die Aufteilung des Sinnlichen. Ästhetik und Politik, in: ders.: Die Aufteilung des Sinnlichen, Berlin 2008, S. 21–74.
- Rancière, Jacques: Der emanzipierte Zuschauer, Wien 2009.
- Reinecke, Stefan: Hollywood goes Vietnam. Der Vietnamkrieg im US-amerikanischen Film, Marburg 1993.
- Robnik, Drehli: Körper-Erfahrung und Film-Phänomenologie, in: Moderne Film Theorie, hrsg. v. Jürgen Felix, Mainz 2002, S. 246–285.
- Robnik, Drehli: Kino, Krieg, Gedächtnis. Affekt-Ästhetik, Nachträglichkeit und Geschichtspolitik im deutschen und amerikanischen Gegenwarts kino, unveröffentlichte Dissertation: Universität van Amsterdam, Amsterdam 2007, <http://dare.uva.nl/document/50897> (17. August 2013).
- Robnik, Drehli: Bilder, die die Welt bewegten. ‚The Big Red One‘ 1980, Regie: Samuel Fuller, in: Spex 362, Juli/ August 2015, S. 80–81.
- Rodowick, David: Gilles Deleuze’s Time Machine, Durham 1997.
- Rorty, Richard: Pragmatism, Relativism, Irrationalism, in: ders.: Consequences of Pragmatism. Essays: 1972–1980, Minneapolis 1982, S. 160–175.
- Rorty, Richard: Kontingenz, Ironie und Solidarität, Frankfurt/M. 1989.
- Rorty, Richard: Solidarität oder Objektivität? Drei philosophische Essays, Stuttgart 1995.
- Rorty, Richard: Achieving Our Country: Leftist Thought in Twentieth-Century America, Cambridge, MA u. a. 1998.
- Rorty, Richard: A Defense of Minimalist Liberalism, in: Debating Democracy’s Discontent. Essays on American Politics, Law, and Public Philosophy, hrsg. v. Anita L. Allen, Milton C. Regan, New York 1998, S. 117–125.
- Rorty, Richard: Stolz auf unser Land. Die amerikanische Linke und der Patriotismus, Frankfurt/M. 1998.
- Rosenfeld, Sophia: Common Sense. A Political History, Cambridge/London 2011.
- Rowe, John Carlos/Berg, Rick (Hrsg.): The Vietnam War and American Culture, New York 1991.
- Schatz, Thomas: Hollywood Genres. Formulas, Filmmaking, and the Studio System, Philadelphia 1981.
- Schatz, Thomas: Old Hollywood, New Hollywood. Ritual, Art and Industry, Ann Arbor, MI 1983.
- Schatz, Thomas: World War II and the Hollywood ‚War Film‘, in: Refiguring American Film Genres. History and Theory, hrsg. v. Nick Browne, Los Angeles/London 1998, S. 89–128.
- Schaub, Mirjam: Gilles Deleuze im Kino. Das Sichtbare und das Sagbare, München 2003.
- Scherer, Klaus R.: What Are Emotions? And How Can They Be Measured?, in: Social Science Information 44 (4), 2005, S. 693–727.
- Scherer, Thomas/Greifenstein, Sarah/Kappelhoff, Hermann: Expressive Movement in Audio-Visual Media. Modulating Affective Experience, in: Body – Language – Communication. An International Handbook on Multimodality in Human Interaction,

- Handbooks of Linguistics and Communication Science 38.2., hrsg. v. Cornelia Müller, Alan Cienki, Ellen Fricke, Silva H. Ladewig, David McNeill, Jana Bressemer, Berlin/Boston 2014, S. 2081–2092.
- Schlüpmann, Heide: Ein Detektiv des Kinos. Studien zu Siegfried Kracauers Filmtheorie, Basel u. a. 1998.
- Schmid, Karl (Hrsg.): Gedächtnis, das Gemeinschaft stiftet, Freiburg 1985.
- Schreiner-Seip, Claudia: Film- und Informationspolitik als Mittel der nationalen Verteidigung in den USA, 1939–1941, Frankfurt/M./Bern/New York 1985.
- Schubart, Rikke/Gjelsvik, Anne (Hrsg.): Eastwood's Iwo Jima. Critical Engagement with ‚Flags of Our Fathers‘ and ‚Letters From Iwo Jima‘, New York 2013.
- Schweinitz, Jörg: Genre und lebendiges Genrebewußtsein, in: montage a/v 3 (2), 1994, S. 99–118.
- Seeßlen, Georg: Von Stahlgewittern zur Dschungelkampfmachine. Veränderungen des Krieges und des Kriegsfilms, in: Kino und Krieg. Von der Faszination eines tödlichen Genres, hrsg. v. Ernst Karpf, Doron Kiesel, Frankfurt/M./Schmittent/Taunus 1989, S. 15–32.
- Seeßlen, Georg: Steven Spielberg und seine Filme, Marburg 2001.
- Seidensticker, Bernd: Aristoteles und die griechische Tragödie, in: Die Mimesis und die Künste, hrsg. v. Gertrud Koch, Martin Vöhler, Christiane Voss, München 2010, S. 15–42.
- Shaviro, Steven: Response to ‚Untimely Bodies. Toward a Comparative Film Theory of Human Figures, Temporalities, and Visibilities‘, Conference Paper, Society for Cinema and Media Studies, Philadelphia, PA, vorgetragen am 9.3.2008.
- Shaviro, Steven: The Cinematic Body, Minneapolis 1993.
- Shay, Jonathan: Achill in Vietnam. Kampftrauma und Persönlichkeitsverlust, Hamburg 1998.
- Silet, Charles L. P. (Hrsg.): Oliver Stone. Interviews, Jackson, MS. 2001.
- Simmel, Georg: Aesthetik des Porträts [1905], in: ders.: Aufsätze und Abhandlungen 1901–1908 (Bd. I), Frankfurt/M. 1995, S. 321–332.
- Simmel, Georg: Die ästhetische Bedeutung des Gesichts [1901], in: ders.: Aufsätze und Abhandlungen 1901–1908 (Bd. I), Frankfurt/M. 1995, S. 36–42.
- Sinclair, Andrew: John Ford's War, in: Sight and Sound 48 (2), 1979, S. 99–104.
- Singer, Ben: Melodrama and Modernity, New York 2001.
- Skinner, James M.: ‚December 7‘. Filmic Myth Masquerading as Historical Fact, in: The Journal of Military History 55 (4), 1991, S. 507–516.
- Slaby, Jan/Stephan, Achim/Walter, Henrik (Hrsg.): Affektive Intentionalität. Beiträge zur welterschließenden Funktion der menschlichen Gefühle, Paderborn 2011.
- Smith, Greg M.: Film Structure and the Emotion System, Cambridge 2003.
- Smith, Julian: Looking Away. Hollywood and Vietnam, New York 1975.
- Smith, Murray: Engaging Characters. Fiction, Emotion, and the Cinema, Oxford 1995.
- Sobchack, Thomas: Genre Film. A Classical Experience [1975], in: Film Genre Reader IV, hrsg. v. Barry Keith Grant, Austin 2012, S. 121–132.
- Sobchack, Vivian: The Address of the Eye. A Phenomenology of Film Experience, Princeton, NJ 1992.
- Sobchack, Vivian: Carnal Thoughts. Embodiment and Moving Image Culture, Berkeley, Los Angeles/London 2004.
- Sobchack, Vivian: What My Fingers Knew. The Cinesthetic Subject, or Vision in the Flesh, in: dies.: Carnal Thoughts. Embodiment and Moving Image Culture, Berkeley 2004, S. 53–84.
- Sproule, J. Michael: Propaganda and Democracy. The American Experience of Media and Mass Persuasion, Cambridge, UK 1997.

- Stewart, Garrett: Digital Fatigue. Imaging War in Recent American Film, in: *Film Quarterly* 62 (4), 2009, S. 45–55.
- Streiter, Anja: Das ‚Kino der Körper‘ und die Frage der Gemeinschaft. Autorenkino und Filmschauspiel, in: *Nach dem Film 5* [Ausgabe ‚Werkstatt Filmwissenschaft‘], 2004, <http://www.nachdemfilm.de/content/das-kino-der-k%C3%B6rper-und-die-frage-der-gemeinschaft> (30. November 2015).
- Streiter, Anja: Die Frage der Gemeinschaft und die ‚Theorie des Politischen‘, in: *Die Frage der Gemeinschaft. Das westeuropäische Kino nach 1945*, hrsg. v. Hermann Kappelhoff, Anja Streiter, Berlin 2012, S. 21–37.
- Stofford, Anthony: *Jarhead. A Marine’s Chronicle of the Gulf War and Other Battles*, New York u. a. 2003.
- Tan, Ed S.: *Emotion and the Structure of Narrative Film. Film as an Emotion Machine*, Mahwah, NJ 1996.
- Tudor, Andrew: Genre [1973], in: *Film Genre Reader IV*, hrsg. v. Barry Keith Grant, Austin 2012, S. 3–11.
- Turim, Maureen: The Trauma of History. Flashbacks Upon Flashbacks, in: *Screen* 42 (2), 2001, S. 205–210.
- Virilio, Paul: *Krieg und Kino. Logistik der Wahrnehmung*, München 1986.
- Visarius, Karsten: Wegtauchen oder Eintauchen? Schreckbild, Lockbild, Feindbild: Der inszenierte Krieg, in: *Kino und Krieg. Von der Faszination eines tödlichen Genres*, hrsg. v. Ernst Karpf, Doron Kiesel, Frankfurt/M./Schmitten/Taunus 1989, S. 9–13.
- Vogl, Joseph: Einleitung, in: *Gemeinschaften. Positionen zu einer Philosophie des Politischen*, hrsg. v. Joseph Vogl, Frankfurt/M. 1994, S. 7–27.
- Vöhler, Martin: katharsis/Katharsis, in: *Aristoteles-Lexikon*, hrsg. v. Otfried Höffe, Stuttgart 2005, S. 304–306.
- Vöhler, Martin: Reinigung in der griechischen Kultur, in: *Un/Reinheit. Konzepte und Praktiken im Kulturvergleich*, hrsg. v. Angelika Malinar, Martin Vöhler, Paderborn 2008, S. 169–185.
- Vöhler, Martin/Linck, Dirck: Zur Einführung, in: *Grenzen der Katharsis in den modernen Künsten. Transformationen des aristotelischen Modells seit Bernays, Nietzsche und Freud*, hrsg. v. Martin Vöhler, Dirck Linck, Berlin/Boston 2009, S. IX–VIV.
- Vöhler, Martin/Seidensticker, Bernd: Zur Einführung. Katharsiskonzeptionen vor Aristoteles, in: *Katharsiskonzeptionen vor Aristoteles*, hrsg. v. Martin Vöhler, Bernd Seidensticker, Berlin/Boston 2007, S. VII–XII.
- Walker, Janet: Trauma Cinema. False Memories and True Experience, in: *Screen* 42 (2), 2001, S. 211–216.
- Walker, Janet: *Trauma Cinema. Documenting Incest and the Holocaust*, Berkeley, u. a. 2005.
- Walker, Mark: *Vietnam Veteran Films*, Lanham 1991.
- Warburg, Aby: Einleitung zum Mnemosyne-Atlas (1929), in: *ders.: Der Bilderatlas Mnemosyne. Gesammelte Schriften, Bd. II 1.2*, Berlin 2008, S. 3–6.
- Warburg, Aby: Dürer und die italienische Antike, in: *ders.: Werke in einem Band. Auf der Grundlage der Manuskripte und Handexemplare herausgegeben und kommentiert von Martin Treml, Sigrid Weigel und Perdita Ladwig*, Berlin 2010, S. 176–184.
- Wedel, Michael: *Der deutsche Musikfilm. Archäologie eines Genres 1914–1945*, München 2007.
- Wedel, Michael: Körper, Tod und Technik. Der postklassische Hollywood-Kriegsfilm als reflexives ‚Body Genre‘, in: *Körperästhetiken. Filmische Inszenierungen von Körperlichkeit*, hrsg. v. Dagmar Hoffmann, Bielefeld 2010, S. 77–99.

- Westwell, Guy: Accidental Napalm Attack and Hegemonic Visions of America's War in Vietnam, in: *Critical Studies in Media Communication* 28 (5), 2011, S. 407–423.
- White, William L.: *They Were Expendable. An American Torpedo Boat Squadron in the U.S. Retreat from the Philippines*, New York 1942.
- Williams, Alan: Is a Radical Genre Criticism Possible?, in: *Quarterly Review of Film Studies* 9 (2), 1984, S. 121–125.
- Williams, Linda: Film Bodies. Gender, Genre, and Excess, in: *Film Genre Reader III*, hrsg. v. Barry Keith Grant, Austin 2003, S. 141–159.
- Williams, Linda: Filmkörper. Gender, Genre und Exzess, in: *montage a/v* 18 (2), 2009, S. 9–30.
- Wilsbacher, Greg: Al Brick. The Forgotten Newsreel Man at Pearl Harbor, in: *The Moving Image* 10 (2), 2010, S. 30–59.
- Woodman, Brian J.: Represented in the Margins. Images of African American Soldiers in Vietnam War Combat Films, in: *The War Film*, hrsg. v. Robert Eberwein, Brunswick N.J. 2005, S. 90–114.
- Worland, Rick: The Other Living-Room War. Prime Time Combat Series, 1962–1975, in: *Journal of Film and Video* 50 (3), 1998, S. 3–23.
- Wright, Will: *Sixguns and Society. A Structural Study of the Western*, Berkeley, CA 1975.
- Wulff, Hans J.: Empathie als Dimension des Filmverstehens. Ein Thesenpapier, in: *montage a/v* 12 (1), 2003, S. 136–161.
- Wundt, Wilhelm: *Grundzüge der physiologischen Psychologie*, Bd. 2, Leipzig 1880.
- Wundt, Wilhelm: *Grundriss der Psychologie*, Leipzig 1896.
- Young-Bruehl, Elisabeth: *Hannah Arendt. Leben, Werk und Zeit*, Frankfurt/M. 1986.
- Yuval-Davis, Nira: *The Politics of Belonging. Intersectional Contestations*, Los Angeles/London/New Dehli/Singapore/Washington DC 2011.

Personenregister

- Achilles 76, 331, 352
Altman, Rick 84, 89, 102, 103, 108, 376
Arendt, Hannah 33, 285, 286, 314, 370, 371, 372, 373, 375
Aristoteles 34, 103, 104, 111, 304, 305, 306
Assmann, Jan 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 308, 312, 328, 338, 352, 355
- Bachtin, Michail M. 23, 288, 366
Balázs, Béla 24, 129
Basinger, Jeanine 90, 95
Bazin, André 162, 185
Benjamin, Walter 57, 58, 59
Bernays, Edward 158
Bordwell, David 90, 227
Brando, Marlon 41
Brinkley, Douglas 149, 150, 151, 152
Brooks, Peter 89, 98, 99
Bühler, Karl 127, 128
- Caillois, Roger 70, 94, 218, 338
Capra, Frank 53, 54, 60, 63, 65, 66, 67, 68, 70, 71, 72, 73, 76, 77, 82, 97, 106, 108, 147, 158, 159, 163, 171, 172, 175, 289, 302, 314, 321, 322, 353
Cavell, Stanley 77, 78, 79, 80, 81, 82, 84, 85, 95, 96, 97, 105, 107, 146, 220, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 231, 246, 248, 288, 290, 305, 352, 374, 375, 376
Clift, Montgomery 330
Conrad, Joseph 41, 332
Cooper, James Fenimore 20, 22
Coppola, Francis Ford 5, 39, 43, 45, 332, 337
- Damasio, Antonio 117, 118
Deleuze, Gilles 4, 6, 24, 52, 117, 127, 129, 131, 132, 202, 230, 247, 302, 317
De Palma, Brian 334, 335, 348, 362, 368, 377
Dewey, John 31, 118, 119, 120, 123, 124, 158, 371
Diderot, Denis 15
Dwan, Allan 290, 291
- Eastwood, Clint 154, 187, 291
Eisenstein, Sergei M. 122, 123, 129, 158
- Emerson, Ralph Waldo 22, 25
Erdheim, Mario 345
- Fiedler, Konrad 128
Ford, John 5, 48, 53, 147, 149, 152, 158, 159, 160, 162, 163, 164, 165, 166, 170, 171, 173, 176, 182, 183, 187, 188, 189, 190, 234, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 258, 259, 263, 279, 321
Foucault, Michel 29, 94, 97, 285, 315, 316, 317, 328
Fried, Michael 15
Frijda, Nico 112, 113
Fuller, Samuel 5, 18, 190, 295, 317, 321, 323, 324, 325
- Gledhill, Christine 90, 91, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 132, 147
- Halbwachs, Maurice 281, 286, 287
Hanks, Tom 5, 13
Hitler, Adolf 56, 58, 59
Homer 59, 352
- James, William 31
Jones, James 23, 24, 329
- Kant, Immanuel 34, 120, 369, 370, 371, 372, 373, 375
Koselleck, Reinhart 312, 315, 326
Kracauer, Siegfried 158, 224, 242, 301, 376
Kurtz, Rudolf 129
- Lincoln, Abraham 69
Loiperdinger, Martin 53
- MacArthur, Douglas 250, 251, 253, 270, 273, 277, 279, 322, 353, 354, 355
Malick, Terrence 352
Massumi, Brian 127, 303
McCullin, Don 1, 2
Mendes, Sam 336, 337, 339, 340
Metz, Christian 72, 185, 223
Mroué, Rabih 357, 359, 368, 370, 377
Münsterberg, Hugo 129

- Nancy, Jean-Luc 17, 339, 348
 Neale, Steve 85, 91, 92, 93, 99
 Nietzsche, Friedrich 34, 299
 Nolte, Nick 352
- Pasolini, Pier Paolo 23, 24
 Peirce, Charles S. 129
 Platon 111, 322
 Plessner, Helmuth 3, 109, 127, 128, 129
- Rancière, Jacques 68, 155, 163, 286, 329
 Riefenstahl, Leni 53, 54, 57, 59, 60, 63, 65,
 66, 67, 68, 73, 74, 76, 82, 108, 172, 189,
 196, 197, 237, 355
 Roosevelt, James 182, 183
 Rorty, Richard 8, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36,
 37, 38, 39, 48, 49, 50, 51, 54, 79, 82, 155,
 279, 285, 304, 305, 328, 369, 375, 377
 Rosenthal, Joe 187
- Schmid, Karl 308
 Shay, Jonathan 366
 Sheen, Martin 4, 41, 43
 Simmel, Georg 128
 Skinner, James M. 167, 168, 169
 Smith, Greg M. 114, 115, 130
- Sobchack, Vivian 120, 121, 123, 229, 230
 Spielberg, Steven 5, 9, 10, 11, 14, 15, 20, 22,
 152, 153, 154, 156, 238, 325
 Stone, Oliver 5, 39, 46, 190, 334, 337
 Swofford, Anthony 337
- Tan, Ed S. 111, 112, 113
 Taylor, Charles 323
 Thompson, Kristin 90, 91
 Thoreau, Henry David 22, 23
 Toland, Gregg 164, 165, 169, 171, 173, 176
 Travolta, John 352
- Vertov, Dziga 57, 59, 158, 197
 Virilio, Paul 57, 191
- Wagner, Richard 335, 336, 337
 Warburg, Aby 6, 135
 Wayne, John 253, 273, 290, 293
 Whitman, Walt 31
 Woo, John 16, 20, 22
 Wundt, Wilhelm 127
 Wyler, William 147, 158, 159, 160, 163, 189
- Zanuck, Darryl F. 10, 159, 290

Filmregister

- APOCALYPSE NOW (USA 1979, Francis Ford Coppola) 5, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 140, 141, 241, 332, 335, 337, 339, 353
- ATTACK! (USA 1956, Robert Aldrich) 71, 297, 330
- A WALK IN THE SUN (USA 1945, Lewis Milestone) 25, 309, 311, 318
- BAND OF BROTHERS (GB/USA 2001) 325
- BATAAN (USA 1943, Tay Garnett) 48, 138, 141, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 213, 216, 217, 219, 221, 241, 245, 248, 252, 254
- BEACHHEAD TO BERLIN (USA 1945) 151, 154, 156, 231, 232
- BLACK HAWK DOWN (GB/USA 2001, Ridley Scott) 322
- CASUALTIES OF WAR (USA 1989, Brian de Palma) 330, 334, 335, 348
- D-DAY IN COLOUR (GB/USA 2004) 154
- DECEMBER 7TH (USA 1943, John Ford, Gregg Toland) 53, 160, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 174, 175, 176, 182, 186, 187, 188, 217, 218, 221, 231, 233, 234, 240, 248, 311
- DUEL IN THE SUN (USA 1946, King Vidor) 162
- FIRST BLOOD (USA 1982, Ted Kotcheff) 191
- FIVE GRAVES TO CAIRO (USA 1943, Billy Wilder) 161
- FLAGS OF OUR FATHERS (USA 2006, Clint Eastwood) 187, 291
- FORT APACHE (USA 1948, John Ford) 259
- FROM HERE TO ETERNITY (USA 1953, Fred Zinnemann) 4, 71, 138, 295, 329, 330
- FULL METAL JACKET (USA 1987, Stanley Kubrick) 4, 295, 340, 341, 342, 344, 346, 347
- ,GUNG HO!': THE STORY OF CARLSON'S MAKIN ISLAND RAIDERS (USA 1943, Ray Enright) 138, 163, 193, 194, 195, 197, 198, 199, 200, 201, 203, 204, 206, 209, 217, 221, 248, 292, 325, 330, 340
- HAMBURGER HILL (USA 1987, John Irvin) 5, 190
- HOLOCAUST (USA 1978) 325
- IMMORTAL SERGEANT (USA 1943, John M. Stahl) 161
- IN THE VALLEY OF ELAH (USA 2007, Paul Haggis) 330
- JARHEAD (D/USA 2005, Sam Mendes) 335, 336, 337, 338, 339, 340, 346
- KZ FALKENAU, VISION DE L'IMPOSSIBLE (F 1988, Emil Weiss) 324
- LES JEUX SONT FAITS (F 1947, Jean Delannoy) 227
- LETTERS FROM IWO JIMA (USA 2006, Clint Eastwood) 187
- MERRILL'S MARAUDERS (USA 1961, Sam Fuller) 295
- MR. SMITH GOES TO WASHINGTON (USA 1939, Frank Capra) 68, 69
- MY DARLING CLEMENTINE (USA 1946, John Ford) 162
- PATTON (USA 1969/70, Franklin J. Schaffner) 331, 348, 349, 350, 351, 352, 353
- PEARL HARBOR (USA 2001, Michael Bay) 10
- PLATOON (USA 1986, Oliver Stone) 5, 39, 40, 46, 47, 48, 49, 334, 347
- PRELUDE TO WAR (USA 1942, Frank Capra) 60, 62, 66, 69, 70, 71, 73, 74, 76, 80, 97, 106, 108, 159, 175
- REDACTED (USA 2007, Brian de Palma) 362, 363, 365, 366, 368, 377
- RED RIVER (USA 1948, Howard Hawks, Arthur Rosson) 162

- SANDS OF IWO JIMA (USA 1949, Allan Dwan) 163, 195, 290, 291, 292, 293, 295, 297, 298, 299, 301, 302, 317, 322
- SAVING PRIVATE RYAN (USA 1998, Steven Spielberg) 5, 9, 10, 11, 12, 15, 21, 29, 30, 37, 49, 152, 153, 154, 163, 238, 242, 247
- SCHINDLER'S LIST (USA 1993, Steven Spielberg) 10, 325
- SEX HYGIENE (USA 1942, Otto Brower, John Ford) 159
- STELLA DALLAS (USA 1937, King Vidor) 78, 79, 374, 375
- TAG DER FREIHEIT – UNSERE WEHRMACHT (D 1935, Leni Riefenstahl) 54, 55, 58, 59, 60, 66, 73, 74, 108
- TAXI DRIVER (USA 1976, Martin Scorsese) 330, 331, 338
- TERMINATOR 3 – RISE OF THE MACHINES (USA/GB,/D 2003, Jonathan Mostow) 191
- THE BATTLE OF MIDWAY (USA 1942, John Ford) 53, 160, 176, 177, 179, 181, 182, 183, 187, 188, 189, 190, 217, 221, 231, 232, 234, 236, 240, 248
- THE BATTLE OF SAN PIETRO (USA 1945, John Huston) 184
- THE BIG RED ONE (USA 1980, Samuel Fuller) 323, 324, 325
- THE BRIDGE AT REMAGEN (USA 1969, John Guillermin) 71, 330, 331
- THE DEER HUNTER (GB/USA 1978, Michael Cimino) 5, 47, 332, 334
- THE LONGEST DAY (USA 1962, Ken Annakin/Andrew Marton/Bernhard Wicki/Darryl F. Zanuck) 10, 71, 290
- THE MEMPHIS BELLE: A STORY OF A FLYING FORTRESS (USA 1944, William Wyler) 160
- THE NEGRO SOLDIER (USA 1944, Stuart Heisler) 159
- THE OX-BOW INCIDENT (USA 1943, William A. Wellman) 162
- THE PERILOUS FIGHT: AMERICA'S WORLD WAR II IN COLOR (USA/GB, 2003) 154
- THE SECOND WORLD WAR IN COLOUR (GB, 1999) 154
- THE STEEL HELMET (USA 1953, Samuel Fuller) 5, 141, 317, 318, 320, 321, 322, 323, 324
- THE THIN RED LINE (USA 1964, Andrew Marton) 71, 295
- THE THIN RED LINE (USA 1998, Terrence Malick) 1, 3, 9, 10, 11, 22, 23, 25, 28, 29, 30, 31, 37, 49, 141, 247, 346, 352
- THE WAR TAPES (USA 2006, Deborah Scranton) 359, 360, 361, 362, 366, 367
- THEY WERE EXPENDABLE (USA 1956, John Ford) 48, 138, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 257, 259, 263, 267, 271, 273, 276, 277, 278, 279, 290
- THUNDERBOLT (USA 1947, John Sturges, William Wyler) 160
- TORA! TORA! TORA! (USA/Japan 1970, Richard Fleischer, Kinji Fukasaku, Toshio Masuda) 331
- TRIUMPH DES WILLENS (D 1935, Leni Riefenstahl) 53, 54, 60, 68
- TUNISIAN VICTORY (USA 1943, Frank Capra, Hugh Stewart, John Huston) 159
- WE WERE SOLDIERS (USA/D 2002, Randall Wallace) 10
- WHY WE FIGHT (USA 1943–1945, Frank Capra) 53, 60, 159, 183
- WINDTALKERS (USA 2002, John Woo) 9, 10, 11, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 29, 30, 37, 49, 339
- WITH THE MARINES AT TARAWA (USA 1944, Louis Hayward) 144, 231, 232, 234, 235, 236, 238, 240, 241, 242, 243, 245, 246, 247, 248, 291, 297

Sachregister

- Abenteuerfilm 145, 198
Action 18, 59, 71, 99, 103, 104, 132, 139, 140, 145, 168, 175, 182, 189, 191, 192, 198, 202, 203, 204, 217, 219, 222, 237, 238, 245, 261, 271
– Actionfilm 18, 104, 133, 144, 160, 189, 191, 248, 261
Affekt 4, 6, 15, 24, 38, 42, 76, 79, 104, 106, 109, 110, 115, 116, 117, 131, 144, 158, 175, 212, 218, 223, 276, 297, 299, 301, 302, 303, 327, 328, 346
– Affektdramaturgie 76, 77, 103, 109, 110, 124, 126, 133, 134, 135, 136, 137, 143, 144, 163, 166, 173, 174, 175, 191, 217, 248, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 278, 279, 290, 291, 298, 299, 308
– Affektökonomie 6, 7, 37, 104, 109, 110, 111, 162, 251, 279, 307, 308
– Affektpoetik 8, 52, 108, 109, 110, 111, 127, 132, 134, 137, 144, 145, 163, 176, 248, 252, 327, 332, 368, 376
– Affektqualität 1, 110, 135, 137, 195, 202
– Affektrhetorik 110, 127, 136, 173, 176, 180, 182, 186, 188, 189, 241, 254, 257, 290, 327
– Interaffektivität 117, 121, 123, 128, 129, 145
Affektbild 4, 6, 130, 203, 217
Anerkennung (acknowledgement) 81, 82, 96, 97, 190, 220, 228
Anthropologie 6, 127, 135, 284, 307, 371, 372, 373
apriorischer Gegenstand 145, 288, 300, 329
Ästhetik der Politik 163, 220, 286
ästhetische Erfahrung 29, 38, 47, 58, 74, 96, 102, 105, 107, 118, 119, 124, 132, 148, 155, 191, 248, 308, 328, 329
ästhetisches Urteil 66, 120, 369, 370, 371, 373, 375
Ausdrucksbewegung 62, 123, 124, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 137, 139, 144, 204, 206, 210, 213
– Ausdrucksbewegungseinheiten (ABE) 130, 131, 208, 210, 211, 212, 214
Authentizität 83, 144, 149, 153, 155, 156, 175, 185, 186, 188, 189, 190, 222, 300, 361
Avantgarde 57, 58, 63, 67, 68, 73, 76, 158, 185
Berserker 4, 143, 217, 295, 338, 346
Bewegungsbild 61, 75, 110, 121, 123, 124, 126, 128, 129, 130, 135, 137, 139, 145, 228, 358
Bildraum 11, 29, 42, 43, 45, 49, 73, 75, 87, 122, 125, 130, 131, 132, 133, 139, 141, 145, 201, 202, 205, 209, 210, 213, 214, 216, 217, 225, 228, 230, 259, 264, 266, 268, 270, 275, 289, 297, 316, 317, 320, 321, 323, 327, 332, 341, 344, 376, 377
Chronotopos 288, 350, 366
Combat film 84, 85, 90, 162
Combat footage 168, 169, 170, 176, 232, 245, 247, 291, 299
Combat reports 144, 159, 163, 231, 263, 279, 291
Common Sense 34, 102, 369, 372, 373
Demokratie 7, 29, 32, 33, 35, 37, 50, 52, 68, 69, 70, 73, 74, 148, 158, 171, 188, 220, 248, 249, 298, 315, 316, 349, 353, 355, 356
Dokument 5, 10, 11, 14, 25, 83, 144, 149, 153, 154, 156, 162, 163, 164, 169, 171, 185, 186, 187, 188, 189, 219, 220, 221, 222, 231, 248, 262, 279, 280, 291, 300, 324, 325, 361
Dokumentarfilm 25, 29, 54, 60, 64, 143, 144, 148, 152, 155, 157, 159, 160, 161, 165, 166, 175, 183, 190, 219, 220, 221, 223, 232, 241, 245, 246, 252, 297, 306, 360
eMAEX 124, 136, 257
Embodiment 130; Siehe *Verkörperung*
Emotion 4, 48, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 125, 145, 263, 308
Epos 26, 306, 331
Erfahrungsraum 106, 107, 117, 154, 155, 156, 161, 164, 217, 279, 281, 288, 297, 299, 301, 308, 311, 316, 317, 366, 374, 375, 376

- Erinnerung
- Erinnerungsbild 64, 231, 246, 248, 249, 250, 273
 - Erinnerungsdichtung 288, 289, 313, 314, 318, 325, 328
 - Erinnerungspraktiken 282, 286, 313, 326, 338
 - lebendige Erinnerung 284, 285, 286, 287, 289
- Essayfilm 221, 306
- Ethos 39, 46, 54, 68, 69, 73, 146, 183, 187, 190, 325, 347, 355
- Experimentalfilm 306
- Expressivität 1, 4, 6, 24, 45, 74, 75, 79, 80, 99, 103, 104, 106, 109, 121, 124, 125, 126, 127, 130, 134, 137, 163, 167, 175, 178, 179, 180, 212, 217, 225, 230, 302, 306
- Familienähnlichkeit 78, 107, 146, 251, 303
- Faschismus 57, 58, 59, 60, 65, 66, 67, 68, 70, 353
- Filme-Sehen 7, 42, 74, 115, 121, 122, 124, 125, 166, 226, 228, 229, 230, 231, 246, 248, 289, 297, 300, 338, 363, 376
- Formensprache politischer Sinnlichkeit 312, 326, 327, 329, 377
- Fotografie 1, 3, 4, 6, 10, 25, 95, 142, 150, 163, 173, 175, 185, 187, 221, 234, 267, 268, 288, 292, 361, 368
- found footage 25, 60, 149, 153, 156, 163, 248, 320
- Gangsterfilm 65, 67, 76, 104, 108
- Gedächtnis
- kollektives 6, 10, 281, 286, 287
 - kommunikatives 284, 285, 288
 - kulturelles 9, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 289, 311, 313, 314
- Gedenken
- Kriegergedenken 311, 312, 313, 314, 315, 316, 317, 326, 329, 331, 376
 - Opfergedenken; Siehe *Opfer*
 - Totengedenken 308, 309, 311, 312, 313, 314, 322, 326, 335
- Gefühl 6, 37, 38, 48, 49, 65, 97, 116, 117, 118, 119, 121, 123, 127, 128, 131, 137, 143, 158, 175, 186, 195, 201, 222, 268, 277, 297, 299, 300, 302, 327, 369, 370, 371, 372, 374; Siehe auch *Gemeinschaftsgefühl*, *Sense of Commonality*
- Gemeinschaft 15, 19, 35, 36, 50, 51, 52, 54, 59, 64, 66, 67, 69, 73, 97, 109, 129, 134, 146, 171, 172, 175, 202, 204, 279, 282, 283, 286, 287, 288, 290, 300, 302, 303, 308, 312, 323, 326, 328, 332, 346, 348, 368, 369, 376
- Erinnerungsgemeinschaft 282, 285, 328
 - Gemeinschaft der Überlebenden 326, 328, 334
 - Gemeinschaftsgefühl 4, 7, 8, 32, 33, 38, 39, 50, 70, 137, 141, 143, 144, 146, 172, 173, 188, 191, 253, 275, 315
 - Grenze der Gemeinschaft 17, 31, 33, 34, 38, 48, 49, 80, 84, 163, 304, 376, 377
 - militärische 17, 24, 28, 46, 51, 64, 67, 71, 73, 137, 138, 139, 141, 142, 143, 145, 146, 148, 160, 172, 188, 193, 206, 209, 212, 217, 218, 219, 220, 248, 251, 253, 254, 259, 271, 278, 290, 292, 294, 302, 329, 330, 339, 355
 - politische 5, 6, 7, 8, 14, 17, 19, 21, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 37, 45, 48, 49, 50, 51, 65, 69, 70, 71, 72, 73, 76, 84, 85, 97, 104, 106, 107, 111, 134, 144, 155, 156, 157, 158, 172, 188, 251, 252, 277, 278, 279, 285, 289, 290, 298, 302, 307, 308, 313, 314, 315, 316, 326, 328, 329, 330, 332, 353, 355, 356, 376
 - Vergemeinschaftung 18, 21, 51, 58, 60, 64, 66, 69, 70, 73, 74, 76, 109, 143, 148, 172, 193, 201, 208, 218, 249, 271, 283, 292, 294, 295, 298, 308, 329, 332, 335, 338, 340, 346, 347, 353, 355, 356, 377
- Gemeinsinn 7, 8, 31, 32, 34, 36, 37, 49, 50, 51, 67, 68, 70, 74, 80, 97, 307, 369, 370, 372, 373, 374, 375, 376, 377; Siehe auch *Sense of Commonality*
- Genießen
- ästhetisches 8, 40, 59, 103, 104, 105, 108, 119, 126, 139, 148, 155, 189, 191, 219, 238, 305, 307, 338
 - sentimentales 8, 99, 162; Siehe *Sentimentalität*

- Genre
- Funktion von Genre 7, 92, 96, 100, 103, 106, 110, 279, 307
 - Generische Form 4, 6, 80, 82, 133, 134, 135, 144, 198, 315
 - Genrepoetik 77, 82, 84, 85, 89, 90, 99, 100, 102, 103, 104, 108, 148, 303, 304, 305
 - Genresystem 7, 86, 87, 88, 91, 92, 93, 98, 105, 106, 107, 108, 146, 147, 162
 - Genretheorie 84, 85, 88, 89, 91, 96, 98, 99, 101, 304, 305, 307, 368
- Geschichte des Machens 33, 34, 38, 50, 328, 366; Siehe auch *poetisches Machen*
- Geschmacksgemeinschaften, partikulare 376
- Geschmacksurteil 120, 370, 371, 373, 374, 375, 376
- Gesicht 1, 4, 13, 18, 20, 24, 25, 26, 28, 42, 44, 60, 66, 173, 214, 232, 240, 241, 248, 256, 260, 268, 277, 278, 291, 309, 318, 320, 322, 335, 336, 364
- Gruppenkörper (corps) 11, 13, 14, 22, 28, 70, 71, 138, 140, 195, 197, 198, 199, 201, 214, 216, 219, 233, 245, 292, 310, 344, 345, 346, 347; Siehe auch *Pathossszene, Kategorie 2*
- Gruppenkörper (Corps) 56, 59
- Gung-Ho-Film 71, 280; Siehe auch *Mobilisierungsfilm*
- Heimkehrer 143, 217, 331, 337, 366, 368
- Heimkehrerfilm 295, 331, 368
- Historie 76, 155, 162
- Historienfilm 10, 189, 300
- Horror 99, 104, 126, 132, 137, 140, 141, 144, 174, 199, 204, 213, 217, 223, 231, 238, 240, 241, 242, 243, 245, 267, 306, 347, 368
- Horrorfilm 13, 103, 133, 140, 141, 144, 145, 174, 202, 203, 212, 213, 217, 241, 248, 266
- Ideologie 51, 53, 65, 74, 75, 88, 91, 93, 94, 95, 96, 103, 106, 109, 188, 198, 219
- In-der-Welt-Sein 105, 123, 190, 229
- Individualitäten; Siehe *Typus*
- Irak-Kriegsfilm 87, 193, 335, 337, 356, 365, 366, 367
- Kalkül
- ästhetisches 161, 218
 - ökonomisches 101, 102
 - poetisches 39, 42, 45, 47, 54, 60, 110, 195, 245, 246, 257, 290
 - wirkungsästhetisches 67, 68, 175
- Katharsis 103, 104, 110, 305, 307, 308, 390
- kognitive Filmtheorie 105, 111, 113, 114, 117, 225, 227
- Komische, das 99, 104, 109, 178
- Komödie 103, 109
- konstitutiver Konflikt 6, 80, 106, 302, 303, 306, 307, 370
- Konflikt des Kriegsfilms 7, 14, 48, 71, 73, 80, 148, 195, 249, 251, 278, 290, 294, 298, 302, 329, 356
- Krieg der Rassen 21, 29, 316
- Kriegsdarstellung 4, 9, 83, 85, 87, 149, 185, 300
- Kultfilm 376
- Meaning making 125, 230
- Medium 1, 3, 9, 14, 15, 19, 42, 50, 68, 70, 72, 73, 74, 76, 78, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 87, 94, 95, 96, 97, 99, 105, 106, 107, 112, 116, 119, 121, 124, 127, 137, 145, 153, 163, 171, 176, 183, 184, 185, 188, 217, 222, 223, 224, 225, 227, 228, 229, 230, 231, 277, 279, 281, 283, 284, 288, 300, 301, 303, 304, 305, 306, 308, 311, 314, 327, 359, 374, 376, 382
- Melodrama 18, 20, 63, 67, 76, 78, 79, 98, 99, 100, 101, 103, 104, 108, 137, 142, 144, 145, 162, 180, 182, 198, 202, 203, 217, 245, 248, 254, 268, 308
- Familienmelodrama 66, 108
- melodramatischer Modus 5, 7, 10, 20, 46, 71, 76, 77, 89, 98, 99, 100, 101, 103, 126, 132, 134, 141, 143, 145, 166, 170, 180, 182, 189, 190, 193, 203, 204, 219, 236, 245, 248, 252, 273, 325, 335, 367
- Mimesis 104, 304, 305
- Mobilisierungsfilm 139, 146, 160, 161, 162, 163, 193, 195, 197, 198, 202, 203, 206, 209, 218, 245, 253, 279, 302, 337, 368, 376

- Modalität 8, 38, 40, 59, 63, 68, 98, 99, 102, 103, 104, 105, 106, 108, 119, 125, 132, 133, 134, 139, 146, 147, 161, 163, 174, 175, 178, 189, 203, 217, 219, 306, 308
 – Ausdrucksmodalität 105, 106, 110, 114, 125, 126, 130, 133, 134, 135, 136, 140, 141, 142, 144, 145, 146, 147, 148, 174, 175, 189, 198, 203, 204, 212, 217, 251, 252, 253, 266, 268, 271, 273, 305, 306, 308, 376
 – Erfahrungsmodalität 8, 37, 51, 52, 100, 102, 104, 113, 164, 185, 279
 Mode of experience 91, 105, 305
 Mode of production 91, 92, 105, 305
 Mode of representation 91, 105, 305
 Modus 37, 38, 40, 45, 47, 57, 63, 65, 67, 68, 71, 74, 76, 77, 82, 84, 91, 92, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 114, 115, 119, 120, 125, 126, 130, 132, 133, 134, 137, 139, 144, 145, 146, 147, 148, 150, 155, 161, 163, 168, 170, 178, 185, 189, 198, 202, 217, 220, 221, 222, 223, 225, 226, 228, 229, 231, 236, 242, 246, 248, 279, 282, 304, 305, 306, 308, 376
 – Action-Modus; Siehe *Action*
 – Horror-Modus; Siehe *Horror*
 – komischer Modus; Siehe *Komische, das*
 – melodramatischer Modus; Siehe *melodramatischer Modus*
 Mythos 5, 19, 21, 74, 75, 88, 91, 93, 94, 96, 97, 106, 134, 162, 251, 258, 281, 283, 307, 315, 328, 352
 Newsreels 54, 61, 159, 170, 174, 195, 219, 232, 263, 279, 321
 Opfer 5, 6, 14, 16, 20, 42, 48, 50, 54, 58, 71, 76, 94, 100, 134, 142, 145, 146, 195, 202, 204, 206, 209, 212, 219, 249, 252, 278, 279, 291, 292, 308, 313, 321, 323, 325, 330, 334, 335, 353, 361, 366, 367, 368, 377
 – casualties 334, 352
 – Opfergedenken 48, 134, 135, 143, 197, 217, 248, 249, 254
 – sacrifice 5, 7, 14, 16, 48, 142, 302, 334, 335
 – victim 142, 334, 335
 – Victim 335
 Ordinary language-Philosophie 80, 81, 224
 Orientation films 159, 163
 Pathos 5, 6, 7, 8, 14, 15, 20, 29, 30, 37, 38, 39, 40, 45, 46, 47, 48, 49, 51, 52, 54, 57, 60, 61, 66, 67, 69, 71, 73, 74, 77, 78, 79, 80, 99, 100, 110, 111, 136, 143, 146, 148, 163, 170, 171, 177, 180, 182, 188, 190, 193, 209, 217, 219, 234, 248, 249, 251, 254, 255, 256, 260, 270, 271, 272, 277, 278, 279, 280, 298, 302, 303, 311, 314, 317, 325, 329
 – Pathosformel 5, 6, 7, 15, 48, 79, 80, 135, 162, 187, 262, 303
 Pathosscene 135, 136, 137, 138, 139, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 203, 208, 252, 253, 255, 256, 257, 279, 290, 340
 – Kategorie 1 (Übergang zwischen zwei Gesellschaftsformen) 71, 137, 146, 167, 177, 193, 196, 197, 204, 205, 206, 253, 254, 259, 262, 271, 275, 277, 292, 294, 339, 341, 345
 – Kategorie 2 (Formierung eines Gruppenkörpers) 11, 28, 56, 71, 138, 145, 146, 177, 193, 195, 197, 199, 201, 204, 207, 209, 233, 237, 253, 258, 261, 270, 291, 292, 309, 335, 339, 341, 344, 345, 346
 – Kategorie 3 (Kampf und Natur) 11, 43, 61, 133, 140, 145, 177, 192, 202, 203, 204, 205, 210, 213, 239, 241, 267, 366, 368
 – Kategorie 4 (Kampf und Technologie) 11, 43, 56, 59, 61, 71, 133, 139, 145, 181, 192, 197, 198, 202, 204, 216, 237, 258, 261, 271, 291
 – Kategorie 5 (Heimat, Frau, Zuhause) 141, 167, 171, 178, 212, 259, 267, 268, 273, 277
 – Kategorie 6 (Leiden/Opfer) 5, 7, 11, 13, 14, 61, 63, 71, 76, 134, 142, 145, 146, 170, 171, 193, 197, 202, 203, 209, 216, 240, 242, 245, 271, 273, 321, 364, 367
 – Kategorie 7 (Unrecht und Demütigung/moralische Selbstbehauptung) 14, 143, 295, 297

- Kategorie 8 (Gemeinschaftsgefühl als eine medial geteilte Erinnerung an geteiltes Leid) 10, 143, 153, 166, 170, 171, 176, 177, 190, 291, 299
- Phänomenologie 52, 75, 117, 120, 223, 228
- Poetik/Politik (Verhältnis) 34, 35, 49, 51, 74, 85, 101, 102, 104, 106, 107, 108, 308, 377
- poetisches Machen 35, 36, 37, 38, 49, 50, 75, 82, 86, 97, 101, 102, 104, 105, 106, 107, 135, 147, 148, 163, 220, 222, 224, 225, 231, 279, 281, 286, 288, 289, 303, 304, 305, 306, 307, 315, 328, 366, 369, 375, 376, 377
- Geschichte poetischen Machens 84, 86, 102, 106, 107, 147, 288, 289, 298, 303, 304, 305, 306, 368, 377
- Poetologie 74, 75, 85, 100, 102, 107, 158, 242, 302
- Praxis
 - mediale 7, 8, 38, 49, 110, 116, 117, 133, 148, 161, 164, 171, 279, 285, 287, 290, 311, 315, 326, 370
 - poetische 29, 34, 35, 50, 101, 102, 105, 308
- Propaganda 7, 17, 51, 52, 54, 60, 65, 66, 70, 71, 83, 96, 106, 148, 157, 161, 163, 164, 173, 174, 183, 188, 196, 219, 251, 279
- Propagandafilm 52, 54, 67, 68, 69, 71, 73, 74, 76, 185, 188, 189, 219, 221, 232, 242, 245, 298
- Psychologie 13, 48, 105, 106, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 127, 129, 281, 288
- Pursuit of Happiness 19, 31, 32, 66, 73, 278, 327, 330
- Redeperspektive 25, 42, 68, 76, 77, 101, 104, 105, 106, 148, 163, 174, 221, 223, 232, 233, 305, 306, 308
- Regelpoetik 68, 83, 88, 89, 100, 101, 102, 104, 304
- Repräsentation 38, 42, 45, 67, 74, 75, 83, 88, 90, 91, 93, 94, 96, 97, 100, 101, 102, 105, 106, 107, 109, 121, 125, 131, 132, 145, 175, 180, 183, 185, 187, 188, 189, 190, 218, 219, 222, 229, 280, 288, 304, 306, 307, 358
- Repräsentationsordnung 100, 106, 303
- Ritual 6, 7, 8, 21, 40, 42, 48, 51, 57, 60, 64, 67, 70, 88, 94, 103, 116, 138, 144, 171, 182, 197, 217, 219, 252, 285, 290, 307, 315, 326, 332, 338, 339, 341, 344, 345, 346, 347, 352, 355
- Screwball Comedy 264, 308
- Sense of Commonality 7, 8, 32, 33, 34, 35, 37, 38, 39, 46, 49, 50, 54, 74, 79, 80, 96, 97, 111, 135, 136, 145, 171, 172, 175, 188, 191, 220, 249, 251, 262, 279, 302, 303, 329, 369, 372, 373, 377
- Sensorialitätsordnung 286, 302
- Sentimentalität 11, 14, 15, 20, 22, 30, 66, 67, 69, 103, 104, 127, 132, 134, 144, 145, 175, 178, 180, 182, 203, 217, 233, 245, 294, 306, 308, 325, 327, 359
- Sexualität 218, 256, 264, 266, 269, 288, 295, 338, 341, 346, 347
- shell-shocked face 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 13, 14, 15, 18, 28, 45, 48, 77, 79, 80, 135, 318, 320, 323
- Sportlerfilm 145, 195
- Subjektivierung 4, 13, 35, 51, 74, 76, 78, 79, 80, 96, 116, 119, 193, 204, 220, 288, 289, 303, 308
- succession of automatic world projections 223, 224, 306
- Suspense 103, 126, 132
- Taxonomie 7, 78, 82, 83, 84, 88, 89, 90, 91, 92, 95, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 105, 303, 305, 332
- téchné 86, 147, 224, 304, 306
- Technologie
 - Herrschaftstechnik 116, 283, 286, 313
 - Kriegstechnologie 40, 57, 59, 191
 - Medientechnologie 7, 57, 81, 82, 84, 85, 87, 92, 95, 97, 103, 106, 115, 116, 126, 132, 133, 139, 148, 155, 161, 163, 185, 189, 191, 192, 218, 220, 221, 223, 224, 226, 228, 230, 231, 238, 246, 280, 281, 285, 286, 306, 332, 359
 - Waffentechnologie 57, 61, 63, 133, 139, 140, 145, 191, 198, 202, 204, 206, 218, 237
- Terror 41, 65, 66, 94, 134, 175, 377

- Thrill 67, 104, 126, 132, 133, 145, 306
 Thriller 99, 103
 Tragödie 78, 99, 103, 104, 109, 110, 116, 127, 304, 305, 307, 308, 311
 Trashfilm 376
 Trauma 10, 14, 16, 19, 44, 45, 300, 366
 Typus 4, 15, 16, 41, 42, 77, 78, 79, 80, 96, 196, 271, 279, 290, 352, 355, 374

 Unterhaltungskultur 7, 8, 15, 49, 50, 51, 59, 68, 83, 85, 89, 92, 98, 99, 100, 101, 102, 107, 116, 117, 119, 127, 148, 150, 152, 155, 157, 158, 159, 161, 162, 164, 218, 219, 371, 376
 Ursprungskonstruktion 134, 147, 163
 Utopie 35, 36, 37, 57, 285, 328, 376

 Vergnügen; Siehe *Genießen, ästhetisches*
 Verkörperung (Embodiment) 52, 75, 105, 115, 121, 122, 123, 125, 126, 133, 180, 201, 225, 227, 228, 229, 311
 Vietnam-Kriegsfilm 9, 16, 19, 39, 46, 47, 87, 174, 241, 330, 332, 334, 335, 337, 366, 368

 Wahrnehmung
 – Alltagswahrnehmung 58, 118, 122, 131, 226, 228, 229
 – gespaltenes Wahrnehmungsbewusstsein 226, 230, 231, 236, 246, 248, 297, 301
 – geteilte Weltwahrnehmung 80, 84, 85, 87, 95, 96, 97, 99, 106, 107, 224, 305, 306
 – Wahrnehmungspolitik 161, 163, 164, 173, 174, 217, 218, 219, 248, 249, 299, 377
 Western 18, 21, 104, 108, 134, 137, 144, 145, 162, 170, 182, 251, 252, 254, 258, 259, 273, 318, 365
 Westerner 271, 273
 Wirkungsästhetik 95, 105, 111, 115, 125, 164, 308; Siehe auch *Kalkül, wirkungsästhetisches*
 Wochenschau 60, 144, 148, 155, 160, 161, 167

 Zeitbild 130, 247
 Zeitkristall 247, 248
 Zensur 159, 160, 164, 172, 173, 183, 218, 221, 242, 362
 Zorn 6, 50, 61, 67, 76, 77, 135, 143, 166, 175, 182, 206, 215, 217, 292, 295, 321, 330, 331, 337, 346, 366, 368
 Zuschauergefühl 111, 121, 123, 125, 126, 135, 136, 145, 148, 257, 277, 297, 298, 301, 303, 374
 Zuschauerkörper 43, 75, 83, 106, 121, 127, 129, 131, 132, 145, 155, 156, 185, 223, 228, 230, 246, 297, 298, 299, 301, 303; Siehe auch *Verkörperung*
 Zyklus 80, 84, 107, 146, 159, 249, 251, 289



Farbabbildungen



Abb. 2: Das Gesicht (SAVING PRIVATE RYAN).



Abb. 3: Melodramatische Figuration (WINDTALKERS).



Abb. 4: Paradiesische Natur (THE THIN RED LINE).



Abb. 9: John Fords D-Day.



Abb. 11: Eröffnungssequenz von THE BATTLE OF MIDWAY.



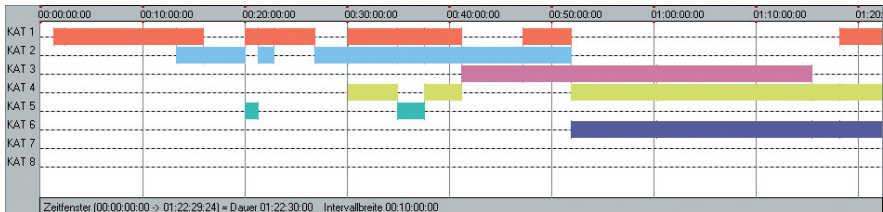
Abb. 12: Angriffsszene aus THE BATTLE OF MIDWAY.



Abb. 13: Roosevelts Sohn.

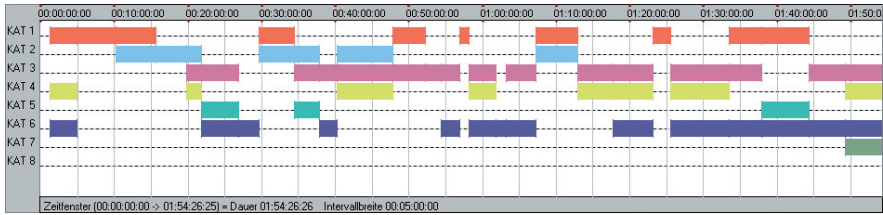


Abb. 14: Stilisierung der amerikanischen Flagge zur ikonischen Formel.



Nr.	Narratives Stereotyp	Affektorientierung
KAT 1	Übergang zwischen zwei Gesellschaftsformen	Trennungsschmerz / Gemeinschaftsgefühl
KAT 2	Formierung eines Gruppenkörpers (corps)	Ich-Verlust (Angst) / Übersteigertes Selbstwertgefühl
KAT 3	Kampf / Natur	Horror (Angst) / Feindseligkeit
KAT 4	Kampf / Technologie	(All-)Macht(s)gefühl / Ohnmachtsgefühl
KAT 5	Heimat, Frau, Zuhause	(Trost)gefühl (Heimweh) / Verlustschmerz (Heimweh)
KAT 6	Leiden / Opfer	Agonie / Trauer
KAT 7	Unrecht und Demütigung / moralische Selbstbehauptung	Zorn / Schuldgefühl
KAT 8	Gemeinschaftsgefühl als eine medial geteilte Erinnerung an geteilte Leid	Gemeinschaftsgefühl

Abb. 18: Diagramm zur zeitlichen Anordnung der Pathoszenen in GUNG HO! (Ray Enright, USA 1943).



Nr. Narratives Stereotyp	Affektorientierung
KAT 1 Übergang zwischen zwei Gesellschaftsformen	Trennungsschmerz / Gemeinschaftsgefühl
KAT 2 Formierung eines Gruppenkörpers (corps)	Ich-Verlust (Angst) / Übersteigertes Selbstwertgefühl
KAT 3 Kampf / Natur	Horror (Angst) / Feindseligkeit
KAT 4 Kampf / Technologie	(All-)Macht(s)gefühl / Ohnmachtsgefühl
KAT 5 Heimat, Frau, Zuhause	(Trost)gefühl (Heimweh) / Verlustschmerz (Heimweh)
KAT 6 Leiden / Opfer	Agonie / Trauer
KAT 7 Unrecht und Demütigung / moralische Selbstbehauptung	Zorn / Schuldgefühl
KAT 8 Gemeinschaftsgefühl als eine medial geteilte Erinnerung an geteiltes Leid	Gemeinschaftsgefühl

Abb. 20: Diagramm zur zeitlichen Anordnung der Pathosszenen in BATAAN (Tay Garnett, USA 1943).



Abb. 23: WITH THE MARINES AT TARAWA.

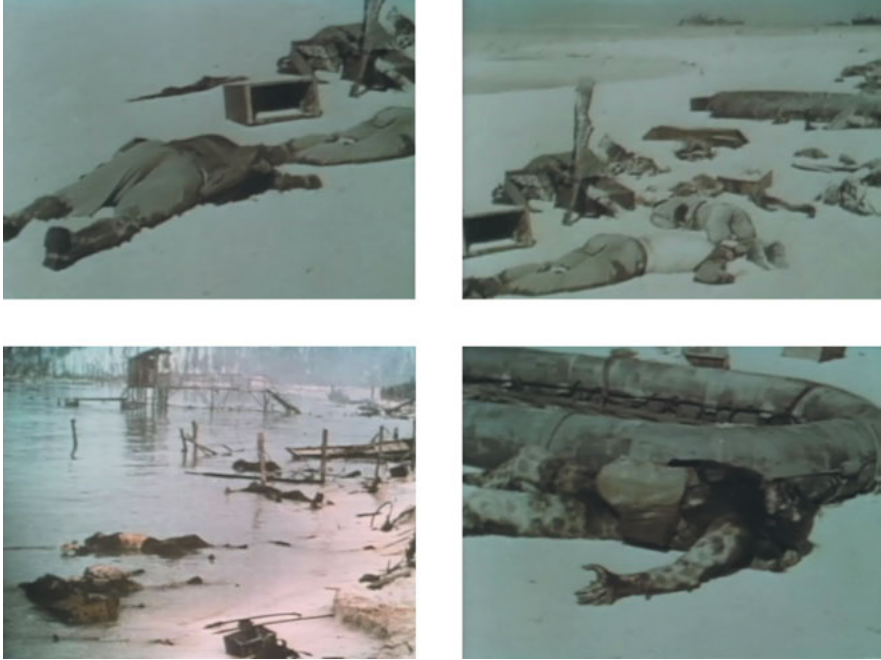
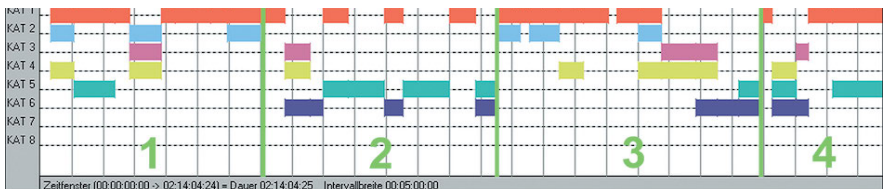


Abb. 25: Der Horror.



Nr.	Narratives Stereotyp	Affektorientierung
KAT 1	Übergang zwischen zwei Gesellschaftsformen	Trennungsschmerz / Gemeinschaftsgefühl
KAT 2	Formierung eines Gruppenkörpers (corps)	Ich-Verlust (Angst) / Übersteigertes Selbstwertgefühl
KAT 3	Kampf / Natur	Horror (Angst) / Feindseligkeit
KAT 4	Kampf / Technologie	(All-)Macht(s)gefühl / Ohnmachtsgefühl
KAT 5	Heimat, Frau, Zuhause	(Tröst)gefühl (Heimweh) / Verlustschmerz (Heimweh)
KAT 6	Leiden / Opfer	Agonie / Trauer
KAT 7	Unrecht und Demütigung / moralische Selbstbehauptung	Zorn / Schuldgefühl
KAT 8	Gemeinschaftsgefühl als eine medial geteilte Erinnerung an geteiltes Leid	Gemeinschaftsgefühl

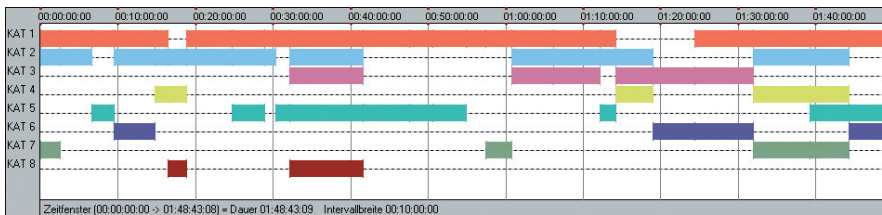
Abb. 27: Diagramm zur zeitlichen Anordnung der Pathoszenen in THEY WERE EXPENDABLE (John Ford, USA 1945) sowie ihre dramaturgische Einteilung in 4 Akte.



Abb. 42: APOCALYPSE NOW.



Abb. 43: JARHEAD: Die Feier der Kampfeslust und das Vergnügen des Filme-Sehens.



Nr.	Narratives Stereotyp	Affektorientierung
KAT 1	Übergang zwischen zwei Gesellschaftsformen	Trennungsschmerz / Gemeinschaftsgefühl
KAT 2	Formierung eines Gruppenkörpers (corps)	Ich-Verlust (Angst) / Übersteigertes Selbstwertgefühl
KAT 3	Kampf / Natur	Horror (Angst) / Feindseligkeit
KAT 4	Kampf / Technologie	(All-)Macht(s)gefühl / Ohnmachtsgefühl
KAT 5	Heimat, Frau, Zuhause	(Tröst)gefühl (Heimweh) / Verlustschmerz (Heimweh)
KAT 6	Leiden / Opfer	Agonie / Trauer
KAT 7	Unrecht und Demütigung / moralische Selbstbehauptung	Zorn / Schuldgefühl
KAT 8	Gemeinschaftsgefühl als eine medial geteilte Erinnerung an geteiltes Leid	Gemeinschaftsgefühl

Abb. 44: Diagramm zur zeitlichen Anordnung der Pathoszenen in JARHEAD (Sam Mendes, USA 2005).



Abb. 45: Symmetrie und Chaos (FULL METAL JACKET).



Abb. 46: Die Scharfschützin.



Abb. 47: PATTON.



“The Long Gray Line has never failed us. Were you to do so, a million ghosts in olive drab, in brown khaki, in blue and gray, would rise from their white crosses thundering those magic words, ‘Duty, Honor, Country!’...” Paul Steucke, „Duty-Honor-Country“.

Abb. 48: „...The Long Gray Line has never failed us. Were you to do so, a million ghosts in olive drab, in brown khaki, in blue and gray, would rise from their white crosses thundering those magic words, ‚Duty, Honor, Country!‘...“ Paul Steucke, „Duty-Honor-Country“.

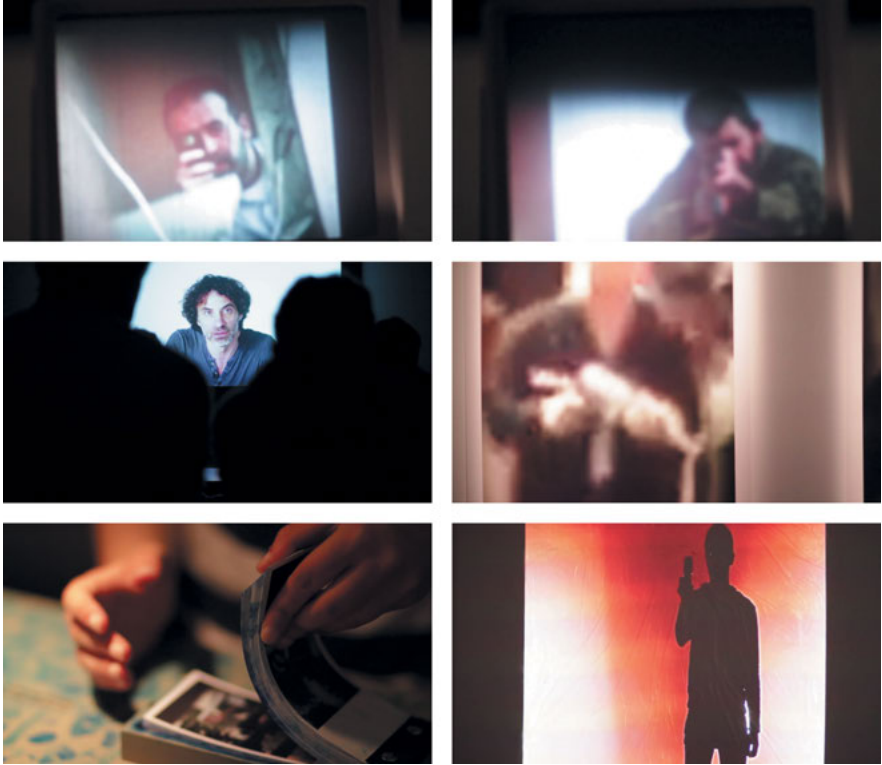


Abb. 49: Rabih Mroués *The Pixelated Revolution*.



Abb. 50: THE WAR TAPES: Camcorderaufnahmen der Soldaten.

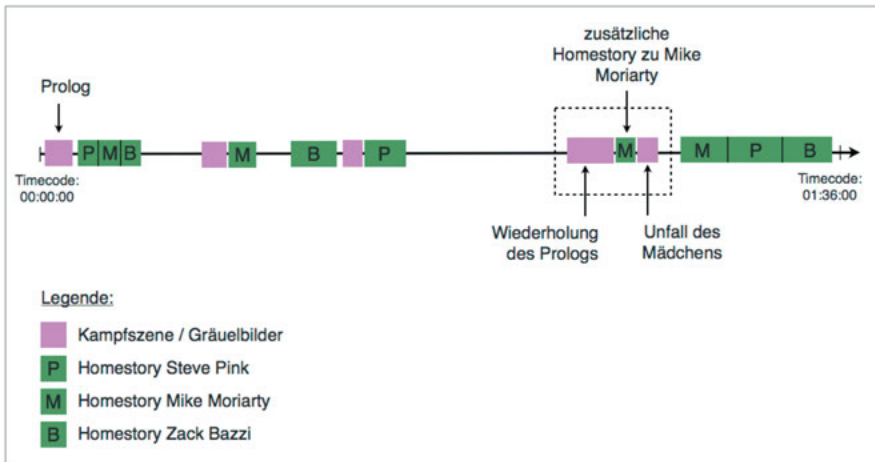


Abb. 51: Diagramm des dramaturgischen Aufbaus von THE WAR TAPES (Deborah Scranton, USA 2006), erstellt von Cilli Pogodda.

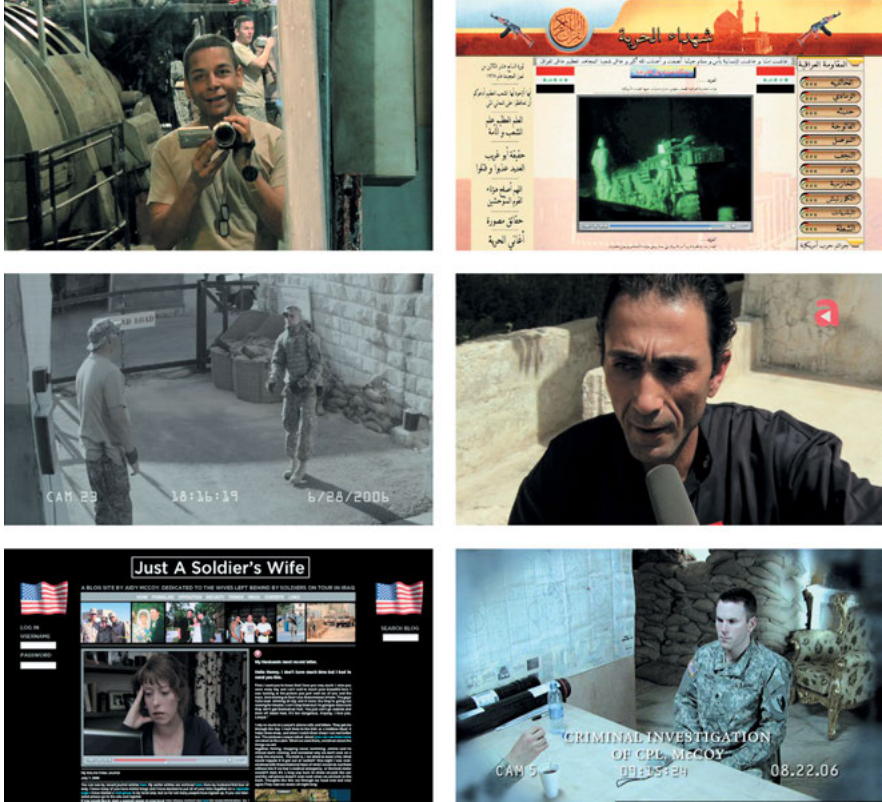


Abb. 52: Mediale Beobachterpositionen und moralische Standpunkte (REDACTED).