

Casualties Of War von Brian De Palma : die Verbrechen der Krieger

Autor(en): **Schnelle, Frank**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino**

Band (Jahr): **32 (1990)**

Heft 169

PDF erstellt am: **22.07.2024**

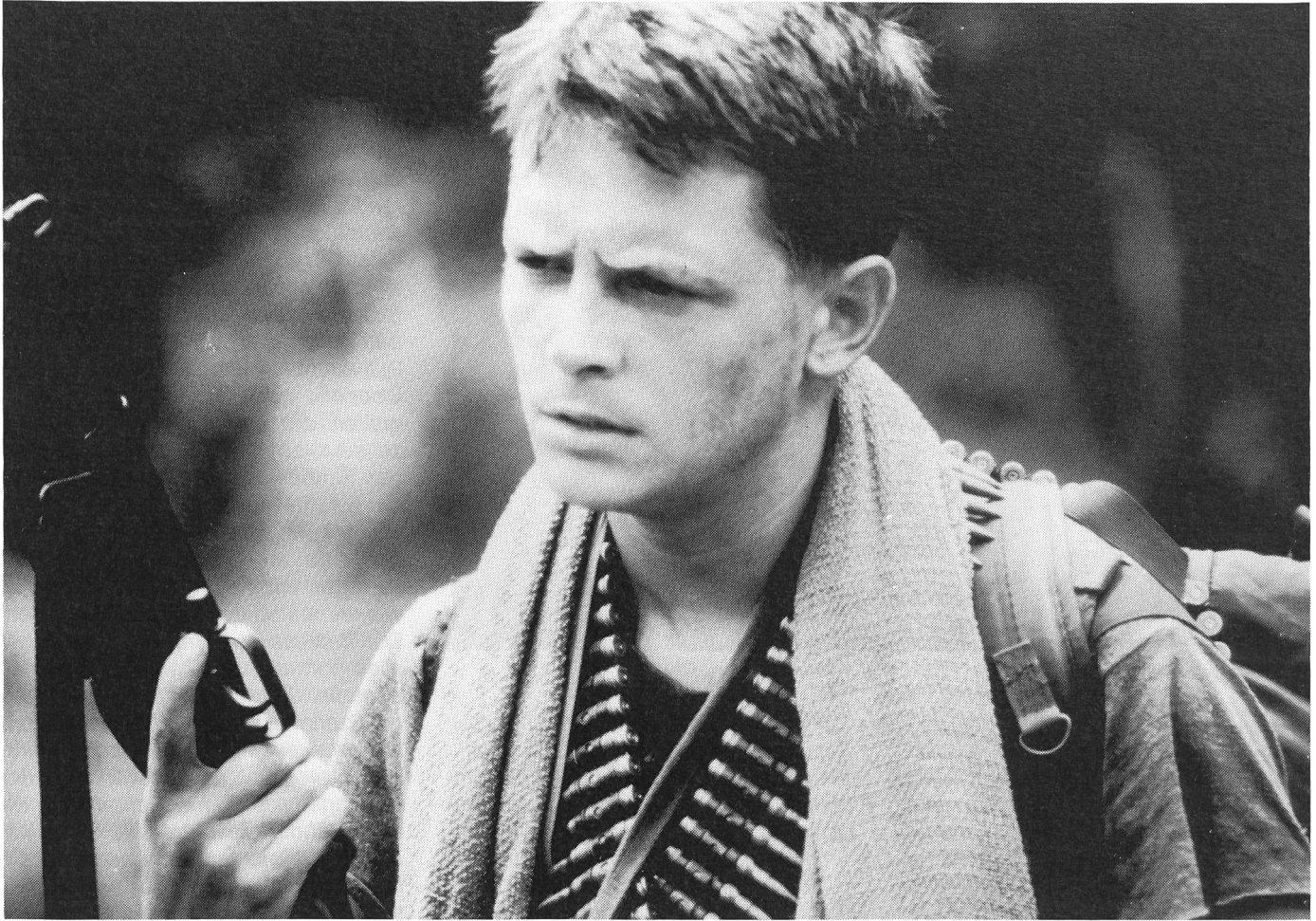
Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-866869>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.



Bleibt der Held angesichts eines auf die Spitze getriebenen moralischen Konflikts integer?

CASUALTIES OF WAR von Brian De Palma

Die Verbrechen der Krieger

San Francisco, ein Strassenbahnwagen. Passagiere steigen ein und aus, manche setzen sich, andere bleiben stehen. Einige verstecken ihre Köpfe hinter aufgeschlagenen Zeitungen, deren Schlagzeilen das Ende einer Ära verkünden: den Rücktritt Richard Nixons. Die Kamera bahnt sich ihren Weg durch den Gang, gibt den Blick frei auf einen jungen Mann, der sich im Halbschlaf ans Fenster lehnt. Als eine vietnamesische Frau ihm schräg gegenüber Platz nimmt, erstarrt er. Sein Ausdruck verrät ungläubiges Staunen,

beinahe Entsetzen, und für einen Moment gelingt es ihm nicht, seine Augen von ihr abzuwenden. Dann fällt er zurück in den Schlaf; rote Lichtstrahlen huschen während der Fahrt in regelmäßigem Abstand über sein Gesicht. Eriksson erlebt seine Geschichte noch einmal: als Rückblende, als fiebrigen Alptraum.

Vietnam, ein Gefecht im nächtlichen Dschungel. Eriksson steckt in der Klemme: er ist in den Boden eingebrochen, sitzt fest zwischen der Oberflä-

che und einem unterirdischen Tunnel des Vietkong. Allein kann er sich aus dieser Lage nicht befreien; von oben bedrohen ihn die Granaten, von unten ein mit dem Messer bewaffneter Feind. Ein roter Lichtstrahl fällt auf sein Gesicht: Meserve beleuchtet ihn mit einer Taschenlampe, rettet ihn in letzter Sekunde vor dem attackierenden Gegner. Meserve stehen Hass, Wut und Wahnsinn ins Gesicht geschrieben, als er den Vietnamesen erschiesst. In diesem Moment verkantet die Kamera zum ersten Mal – die Ein-

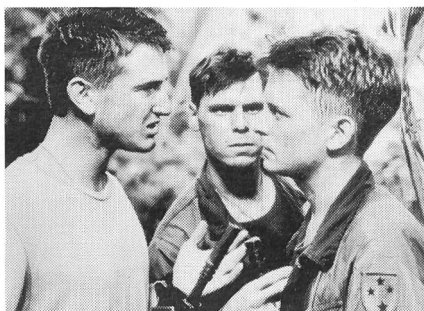
stellung dauert kaum fünf Sekunden, aber über diesen Mann ist damit schon alles gesagt. Für Meserve, den vietnamerfahrenen Sergeant, und für Eriksson, den Neuling im Busch, gibt es während des Einsatzes keine Zweifel darüber, auf welcher Seite sie stehen. Doch die Konturen werden sich bald schon verwischen. Denn der Krieg findet in CASUALTIES OF WAR nur in zweiter Linie zwischen Amerikanern und Vietnamesen statt; die Fronten verlaufen zuallererst zwischen den US-Soldaten – zwischen integren und skrupellosen Charakteren, zwischen moralisch und unmoralisch Handelnden, kurz: zwischen Gut und Böse.

*

Wann immer ein Amerikaner einen Film über den Vietnamkrieg dreht, muss er mit einer langen Liste von Vorwürfen und Protesten rechnen: Hollywood sei weder willens noch in der Lage, ein umfassendes, ausgewogenes und differenziertes Bild des Krieges zu zeichnen. Zweifelsohne steckt das narrative Kino immer im Dilemma, Geschichte(n) anhand von wenigen Figuren erzählen, das grosse Ganze im Kleinen abbilden zu müssen. Und natürlich macht dieses Prinzip – ganz gleich ob im Kriegsfilm oder anderswo – Einschränkungen und Verkürzungen erforderlich. Wer etwas anderes von Spielfilmen verlangt, hat das Erzählkino nicht verstanden.

Die Stärke und Intensität eines Films lässt sich daran ermassen, auf welche Weise er sich seinem Thema nähert und ob er in der Lage ist, sich auf einen besonderen Aspekt zu konzentrieren. Nimmt man die Handvoll wichtiger US-Produktionen zum Thema Vietnam zusammen, so ergibt sich durchaus ein komplexes und differenziertes Bild dieses Krieges, ein beachtliches Stück Hollywoodscher Vergangenheitsbewältigung. Aspekte des Krieges: die Monstrosität des Alltäglichen und die Reise ins Delirium in Coppolas APOCALYPSE NOW; der Verlust der Identität und die Zerstörung aller Bindungen in Cimos THE DEER HUNTER; der Einsatz als desillusionierender Reifeprozess und der Kampf als unmittelbare physische Erfahrung in Stones PLATOON; die Konflikte an der Heimatfront und die Lakonie des Todes in Coppolas GARDENS OF STONE; die militärisch-politischen Mechanismen im Hintergrund und die Begegnung mit den Einheimischen in Levinsons GOOD MORNING, VIETNAM. Brian De Palma nun bereichert das Genre um einen weiteren Aspekt: CASUALTIES OF WAR handelt von den Ver-

brechen der Krieger. De Palma interessieren ausschliesslich die Reaktionen seines Helden, seine Integrität und Standfestigkeit angesichts eines auf die Spitze getriebenen moralischen Konflikts. Seine Botschaft lässt De Palma Eriksson einmal pathetisch auf den Punkt bringen: Im Angesicht des allzeit drohenden Todes komme es darauf an, jeden Schritt, jede Hand-



lung mit dem Gewissen in Einklang zu bringen – um nicht in einen Zustand völliger Beliebigkeit und Gesetzlosigkeit zu verfallen.

*

Wie in THE UNTOUCHABLES dominiert in CASUALTIES OF WAR das Einer-gegen-alle-Prinzip, hier noch verdichtet auf den Mikrokosmos eines fünfköpfigen Spähtrupps. Fassungslos muss Eriksson mitansehen, wie Meserve eine junge Vietnamesin aus ihrem Dorf entführt, um sie zur «Belustigung und Unterhaltung» der Männer auf eine Mission mitzunehmen. Zunächst verbünden sich Eriksson und Diaz noch, fest entschlossen, an einer Vergewaltigung und Misshandlung der Frau keinesfalls teilzunehmen. Aber als Eriksson, schliesslich von Meserve zur Rede gestellt, hilflos suchend zu Diaz blickt, nimmt die Cadrage dessen Antwort bereits vorweg: sie vereint ihn mit den drei anderen Soldaten, während Eriksson im Bild isoliert wird. Zwar kann er sich Meserve entziehen – und der brutalen Schändung fernbleiben – von nun an aber hat Eriksson seine «Kameraden» gegen sich und muss mit dem Schlimmsten rechnen. Dennoch bemüht er sich, unbeholfen zwar, der Frau, die er Jahre später in einer Strassenbahn wiederzuerkennen glauben wird, zu helfen. Ihren Tod kann er dennoch nicht verhindern. Aber allen Widerständen zum Trotz wird er versuchen, das Unrecht zu sühnen.

Brian De Palma ist kein Regisseur der subtilen Feinheiten, er bevorzugt von jeher die kräftigen Pinselstriche. Gern stilisiert er Eindeutiges ins Überdeutli-

che, radikal wechselt er Rhythmus und Tonlage, um einen bestimmten Effekt zu erzielen – und nimmt dabei Stilbrüche bewusst in Kauf. Seiner Inszenierung haftet stets eine – gelegentlich sterile – Künstlichkeit an: weiche Kamerabewegungen halten das Geschehen in elegantem Fluss, kaum merkliche Zeitlupen verleihen manchen Einstellungen einen beinahe lyrischen Ton, aufregende Kompositionen, die Köpfe in Grossaufnahme vor extrem tiefscharfem Hintergrund placieren oder durch Schräglagen die Welt aus den Angeln zu heben scheinen, schaffen ein irritierendes Spiel mit Nähe und Distanz, mit Trennung und Verbindung innerhalb eines Bildes. Aber De Palma scheut sich auch nicht, das Vokabular des Horrorfilms in den Kriegsfilm zu übernehmen. Mehrmals verwendet er subjektive Perspektiven, um eine Bedrohung zu signalisieren; anstelle von Spannung erzeugt er jedoch nur Irritation. Denn obwohl die Geschichte deutlich als subjektive Erinnerung Erikssons ausgewiesen ist, übernimmt die Kamera mal den Blick eines Vietnamesen, mal den Meserves und, bei einem vollkommen überkonstruierten Attentat auf Eriksson, den von Clark, einem treuen Untergebenen Meserves. In solchen Szenen stellt De Palma seinen Hang zum Spektakulären unter Beweis, aber auch seine Ignoranz gegenüber logischen und in sich geschlossenen Erzählkonventionen. Dass das Spiel mit dem Perspektivwechsel seine Stärke nicht ist, hat er zuletzt in THE UNTOUCHABLES gezeigt: als vor dem Mord an Sean Connery der Zuschauer plötzlich minutenlang gezwungen ist, durch die Augen eines bis dahin Unbekannten zu schauen.

*

San Francisco, eine Strassenbahnstation. Noch ganz benommen ist Eriksson der Vietnamesin nach draussen gefolgt. Er gibt ihr das Halstuch, das sie auf ihrem Platz vergessen hatte, und stammelt ein paar zusammenhanglose Sätze. Ob sie ihn an jemanden erinnere, fragt die Frau freundlich und fügt hinzu, er habe wohl schlecht geträumt. Aber der Traum, sagt sie, als wolle sie ihm die Absolution erteilen, sei jetzt vorbei. Und währenddessen schwillt Ennio Morricones Musik ein letztes Mal bis zur Unerträglichkeit an. Brian De Palma, dieser geniale Banause, dieser Holzhammermoralist Hollywoods, setzt seinen Schlusspunkt: deutlich, pathetisch, gnadenlos.

Frank Schnelle



Jeden Schritt, jede Handlung mit dem Gewissen in Einklang bringen

