

Die Evidenz der Einbildungskraft : das amerikanische Kriegskino

Autor(en): **Bronfen, Elisabeth**

Objektyp: **Article**

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

Band (Jahr): **53 (2011)**

Heft 314

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-864229>

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.



FILMBULLETIN 3.11 ESSAY 33

DIE EVIDENZ DER ERNBILDUNGSKRAFT

DAS AMERIKANISCHE KRIEGSKINO

KAMPF DER GESCHICHTSDEUTUNGEN

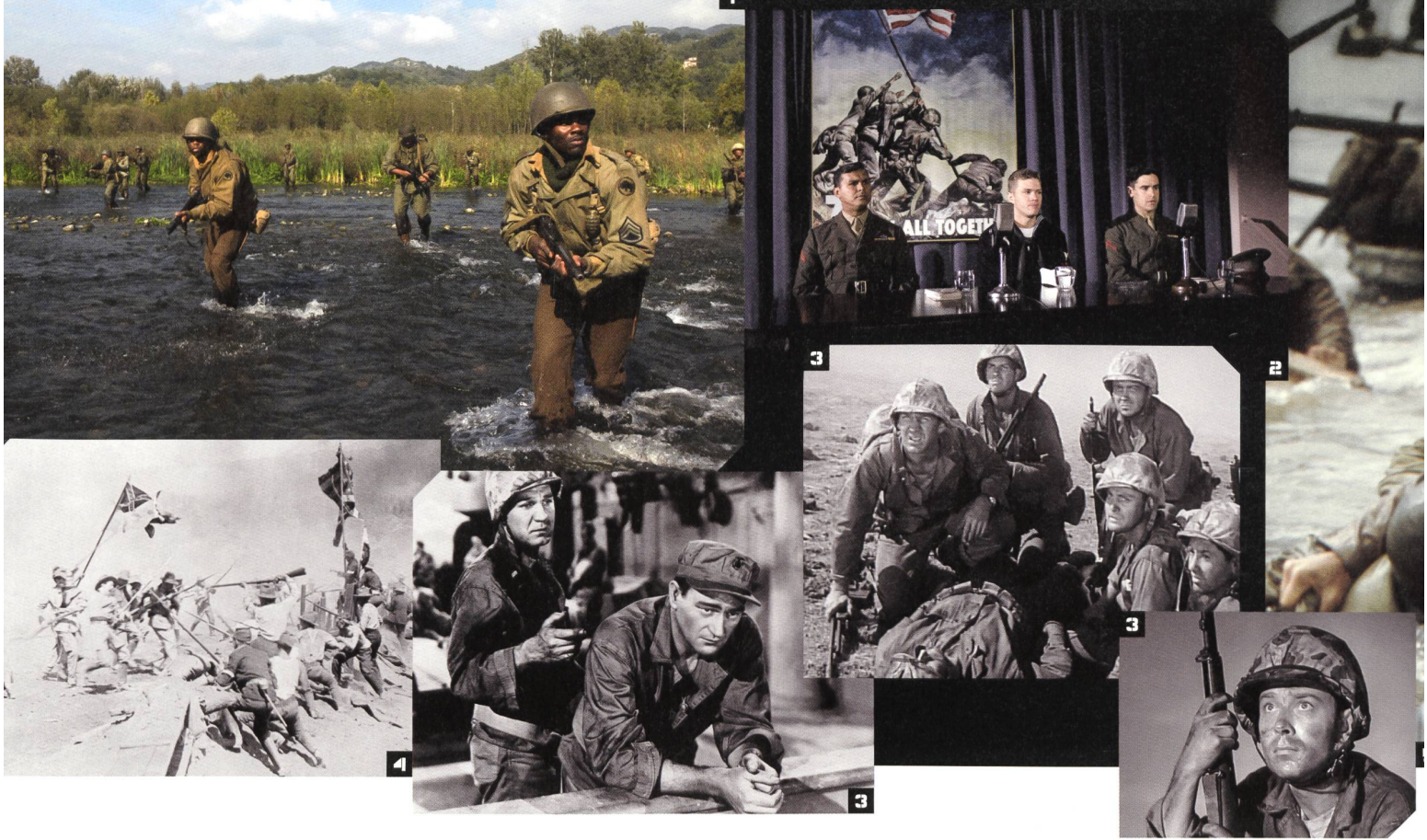
Auf einer Pressekonferenz während den Filmfestspielen in Cannes 2008 sorgte Spike Lee für Aufregung. Er warf Clint Eastwood vor, in seiner Verfilmung der Schlacht um Iwo Jima einmal mehr die bedeutende Rolle der Afroamerikaner im Zweiten Weltkrieg willentlich übersehen zu haben. Obgleich über 900 schwarze Soldaten auf dieser japanischen Insel gekämpft hatten und vierzehn sogar mit dem Silver Star ausgezeichnet wurden, findet sich kein einziger in beiden Filmen vertreten. Veteranen, die mutig ihr Leben eingesetzt und den Zweiten Weltkrieg überlebt hatten, versicherte Spike Lee der Presse, seien über diese Auslassung gekränkt. Ihre eklatante Abwesenheit auf der Leinwand wäre für sie ein Indiz mehr, dass ihre militärischen Leistungen von der Öffentlichkeit weiterhin für unbedeutend befunden werden. Mehr noch, in der Geschichtsschreibung, die Hollywood für ein breites Publikum leistet, würden sie somit nicht existieren. Clint Eastwood wusste schlagfertig zu kontern. *FLAGS OF OUR FATHERS* (2006) sei ein Film über das Hisen der Flagge auf Mount Suribachi. Auf dem berühmten Foto von Joe Rosenthal sei kein schwarzer Soldat zu sehen. Nachträglich einen afroamerikanischen Schauspieler ins Bild zu rücken wäre deshalb historisch nicht zutreffend. Spike Lee liess nicht lange auf seinen rhetorischen Gegenschuss warten. Es ginge ihm nicht darum, einen schwarzen Soldaten an der Fahnenstange zu zeigen, sondern um dessen Anwesenheit als Kompar-

se im Hintergrund. Da afroamerikanische Soldaten auf Iwo Jima zugegen waren, sollten sie auch im Film erscheinen. Es gälte anzuerkennen, dass auch sie zum Sieg der U.S.-Streitkräfte im Pazifik entscheidend beigetragen hätten.

Spike Lees Wortgefecht mit seinem Rivalen diene vordergründig als Werbung für seinen eigenen Kriegsfilm *MIRACLE AT ST. ANNA* (2008), aus dem er in Cannes einen Ausschnitt von acht Minuten zeigte. Das Schicksal der vier Buffalo Soldiers, die 1944 (als Teil der ausschliesslich afroamerikanischen 92. Infanterie Division) in dem toskanischen Dorf Colognora gegen Nazi-Soldaten kämpften, konnte er somit geschickt als eine längst überfällige Revision lancieren. Indem er ausleuchtet, was bislang von anderen Regisseuren unterbelichtet geblieben war, nimmt sein Film für sich in Anspruch, die tradierte Geschichtsschreibung richtig zu stellen. Doch mit seiner Behauptung, das Ausblenden von afroamerikanischen Soldaten käme einer Auslöschung aus dem kulturellen Gedächtnis gleich, macht Spike Lee gleichzeitig aufmerksam auf die brisante Rolle, die das Hollywoodkino in Fragen nationaler Identitätsstiftung immer schon gespielt hat. Das Wortgefecht der beiden Regisseure ruft Friedrich Nietzsches provokante Behauptung in Erinnerung, wahr sei immer jene Deutung der Historie, die im Kampf gegen andere zu einem bestimmten Zeitpunkt obsiegt, weil sie dem Anspruch der Gegenwart entspricht. Als korrigierende Darstellung bleibt die siegreiche Überlieferung jedoch eine von vielen. Weil über die Erinnerungsarbeit, die

Hollywood leistet, die Frage des amerikanischen Selbstbewusstseins stets neu verhandelt wird, heisst dies im Falle des Kriegsfilms: Jede Version fordert ihrerseits unweigerlich zu neuen Revisionen auf.

Wie sehr Spike Lees Kriegsfilm um die Interpretationshoheit über vergangene Feldzüge ringt, wird in einer Schlüsselszene deutlich: Während einem nächtlichen Wortgefecht vor der Kirche in Colognora, in der die Buffalo Soldiers gerade mit den Dorfbewohnern feiern, behauptet Sergeant Stamp, der Rassismus seiner Vorgesetzten mache ihm nichts aus. «Sie haben behauptet, wir könnten nicht kämpfen», erklärt er stolz, «liessen uns kochen, putzen und setzten uns als Quartiermeister ein. Aber die 92ste Division hat bewiesen, dass wir kämpfen können.» Als unverbesserlicher Patriot will er seinen zynischen Kameraden Bishop davon überzeugen, der Umstand allein, dass sie jetzt kämpfen dürfen, sei ein Zeichen für Fortschritt. Dieser jedoch kontert mit einer Erinnerung an die rassistische Realität jenes Zuhauses, im Namen dessen sie ihr Leben aufs Spiel zu setzen bereit sind. Als Rückblende fügt Spike Lee eine Szene aus ihrer Zeit im Ausbildungs-Camp in Louisiana ein. Damals zeigte sich der Wirt eines Diners erst dann bereit, sie an der Theke zu bedienen, als die schwarzen Soldaten ihre Waffen auf ihn richteten. Spike Lee hält die beiden Deutungen in der Schwebe, kreist *MIRACLE OF ST. ANNA* doch um ein noch immer ungelöstes Paradox: Die Buffalo Soldiers wollten für ihr Land gegen den Faschismus kämpfen, werden aber ein



halbes Jahrhundert später von ihren Landsleuten immer noch als zweitklassige Bürger wahrgenommen. In der Eingangsszene des Films sehen wir den einzigen Überlebenden des Nazi-Angriffs auf Colognora, Hector Negron, wie er sich einmal mehr am Fernseher *THE LONGEST DAY* ansieht. Zornig spricht er auf John Wayne ein, der gerade einer Einheit Fallschirmjäger seinen Befehl erteilt: «Pilger, auch wir haben für dieses Land gekämpft.»

Mit seiner Forderung, afroamerikanischen Soldaten die ihnen gebührende Sichtbarkeit auf der Kinoleinwand zukommen zu lassen, greift Spike Lee somit zwar die Akteure des herkömmlichen Kriegskinos an, nicht aber dessen moralisches Anliegen. Auch ihm ist nicht an einer pazifistischen Anklage des Krieges gelegen. Vielmehr versteht er ganz im Sinne jener Filme, die als Teil des *war efforts* von Hollywood nach dem Angriff auf Pearl Harbor in Umlauf gesetzt wurden, seinen revisionistischen Blick auf den Zweiten Weltkrieg als Unterstützung der Truppen. Jenseits aller Vorwürfe gegen Clint Eastwoods Geschichtsverständnis teilt er dessen Überzeugung, dass die amerikanische Öffentlichkeit jenen, die im Krieg ihr Leben eingesetzt haben, eine anhaltende Kommemoriation schuldet. Nicht amerikanischer Kriegseinsatz an sich wird von ihm attackiert, sondern lediglich der Umstand, dass die Teilnahme von Afroamerikanern an diesem zu lange unbeachtet geblieben ist.

KRIEGSKINO

Damit zeigt sich einmal mehr das Dilemma des Kriegsfilms: Hollywood hat nie historisch akkurate Geschichtsbilder übermittelt. Auf der Leinwand entfalten sich stattdessen Re-Konzeptuali-

sierungen der Vergangenheit, welche die nationale Erfahrung einer traumatischen Geschichte wie die des Krieges als individualisierte Geschichten erzählen. In Eastwoods *FLAGS OF OUR FATHERS* versucht ein Sohn *nach* dem Tod seines Vaters jene Kriegserfahrungen zu rekonstruieren, über die dieser Veteran Zeit seines Lebens selber nicht mehr sprechen wollte. Dabei hatte bereits Steven Spielberg, dessen *SAVING PRIVATE RYAN* (1998) das neue Interesse an Hollywoods Re-Enactment von Krieg einläutete, schon die Frage der historischen Re-Imagination in den Vordergrund gerückt. Die von Kritikern wie Veteranen als überwältigend authentisch empfundene D-Day-Sequenz wird bezeichnenderweise durch den Blick jenes Überlebenden eingeführt, der bei der Landung auf Omaha Beach gar nicht anwesend war. Vor dem Grab des Mannes kniend, der ihm auf einer Brücke in der Normandie das Leben gerettet hat, stellt der alte James Ryan sich empathisch vor, wie diese Schlacht gewesen sein muss. Spielberg setzt seinerseits mit seiner filmischen Wiedergabe auf unsere imaginative Fähigkeit. Wir waren nicht dort, wir können uns nur in die Erfahrung des Krieges einfühlen und werden dabei von unserem zeitgenössischen Verständnis der Vergangenheit und unserer Erwartung an diese geleitet.

Das Versprechen des Kriegskinos hat immer gelautet: Hollywood bietet uns eine dramaturgisch geschickt strukturierte Visualisierung jener radikalen Zerstörung von Leben, zu der wir keinen direkten Zugang haben. Die Angst, der Furore und das psychische Leid lassen sich nur über den Umweg der Repräsentation an und auf uns übertragen. Dabei fungiert diese Repräsentation als eine Art Schutzdichtung, als (Bild-)Schirm, welcher das unermesslich Schreckliche der Kriegserfahrung nur partiell zulässt, es ordnet und ihm eine kohärente Bedeutung verleiht. Je raffinierter

die Filmtechniken sind, die einem Regisseur zur Verfügung stehen, desto authentischer mag sein filmisches Re-Enactment erscheinen. Dennoch bleibt es immer eine nachträgliche Darbietung, die mit mehreren Verschiebungen operiert. Als Zuschauer befinden wir uns nicht in einer realen Kriegszone, sondern im Kino. Das Gemetzel, an dem wir teilhaben, bleibt eine Annäherung an das tatsächliche, traumatische Erlebnis. Die Geschichte, die uns erzählt wird, mag auf Zeugnisaussagen beruhen, dennoch wurde sie den Generegeln des Unterhaltungskinos angeglichen. Im Kriegskino gibt es immer eine Sinnstiftung, selbst wenn nicht von einem glorreichen Sieg, sondern von einer Niederlage erzählt wird, die uns im Sinne der tragischen Katharsis zu Mitleid und Erschütterung bewegen soll. Wir erhalten nie den unmittelbaren, sondern stets einen nur vermittelten Blick auf die eigentliche Kriegserfahrung. Auf der Kinoleinwand entfaltet sich die Umsetzung einer singulären, körperlichen Erfahrung ins differenzierte Spiel bewegter Zeichen.

Der Versuch, eine Schlacht akkurat darzustellen, muss schon deshalb scheitern, weil es im Kino keinen 360-Grad-Panoramablick auf den Krieg geben kann. Es können nie alle Beteiligten gleichermaßen im Bild erscheinen, weil dieses zwangsläufig immer nur einen Ausschnitt bietet. Diese technische Beschränkung entspricht zugleich einer psychischen Einstellung. John Ford, der mit seinem Kamera-Team auf Omaha Beach anwesend war, hat nachträglich in Interviews erklärt, er hätte während des Kampfes höchstens zwanzig Personen auf einmal sehen können. Erst als die Schlacht zur Ruhe gekommen, der Nebel sich im wörtlichen wie übertragenen Sinne gelüftet hatte, und er mit distanzierendem Blick auf den Strand blicken konnte, wurde ihm das Ausmaß der Verluste deutlich. Deshalb lässt sich vom



1 MIRACLE AT ST. ANNA, Regie: Spike Lee; 2 FLAGS OF OUR FATHERS, Regie: Clint Eastwood; 3 SANDS OF IWO JIMA, Regie: Allan Dwan; 4 BIRTH OF A NATION, Regie: D. W. Griffith; 5 SAVING PRIVATE RYAN, Regie: Steven Spielberg; 6 OBJECTIVE BURMA, Regie: Raoul Walsh

Kriegskino immer nur als historische Re-Konzep-tualisierung, als imaginäre Übertragung spre-chen. Ist jeder neue Kriegsfilm nie mehr – aber auch nie weniger – als eine Version unter anderen, erhält das Ringen um stets neue Interpretationen indes seine Brisanz dadurch, dass Hollywood massgeblich zur Tradierung des kulturellen Ge-dächtnisses beiträgt. Spike Lees Insistieren dar-auf, wie wichtig filmische Anerkennung sei, er-scheint somit absolut zwingend, weil seit den frü-hen Epen D. W. Griffiths wie BIRTH OF A NATION (1915) und AMERICA (1924) der Kriegsfilm immer auch eine Form des Geschichtsunterrichts war. Er erlaubt einem Massenpublikum, die Historie im doppelten Sinn zu reflektieren: Vergangene militärische Feldzüge erfahren auf der Leinwand eine Widerspiegelung, um damit zugleich über die amerikanische Kultur zu reflektieren, nach-zudenken. Zwangsläufig bietet dieses kinemato-graphische Re-Enactment nur eine Annäherung an traumatische Geschichtsereignisse, zugleich wird die historische Erfahrung über den Umweg der ästhetischen Refigurierung aber auch den Be-langen der Gegenwart angeglichen.

Gleichzeitig ist auffallend, dass sich für die neuste Welle an Kriegsfilmern von einer Heimsu-chung durch die Vergangenheit sprechen lässt. Deziert hat Spielberg seine Mini-Serie BAND OF BROTHERS (2001) jenen Zeitzeugen gewidmet, die momentan im Begriff sind auszusterben. Die Ver-sion, die sie zu erzählen haben, erhält ihre Auto-rität durch das Wissen um ihren nahenden Tod. In Eastwoods FLAGS OF OUR FATHERS wiede-rum sind es die drei G.I.s, die, um einen War Bond Drive anzukurbeln, durch die Heimfront ziehen und das Hissen der Flagge auf Iwo Jima als Polit-spektakel monatelang nachstellen, und dabei aber selber von Halluzinationen derer verfolgt wer-den, die seit dem ursprünglichen Ereignis auf Iwo

Jima bereits gestorben sind. Die Filmhandlung nutzt ihrerseits die Recherche des Sohns, um den Geist des verstorbenen Veterans doppelt – als al-ten Mann und als jungen Soldat – nochmals in Er-scheinung treten zu lassen. Eine akkurate Wieder-gabe des Krieges gibt es demzufolge auch deshalb nicht, weil jeder gefilmte Ausschnitt einer Kriegs-erfahrung implizit von den Phantomen überlagert ist, die dieser kinematographischen Darstellung zugrunde liegen. Die Schauspieler auf der Lein-wand stehen stellvertretend für reale Soldaten ein, auch wenn deren Rollen den Regeln des Genreki-nos angepasst sind. An den Körpern der Darstel-ler erfahren die Verstorbenen eine unheimliche Wiederbelebung, oder sie erhalten, wie im Fall von MIRACLE OF ST. ANNA, überhaupt zum er-sten Mal in der breiten Öffentlichkeit eine Sicht-barkeit. Die Grenze zwischen Leben und Tod, Ge-genwart und Vergangenheit, authentischer Erfah-rung und autorisierender Refiguration erfährt im Kriegskino eine besonders brisante Verwischung.

DER KLASSISCHE COMBAT-FILM

Der klassische Combat Film versucht, sich ei-ner traumatischen Erfahrung anzunähern, die sich nur in der ästhetischen Refigurierung be-greifen lässt. So nutzt diese Gattung die formel-hafte Handlung zur narrativen Verwaltung von realen Kriegsgreueln. Männer aus allen Regio-nen, Schichten und Ethnien der USA finden sich in einem Bataillon zusammen und geben damit gleichsam den Mikrokosmos der Nation ab. Ent-scheidend ist, dass der Einsatz nicht als abstrakte Strategie aus der Perspektive der Oberbefehlsh-aber erzählt wird, sondern die subjektive Wahr-nehmung der Soldaten widerspiegelt. Mit ihnen sind wir mitten in einem Geschehen, in dem von

überall her eine Lebensgefahr droht. Unsere Sicht ist ebenso beeinträchtigt wie die ihre. Für das er-folgreiche Durchführen des Einsatzes, um das die Filmhandlung sich dreht, ist zugleich das Hervor-treten eines einzelnen Mannes ausschlaggebend, dessen mutige Entschlossenheit ihn zum natür-lichen Führer der Truppe auszeichnet. Ob Dana Andrews in A WALK IN THE SUN (1945), John Way-ne in SANDS OF IWO JIMA (1949), oder Tom Hanks in SAVING PRIVATE RYAN – immer verhilft erst die Autorität, die ein Einzeler über seine Män-ner hat, dazu, eine funktionsfähige Kampfeinheit herzustellen, die von der Balance zwischen Grup-pe und Individuen lebt.

In diesem Zusammenhang ist auch die er-staunliche Redseligkeit dieser Filmgattung zu ver-stehen: im Sprechen äussert sich die Herkunft der Soldaten, im Reden miteinander bestätigt sich die kameradschaftliche Verbundenheit der Män-ner. Das hat aber auch die Funktion, interne Dif-ferenzen, die es zu überwinden gilt, buchstäb-lich zur Sprache zu bringen. Als Mikrokosmos der Nation dürfen in jeder Truppe Meinungs-unterschiede ausgehandelt werden. Regelrecht müs-sen die Männer jedem Zweifel an ihrer Mission ab-schwören, bevor sie, von der errungenen patrio-tischen Überzeugung getragen, im Kampf mit dem Gegner als geschlossene Einheit auftreten können.

Setzt die Handlung mit der Vergabe eines Auftrages ein, der für den weiteren Verlauf des Feldzuges entscheidend ist, besteht der Hauptteil eines jeden Combat Films in der Wiedergabe der Marschroute, deren Ziel es ist, einen vom Feind besetzten Stützpunkt einzunehmen. Im Lauf des Einsatzes kann sich mehr als ein Angriffsziel er-geben. Der Weg, den die Soldaten hinter sich le-gen müssen, ist, wie Raoul Walshs OBJEKTIVE BURMA (1943) vorführt, sowohl vom Überwinden



1 THEY WERE EXPENDABLE, Regie: John Ford; 2 FROM HERE TO ETERNITY, Regie: Fred Zinnemann; 3 ATTACK!, Regie: Robert Aldrich; 4 MILDRED PIERCE, Regie: Michael Curtiz; 5 MEN IN WAR, Regie: Anthony Mann; 6 LADY IN THE DARK, Regie: Mitchell Leisen; 7 STORY OF G. I. JOE, Regie: William Wellman; 8 AIR FORCE, Regie: Howard Hawks

diverser äusserer Hindernisse und innerer Zwi-
 stigkeiten gezeichnet wie auch von den eigenen
 Verlusten, die jede Kampftruppe in den eigenen
 Rängen erfahren muss, bevor sie siegreich sein
 kann. Beliebte Versatzstücke der Filmerzählung
 bestehen demzufolge aus dem Verstecken vor
 einer Patrouille oder dem Ausweichen vor feind-
 lichen Angriffen. Das Gefühl der Angst – und da-
 von lebt die Spannung dieser Gattung – ergibt
 sich daher, dass die Bedrohung jeweils aus dem
 Nichts auf die marschierenden Männer einfällt.
 Die Gegenangriffe auf vereinzelt Feinde dienen
 ihrerseits dazu, jene Kriegslist zu entfalten, die es
 den Helden schliesslich erlauben wird, den Feind
 zu überwinden, auch wenn dies meist nur einen
 partikularen Sieg und noch nicht das Ende des
 Krieges bedeutet. Zugleich wird im klassischen
 Combat Film jeder Militäreinsatz auch als Arbeit
 dargestellt, in der das ereignislose Marschieren,
 das Warten, Rauchen, Ausruhen und Essen fast
 mehr Zeit einnehmen als die eigentlichen Kämpfe
 mit dem Feind.

So formelhaft die narrative Verwaltung des
 Krieges im klassischen Combat Film auch erschei-
 nen mag, so unterschiedlich ist die Stimmung,
 die jede neue Kino-Version dieser zuschreibt. Die
 Schönheit der Bilder in John Fords *THEY WERE
 EXPENDABLE* (1945), der von der Niederlage auf
 den Philippinen erzählt, um den anhaltenden Ein-
 satz amerikanischer Truppen im Pazifik zu recht-
 fertigen, erhebt die Vergänglichkeit des Lebens
 zum poetischen Emblem einer von Trauer ge-
 zeichneten Hoffnung auf Vergeltung. Die Montage
 von Dokumentaraufnahmen einer Schlacht um
 San Pietro mit nachgestellten Studioaufnahmen
 in William Wellmans *STORY OF G. I. JOE* (1945),
 in dem einige Veteranen sogar sich selber spie-
 len, lassen ihrerseits unzweideutig die Spuren des
 realen Kriegstraumas dicht unter der Oberfläche

des Filmbildes erkennen. Mit *SANDS OF IWO JIMA*
 schlägt am Ende der vierziger Jahre der klassische
 Combat Film zugleich eine neue Richtung ein.
 Nun gilt es weniger, in Anbetracht der schreck-
 lichen Kosten an der Front, das amerikanische Pu-
 blikum davon zu überzeugen, auch an der Heim-
 front den Krieg weiterhin energisch zu unterstüt-
 zen. Vielmehr rückt jene verklärende Geste der
 Kommemoration in den Vordergrund, die einem
 Einzelereignis – dem Hissen der Flagge auf Iwo Ji-
 ma – mythischen Status zuweist. Dass der Regis-
 seur Allan Dwan den drei Überlebenden aus Joe
 Rosenthals berühmtem Foto einen Gastauftritt in
 seiner Verfilmung dieses mythischen Ereignisses
 verschafft hat, unterstreicht noch die Praxis der
 Nach-Stellung, um die es dem Kriegsfilm geht:
 Im formalisierten Bild kehrt die reale Kriegserfah-
 rung auf brisante Weise zurück – *Nachleben*, wie
 dies der Kunsthistoriker Aby Warburg nannte.

Steht die filmische Verarbeitung des Zweiten
 Weltkrieges ab den fünfziger Jahren im Zeichen
 einer nostalgischen Trauer um die Toten sowie
 des Wissens um die Schwierigkeit der Re-Integra-
 tion der heimkehrenden Veteranen, wird im Zuge
 eines moralisch wie politisch wesentlich ambi-
 valenten Krieges in Korea auch die Gattung sel-
 ber zynischer. Zwar nutzt Anthony Mann in *MEN
 IN WAR* (1957) die Schlacht um einen Hügel ent-
 lang des 38sten Breitengrades um seine univer-
 selle Geschichte des Infanteristen zu erzählen. Da-
 bei erscheint schon die Kriegsführung selbst we-
 sentlich diffuser als noch in Howard Hawks *AIR
 FORCE* (1943) oder Tay Garnets *BATAAN* (1943), in
 denen zwar ein Zwiespalt innerhalb der Kampf-
 einheit überwunden werden muss, das Ziel des
 Auftrags jedoch immer klar bleibt. Wie schon *A
 WALK IN THE SUN*, erzählt auch Robert Aldrichs
ATTACK! (1956) vom Einnehmen eines vom Feind
 besetzten Stützpunktes, nur befindet sich jetzt

die eigentliche Bedrohung innerhalb der eigenen
 Reihen. Die Verluste werden nicht den Nazi-Sol-
 daten zugeschrieben, sondern der Feigheit des
 einen Offiziers und dem rücksichtslosen Ehrgeiz
 des anderen.

Robert Aldrich versteht somit am Höhepunkt
 des Kalten Krieges seine Revision – und darin
 nimmt er Spike Lee vorweg – als korrigierenden
 Blick auf die Vergangenheit aus dem Wissen der
 Gegenwart. Dabei rückt er nicht nur jene Miss-
 stände ins Licht, die während dem Kampf gegen
 die Nazi-Streitkräfte aus politischen Gründen
 verschwiegen werden sollten. Seine trostlose De-
 konstruktion der Glorie des Krieges nutzt die Ver-
 lagerung an einen früheren militärischen Schau-
 platz als chiffrierte Aussage über seine politische
 Gegenwart. Damit leitet er jenes für New Holly-
 wood charakteristische Zerschlagen von nation-
 alen Mythen ein, das rückwirkend eine eskalierte
 Gewalt und Sinnlosigkeit auf die Schlachten des
 Zweiten Weltkrieges projiziert, um die Kämpfe in
 den Dschungeln Südostasiens kritisch zu reflek-
 tieren. Führt Steven Spielberg ab Ende der neun-
 ziger Jahren wiederum einen weitaus versöhnli-
 cheren Blick auf diese Filmgattung ein, lässt sich
 mutmassen: Sein Projekt, ein Archiv des kollekti-
 ven Gedächtnisses zu errichten, dient sowohl
 einer Revision der historischen Re-Imagination,
 die Hollywood unermüdlich neu erzeugt, als auch
 einer Wiederbelebung der Gattung selber.

KRIEGSSCHAUPLÄTZE

Obleich auf der Kinoleinwand eine nationale Er-
 fahrung von Krieg unermüdlich eine imaginative
 Re-Konzeptualisierung erfährt und Hollywood
 sich damit hartnäckig als kollektiver Denkraum
 entpuppt, in dem die Historie der Gegenwart



nützlich gemacht wird, ist der Schauplatz dieser kollektiven Verhandlung nicht auf konkrete Kriegszonen beschränkt. Ziehen Männer im Namen ihrer Heimat in den Krieg, fungiert diese oft als Kriegszone im übertragenen Sinn. Geschickt wusste das War Department nach dem Angriff auf Pearl Harbor das Medium der Wochenschauen zu nutzen, um Frauen dazu aufzurufen, sich der Mobilmachung anzuschließen. Vor allem in der Rüstungsindustrie sollten sie jene Plätze einnehmen, die durch den Einzug der Männer in die Armee frei geworden waren. Man nannte sie *Rosie the Riveters* aber auch *soldiers without guns*. Für den Kurzfilm *WOMEN IN DEFENSE* (1943) schrieb sogar die Präsidentengattin Eleanor Roosevelt das Skript, während Katherine Hepburn diesem patriotischen Aufruf ihre unverkennbare Stimme verlieh. Zeitgleich spezialisierte sich Hollywood auf das Familienmelodrama, in dem die Heldinnen vornehmlich nicht am Fliessband zu sehen waren, sondern als Hüterinnen des Heims. In *SINCE YOU WENT AWAY* (1944) kehrt die Kamera immer wieder zum leeren Sessel des Hausherrn zurück, als Emblem dafür, wie die von Claudette Colbert gespielte resolute Gattin seinen Platz im Zentrum des Hauses bis zu seiner Rückkehr von der Front frei zu halten beabsichtigt.

Andere Melodramen wie *MILDRED PIERCE* (1945) thematisieren wiederum die Bedrohung, die von der Eigenständigkeit ausging, die Frauen als erfolgreiche Geschäftsfrauen an der Heimfront in der Abwesenheit ihrer Männer erfahren durften. Zwar wurde Hollywood dafür eingesetzt, um für die Dauer des Krieges Geschichten vom geglückten Einsatz von Frauen am Arbeitsplatz in Umlauf zu setzen. Zugleich wurde offen die Furcht ausgesprochen, dass diese Emanzipation nach Kriegsende vielleicht nicht rückgängig zu machen sein wird. Unter dem Gesichts-

punkt eines Geschlechterkrieges, der an der Heimfront durchgefochten werden musste, versteht man erst, warum Ginger Rogers in *LADY IN THE DARK* (1944) nicht ihr Glück in der Heirat mit einem weibischen Filmstar finden darf, sondern beherzt an ihrem Platz als Chefin einer Modezeitschrift verharret, zugleich aber ihre Führung mit dem ehrgeizigen Ray Milland zu teilen lernen muss. Schliesslich liess sich aber auch an der Heimfront die politische Notwendigkeit, Männer in den Krieg einzuziehen, als personalisierter Geschlechterstreit erzählen. Am deutlichsten bringt Deborah Kerr in *FROM HERE TO ETERNITY* (1953) jenes ambivalente Begehren des Helden auf den Punkt, der das Heim, für das er zu kämpfen bereit ist, nur ungern selber bewohnt. Ihren endgültigen Abschied von Burt Lancaster, mit dem sie eine ehebrecherische Affäre hat, rechtfertigt sie mit der nüchternen Erkenntnis: Er wolle sich gar nicht mit ihr vermählen, denn er sei bereits verheiratet und zwar mit der U.S. Army.

Auch im Musical entpuppt sich die Heimfront als Ort, an dem über den Einsatz militärischer Streitkräfte reflektiert werden soll, weil vornehmlich auf der Bühne die Theatralik des Kriegsfurors filmisch zu seinem Recht kommen kann. Busby Berkeley, der im Ersten Weltkrieg als Ausbilder der U.S. Army an der Front war, nahm seine Erfahrung beim Exerzieren der Soldaten als Vorbild, um in seinen Revue-Filmen der Zwischenkriegsjahre seinerseits *Showgirls* als *soldiers without guns* einzusetzen. Aufgereiht wie Zinnsoldaten kommen sie zu Körperformationen zusammen und ergeben eine optische Einheit, die zugleich stets in Bewegung bleibt. Wie im klassischen Combat Film ist entscheidend, dass jedes einzelne *Showgirl* perfekt in Reih und Glied mit ihren Kameradinnen steht, zugleich aber ihre Individualität nie ganz aufgibt. Jene *parade of faces*,

für die Busby Berkeley ebenso berühmt ist wie für die *top shots*, die an Luftaufnahmen aus Kriegszonen erinnern, bezeugt die brisante Doppelung, um die es in beiden Gattungen geht: Erst die Überwindung innerer Streitigkeiten verhilft einer Kampftruppe zum Sieg. Die Truppe *Showgirls* verdankt ihren Erfolg wiederum dem Umstand, dass sie immerfort zu den überwältigenden Körpergebilden neu zusammenkommen müssen, damit die Kamera sie als Bildkörper einfangen kann. In der Balance zwischen Singularität und Einheit liegt der Charme dieser spektakulären kinematischen Inszenierung reiner Bewegtheit.

Am augenfälligsten erscheint die Nähe des Kriegsspektakels zum Musical natürlich in jenen Revuenummern, in denen Busby Berkeley explizit den Militärdrill zum Teil der Tanzchoreographie deklariert. Am Höhepunkt von «*Shanghai Lil*», der letzten Shownummer in *FOOTLIGHT PARADE* (1933), folgt eine Truppe marschierender Matrosen den immer komplexer werdenden Befehlen ihres Feldwebels, während eine Truppe *Showgirls* sich nahtlos in ihre Reihen einfügt. Berkeleys Kamera bewegt sich in einen *top shot*, um ein fulminantes Bild nationaler Einheit einzufangen: Jede einzelne Gestalt hält einen Teil der gigantischen Fahne über dem Kopf, aus dem sich von oben betrachtet ein zusammengesetztes Bild der amerikanischen Flagge ergibt. Dann wenden die Tänzer den Stoff, sodass sie als Körperschaft ein zweites verkörpertes Bild erzeugen: Das Porträt des Präsidenten Franklin D. Roosevelt. Noch ein letztes Mal gerät das *tableau vivant* wieder in Bewegung, um als dritte Körperformation die Gestalt des amerikanischen Adlers zu erzeugen. Am äussersten Rand der Truppe setzen die Tänzer sodann ihre Gewehre an die Schulter und geben ihre Schüsse ab. Dann ziehen die *Showgirls* sich von den Matrosen wieder zurück, und Busby Berkeleys Luft-



aufnahme dieser spielerischen Verkörperungen nationaler Insignien löst sich gänzlich auf.

Keiner jedoch hat so geschickt die Grenze zwischen dem Militär-Musical und der Theatralik des Kriegs aufgehoben wie Michael Curtiz mit *THIS IS THE ARMY* (1943). Einmal mehr wird eine nationale Erfahrung als personalisierte Geschichte erzählt, wobei es sich in diesem Fall um eine brisante Wiederholungsschleife handelt: Während dem Ersten Weltkrieg hatte der Tänzer Jerry Jones eine *all-soldier show* am Broadway inszeniert. Nicht nur Geld sollte für die Kriegskasse eingetrieben werden. Es galt vor allem, der Zivilbevölkerung das Aufgeben amerikanischer Neutralität als politische Notwendigkeit schmackhaft zu machen. Damals zogen die Soldaten von der Broadway-Bühne nahtlos an die Front in Frankreich mit einem Lied, das diesen Feldzug zum letzten zu kämpfenden Krieg deklarierte. Mit dem Ausbruch des Zweiten Weltkrieges befinden sich nun nicht nur die Söhne dieser Veteranen im gleichen Boot Camp wie damals ihre Väter. Auch der von Ronald Reagan gespielte Johnny Jones bringt seinerseits eine *all-soldiers show* auf die Bühne. Diese wird wesentlich professioneller als die erste aufgezogen und geht zudem mit grossem Erfolg auf Tournee. Dann wird auch diese Show-Truppe realer Soldaten – Reagan diente damals wirklich als Leutnant in der U.S. Army – ihrerseits an global verstreute reale Kriegszonen verschifft.

In der fulminanten Abschlusszene kommen weisse und afroamerikanische Soldaten auf der Bühne zusammen, obgleich sie (wie *MIRACLE AT ST. ANNA* anprangert) in Wirklichkeit getrennten Divisionen zugeordnet waren. Begeistert singen sie davon, noch einmal in den Kampf zu ziehen, um sicher zu stellen, dass sie kein drittes Mal in fernen Ländern kämpfen müssen. Als Soldaten und als Darsteller bezeugen sie, jenen Krieg

gegen Diktatoren, den ihre Väter begonnen hatten, endgültig zu Ende führen zu wollen. Um für diesen patriotischen Furor das ihm gebührende Tanzspektakel aufzubieten, filmt Curtiz seine Show-Soldaten, wie sie mit gezogenen Waffen dem Publikum begeistert entgegenmarschieren. Die Bewegung ihrer perfekt synchronisierten Körper ergibt eine bewegende Visualisierung militärischer Einheit, die das Publikum sowohl vor der Bühne wie auch vor der Leinwand unweigerlich in seinen Bann zieht. Doch dieses Finale lebt auch von einer bitter-süssen Erinnerung. Nicht zuletzt im Hinblick auf die Wiederholungsgeste, die das Lied selber anspricht, lassen sich jene schrecklichen Verluste bereits erahnen, die zu erwarten sind und die jedes heutige Geniessen dieser Filmszene unweigerlich überlagern.

Neben der Heimfront und der Musical-Bühne ergibt sich noch ein dritter Schauplatz für ein Verhandeln des Krieges aus dem Blickwinkel jener Heimat, im Namen derer er ausgetragen wird: der Gerichtshof. An der juristischen Beurteilung von Kriegsverbrechen wird nicht nur nachträglich festgemacht, ob die Zerstörung, die ein militärischer Feldzug entfacht hat, gerechtfertigt war. Ist im Krieg jenes Töten erlaubt, welches in der zivilen Gesellschaft verboten werden muss, gilt es zudem mit besonderer Schärfe zwischen jeglichem Missbrauch von Gewalt und der Vorstellung eines gerechten Krieges zu unterscheiden. Wie *JUDGMENT AT NUREMBERG* (1961) vorführt, dienen Zeugenaussagen nicht nur dazu, im Gerichtshof darüber zu befinden, ob die Nazi-Richter rechtmässig geurteilt oder mit ihren Richtsprüchen zu Kriegsverbrechen beigetragen haben. Am Re-Enactment der vorgängigen Nazi-Prozesse wird auch eine Zeugenschaft abgelegt, die jegliches juristische Urteilen einer ethischen Beurteilung unterzieht. Auch die Gattung des Gerichts-

films operiert mit einer Schichtung historischer Zeiten. Indem Stanley Kramer ein Gerichtsverfahren der alliierten Besatzungsmächte aus dem Jahr 1948 nochmals auf die Leinwand bringt, spielt er implizit auf jene politische Spannung zwischen der amerikanischen und der sowjetischen Regierung an, die eine Dekade später in Südostasien im offenen Kampf ausbrach.

Gleichzeitig hebt Kramer hervor, wie sehr die Entscheidung, diesen Prozess in jenem Gerichtshof stattfinden zu lassen, in dem die angeklagten Nazi-Richter eine Dekade früher ihre Schauprozesse durchgeführt hatten, dem Eingeständnis einer Heimsuchung durch die Vergangenheit gleichkommt. Der Blick, der von dem Wissen um die Folgen ihrer Richtsprüche rückwirkend diese auf ihre Gesetzmässigkeit hin prüft, führt zu einem ethischen Urteil, welches affektiv vielschichtiger ist als jede juristische Entscheidung zwischen Recht und Unrecht. Am dramaturgischen Höhepunkt der Handlung führt der von Richard Widmark gespielte Ankläger als Beweismaterial Dokumentaraufnahmen von der Befreiung eines Konzentrationslagers ein. Mit ein und derselben Geste werden die Richter und ihre Opfer wiederbelebt. Das Urteil, welches von der Filmgeschichte gefällt werden soll, trifft nicht nur die Schuld einzelner Personen. Auf dem Spiel steht vielmehr die Frage, ob man es sich leisten kann, aus tagespolitischem Interesse gegenüber einer Verletzung des Gesetzes Milde zu zeigen. Die Gerechtigkeit, an der es Kramer liegt, zeigt auf den ethischen Mehrwert, der in einer ästhetischen Re-Imagination eines historischen Prozesses liegt. Verurteilt werden nicht nur die Richter, samt der politischen NS-Kultur, die sie stützten. Ebenso entscheidend trifft Kramers Kritik eine amerikanische Öffentlichkeit, die, um ein Bollwerk gegen den Kommunismus zu schmieden, sich be-



1 FOOTLIGHT PARADE, Choreographie: Buseby Berkeley; 2 THIS IS THE ARMY, Regie: Michael Curtiz; 3 JUDGEMENT AT NUREMBERG, Regie: Stanley Kramer; 4 ALL QUIET ON THE WESTERN FRONT, Regie: Lewis Milestone

reit zeigte, deren Vergehen zu übersehen. Wie die Aufmerksamkeit, die Spike Lee auf den Einsatz schwarzer Soldaten lenkt, korrigiert auch Kramer eine bedenkliche historische Unachtsamkeit. Sein fiktionalisierender Kriegsfilm verurteilt sowohl die Täter wie auch die, welche aus Eigeninteresse deren Schuld aus dem öffentlichen Blick verdrängen wollen. Wie im klassischen Combat Film gilt auch hier das Diktum: Die Opfer des Krieges dürfen nicht vergessen werden.

GNADE DER ANERKENNUNG

In der Rahmenerzählung von *MIRACLE OF ST. ANNA* findet sich ebenfalls ein Gerichtsverfahren, das um ein Kriegsverbrechen kreist. Dort erschiesst Hector Negron drei Monate vor seiner Pensionierung einen älteren Italiener, der an seinen Schalter im Postamt in Harlem getreten war. In ihm hatte er jenen Kollaborateur erkannt, der für den Angriff der Nazis auf Cognora verantwortlich war und somit den Tod seiner Freunde auf dem Gewissen hat. Negron ist nicht bereit, vor Gericht seine Erinnerung an diesen Verrat zu erzählen. Doch Spike Lee führt uns diese als Rückblende vor. Damit revidiert der afroamerikanische Regisseur die Geschichtsschreibung und liefert zugleich eine Rechtfertigung für Selbstjustiz. Es geht um eine doppelte Gerechtigkeit: Jenen schwarzen Soldaten, die im Zweiten Weltkrieg mutig kämpften, soll endlich die ihnen gebührende Anerkennung zuteil werden und zugleich soll auf der Ebene der Filmhandlung ein heimtückisches Kriegsverbrechen vergolten werden. Die dramaturgische Auflösung hingegen, die Spike Lee uns für diese doppelte Forderung anbietet, hängt an einem melodramatischen Einsatz von Gnade, dessen Pathos eher der Welt Puccinis als

dem klassischen Combat Film entlehnt ist. Ein anonymer Gönner greift ein in das Gerichtsverfahren, das über das Morden eines dekorierten Kriegsveterans befinden soll, und bewirkt auf geheimnisvolle Weise die Freilassung des Angeklagten. Erst in der letzten Szene erkennen wir, dass es dabei um das Einlösen einer ganz anderen Schuld handelt: Weil Negron während der Schlacht um Cognora das Leben eines Jungen rettete, dessen Eltern bei dem Massaker auf St. Anna ums Leben kamen, wird er nun von diesem Jungen seinerseits vor dem Gesetz gerettet.

Hier geht es um mehr als nur die Frage, ob Selbstjustiz gerecht ist, insofern sie dort eingreifen muss, wo das Gesetz ein Verbrechen für verjährt befinden wird. Spike Lee macht seine Vergeltungsgeste an einem Mann fest, der dazu verdammt war, nach dem Tod seiner Kameraden mit seinen Kriegserinnerungen allein leben zu müssen, weil in der Heimat niemand seine Version des Krieges hören will. Indem er in dem Mann, der ihn vor dem Gerichtshof freigekauft hat, einen alten Freund antrifft, der sich ebenfalls erinnert, wird Negron auch von seiner tragischen Einsamkeit gerettet. Er ist nicht mehr ein Geist seiner selbst, dessen Leben im Nachkriegsamerika von einer Erinnerung überschattet wurde, die er mit niemandem teilen konnte. Das nicht greifbare Phantom des Krieges ist nun einem realen Körper gewichen, der ihn endlich liebevoll in die Arme nimmt, um ihm nach all den Jahren seinerseits zu danken. In der Versicherung des nun erwachsenen Jungen, dass auch er sich erinnert, findet jene spirituelle Erlösung statt, an der Spike Lee ebenso gelegen ist wie an politischer Anerkennung.

Der Auftrag des Kriegskinos liegt nicht nur darin, rückblickend über eine Erfahrung, die immer nur widersprüchlich sein kann, zu berichten und somit ein dieser Ambivalenz gebührendes

komplexeres Urteil abzugeben. Sein Anliegen ist auch: Traumatische Geschichte muss vermittelt werden. Weil diese Vergangenheit unser kulturelles Erbe darstellt, nimmt sie uns auch in Besitz. Sie lässt uns nicht los und droht, sollten wir versucht sein, sie zu vergessen, mit einem unheimlichen Rückschlag des Verdrängten. Diese zwingende Logik der Heimsuchung hat Lewis Milestone schon früh zum grundlegenden Prinzip des Kriegsfilms deklariert: In der erschütternden Abschluss-Sequenz von *ALL QUIET ON THE WESTERN FRONT* (1930) schneidet er von der Hand seines toten Helden zu einer der betörendsten Überblendungen der Filmgeschichte. Auf der Leinwand kann der Tod rückgängig gemacht werden. Dort sehen wir, wie der junge Mann zusammen mit seinen Kameraden nochmals in den Krieg zieht, nun aber wissen wir auch, dass es ihn sein Leben kosten wird. Zudem enthält die filmische Wiederholung eine entscheidende Differenz. Die jungen Männer blicken uns über die Schulter anklagend an. Zudem marschieren sie auf ein Feld zu, das bereits mit den Kreuzen ihrer eigenen Gräber besät ist. Die Zukunft, die sie erwartet, ist eben jener historische Massentod, der Milestones Geschichte eine zwingende Autorität verleiht. Von Schauspielern verkörpert verharren diese von der Überblendung evozierten Toten auf ewig in jenem Raum zwischen den Zeiten, der sich nur im Kinosaal entfalten kann. Weder eindeutig fort noch ganz da, nehmen sie uns mit der Forderung, uns ihrer zu erinnern, in Besitz. Die Erlösung von der Geschichte kommt ihrer Wiederbelebung gleich, zumindest auf der Filmleinwand.

Elisabeth Bronfen