



Motiv-Szenografien

Krieg als Gegenstand filmischen Erzählens

Patrick Vonderau, Stockholm

In diesem Beitrag geht es um ‚Krieg‘ als Gegenstand filmischen Erzählens und um die Probleme, die sich bei der filmischen Bearbeitung des Krieges, aber auch bei der Analyse filmischer Kriegsgeschichten stellen. An ein klassisches Argument Umberto Ecos (1972) anknüpfend, der vorschlug, alle kulturellen Phänomene als solche der Kommunikation zu betrachten, interessiert mich Krieg als kommunikativer Tatbestand. Was Krieg ist, wissen wir aus Geschichten: Augenzeugenberichten, die innerhalb von Familien tradiert werden, Alltagserzählungen, Romanen, historischen Darstellungen, Fernseh- und Kinofilmen, oder auch auf *YouTube* kursierende Videos von Soldaten, die im Irakkrieg im Einsatz waren. Krieg wird, so ließe sich mit Hans Jürgen Wulff sagen, in Stoffkreisen erschlossen, zu Motiven entwickelt (vgl. den Beitrag von Wulff in dieser Ausgabe) – seine Erfahrung ist an den Bericht des Opfers ebenso wie an die Expertenrunde im Fernsehen oder das Kantinenengespräch geknüpft. Schon das Wort evoziert Situationen und Szenarien, Werte und Emotionen, Bilder des Schreckens und der Befreiung. Die Verständigung über den Krieg gilt aus dieser Sicht nicht den objektiven Befunden einer äußeren Realität, sondern ist stets eine „Verständigung über Verstandenes“ (Rodi 1975: 24) – ihr Bezugsgrund sind gängige, handlungsorientierende und im weitesten Sinne ideologische Vorstellungskomplexe. Man könnte mit Arjun Appadurai (1996) auch von sozialen Imaginationen sprechen oder Krieg im Rahmen einer Diskursgeschichte erkunden, doch geht es hier wie gesagt um einen klassischen textanalytischen Zugriff auf den Gegenstand.

‚Krieg‘ wird in Szenografien rezipiert und erinnert (vgl. Eco 1997: 97 ff.), die zum Teil narrativ-fiktionaler Natur sind und die direkte lebensweltliche Erfahrung ebenso orientieren wie die fingierte. In einem Interview mit der *Süddeutschen Zeitung* verweist der Ex-Marine Anthony Swofford auf diesen Umstand, wenn er davon berichtet, wie sich US-Soldaten mithilfe amerikanischer Vietnamkriegsfilme auf ihren ersten Einsatz im jüngsten Golfkrieg vorbereiteten:

Nach dem Haarschneiden sind ein paar von uns losgezogen und haben in einem Ort in der Nähe der Kaserne so richtig Bier und ein paar Kriegsfilme besorgt. Danach haben wir uns im Aufenthaltsraum betrunken und die Filme angesehen. [...] Den Durchschnittszuschauer mögen sie vielleicht abschrecken. Aber für einen jungen Mann, der in den Kampf ziehen soll, ist diese Gewalt wie der Anblick eines nackten Frauenkörpers. Das ist sexy, aufregend. *Das ist Krieg*. Das ist es, wofür du trainiert hast und wie du vielleicht sterben wirst. (Kreye 2003: 13; Hervorhebung von mir).

Das Zitat lässt sich auf zweierlei Weise lesen – zunächst als Indiz für die hier mit Eco und Wulff verfolgte These, dass ‚Krieg‘ sich als Wissenstatsache sowohl in intertextuellen wie lebensweltlichen Zusammenhängen herausbildet, und dass diese Wissenstatsache ungeachtet ihres konstruierten Charakters eine „gesellschaftliche Kraft“ (Eco 1972: 73) darstellt, für die Menschen in den Tod zu gehen bereit sind. Die unmittelbare Erfahrung von Krieg im sozialen Handeln mag dabei natürlich zur Umbildung der Vorstellungen über den Krieg beitragen.¹ Zugleich stellt das Zitat selbst eine kondensierte Geschichte dar, in der der Marine Swofford Verfahren des erzählerischen Fingierens benutzt, die an Konventionen eben jener Filmgeschichten erinnern, die er beschreibt. Und es darf kaum ein Zufall genannt werden, dass Swofford (wie andere ehemalige Soldaten auch) seine eigenen Erlebnisse wiederum zu einem im Übrigen äußerst erfolgreichen Roman (2003) verarbeitet hat.

Im Gegensatz zu den Fakten der Nachrichtensendungen entfalten filmische Erzähltexte das Thema ‚Krieg‘ im Rahmen möglicher Welten. Sie wecken Aufmerksamkeit und Interesse gerade dadurch, dass sie weitverzweigte Pfade durch die Geschichte anlegen und das historisch ‚Faktische‘ um jene Entwicklungen bereichern, die *auch* denkbar gewesen wären oder sind. „Einzig die Imagination zeigt mir, was sein kann“, wie André Breton so schön sagt, „und das genügt, den furchtbaren Bann ein wenig zu lösen; genügt auch, mich ihr ohne Furcht, mich zu täuschen, zu ergeben“ (Breton 1984: 12).

Es würde somit zu kurz greifen, den Film als ästhetischen, auf Polyfunktionalität und Mehrdeutigkeit angelegten Text auf den Bezug hin zu befragen, den er zu einer objektiven Wirklichkeit unterhält. Gleichwohl ist dies eine verbreitete Tendenz in der filmwissenschaftlichen Literatur zum Thema Krieg, die grob gesprochen von zwei gegenläufigen Trends geprägt zu sein scheint. Eine erste Publikationswelle hält bis Mitte der 1970er Jahre an und kreist um filmische Darstellungen des Zweiten Weltkrieges, genauer: um filmtechnische und historische Materialschlachten, welche in reichhaltiger Bebilderung als Faszinosum für ein Publikum von Fans beschrieben werden, sowie um die Werte und den Ehrenkodex des Militärischen.² Ein zweiter Trend setzt Mitte der 1970er Jahre ein und ist von den kinematografischen Darstellungen des Vietnam-Krieges ebenso geprägt wie von einer

¹ „Sobald der wirkliche Kampf beginnt“, meint Swofford, „helfen einem die Filmbilder nicht mehr wirklich. Sie sind irgendwo im Unterbewußtsein, aber das reduziert sich dann ganz schnell auf etwas wie ‚Verdammte Scheiße, das ist eine Granate und die ist gerade explodiert‘“ (Kreye 2003: 13).

² Vgl. etwa Butler 1974, Kagan 1974 und die kommentierte Darstellung zu älteren Titeln bei Wetta & Curley 1992.

Verwissenschaftlichung, die über ideologiekritische, psychoanalytische und filmpolitische Darstellungen angegangen wird.³ Kennzeichnend für diese Arbeiten ist die Überzeugung, dass zeitgenössische Spielfilme „sich die Anstrengung nicht machen können oder wollen, den ‚Sinn‘ des Krieges zu rekonstruieren“ (Visarius 1989: 9). Gewiss stellt dieser Überblick die Forschungslage, zumal die neuere (etwa Klein/Stiglegger/Traber 2006), nicht erschöpfend dar, doch geht es mir hier nur um die gemeinsame Argumentationsachse beider Trends, die moralisch-evaluativer Natur ist. Auf der einen Seite finden sich also Autoren, für die „Are war films ever true?“ (Kagan 1974: 10) die zentrale – und wohlmeinend beantwortete – Frage ist. Auf der anderen Seite herrscht die Auffassung vor, Filme über den Krieg seien schlicht etwas für „Männer und Jugendliche“, die bereit sind „teilzunehmen an einem Delirium der Gewalttätigkeit, sich bombardieren zu lassen mit Bildern und Tönen, die Reklame für Vernichtung machen. Es ist eine Bereitschaft, die vielleicht zusammengesetzt ist aus Schwäche, Angst und Langeweile, aus Entfremdung, Ausdruckslosigkeit und Marginalität im sozialen wie persönlichen Bereich“ (Gansera 1989: 34).

Wenn ‚Krieg‘ als kommunikative Tatsache beschrieben werden kann, dann ist er zugleich auch eine ethische. ‚Krieg‘ rührt an grundlegende Dilemmata der Vorstellung vom Menschen und macht ideologische und moralische Stellungnahmen auf der kreativen wie der analytischen Ebene unvermeidlich. Ich will deshalb die *moralischen Kalküle*,⁴ mit denen Filme arbeiten, die Art und Weise, wie sie die Konstituierung von Wertgemeinschaften unterstützen oder hinterfragen, zum Ausgangspunkt nehmen, um ‚Krieg‘ als Sujet des Erzählens zu beschreiben. Wie wird ‚Krieg‘ motivisch im Spielfilm analytisch erfasst und welche imaginativen Aspekte des Gegenstandes werden für die Handlungs- und Affektstruktur der Filme funktionalisiert? ‚Sujet‘ verstehe ich dabei als das, was vielen Erzählungen über den Krieg gemein ist, als ein Diskursuniversum, das sich aus verschiedenen erzählten Welten bildet.⁵ Die erzählte Welt eines Spielfilms ist eine mögliche Welt, die ebenso wie die aktuelle Welt ein unweigerlich „kulturelles Gebilde“ (Eco 1998: 166) darstellt – ein Gebilde also, dass an konzeptuelle Schemata von ‚Realität‘ gebunden bleibt, die sich im zwischenmenschlichen Austausch herausbilden und verfestigen. Gewissermaßen macht die erzählte Welt eines Films also ‚Anleihen‘ bei den Vorstellungstatsachen der Lebenswelt. Für die Analyse relevant erscheint dann die Frage, wie diese Welten ‚möbliert‘ sind, das heißt

³ Vgl. unter anderem Neale 1991 sowie die Themenhefte von *Frauen und Film*, Nr. 61 (2000), sowie der Arnoldshainer Filmgespräche, Nr. 6, 1989.

⁴ Die Anregung zu einer entsprechenden Perspektivierung der Analyse stammt von Hans Jürgen Wulff und Heinz Emigholz. Beiden sei an dieser Stelle herzlich gedankt. Dank auch an Bodo Traber für seine sachkundigen und zahlreichen Hinweise sowie an Julia Camerer und Helena Henneken, deren von mir betreutes Diplomprojekt mein Interesse am Thema erst geweckt hat.

⁵ Ich verwende den Begriff des Sujets hier also abweichend vom üblichen Sprachgebrauch, wo er oft (a) mit der Diegese eines bestimmten Textes oder (b) dem Thema einer Fabel gleichgesetzt wird.

welche Individuen sie bevölkern, und entsprechend möchte ich im folgenden die allgemeine ‚Grundausstattung‘ einiger solcher Welten skizzieren.⁶

Die Analyse kann dann bei den Kriegen selbst ansetzen. Sie kann untersuchen, wie der Verlauf der realen Geschichte das Programm der Erzählungen beeinflusst, wie die beiden Weltkriege, die Kämpfe in Korea, Vietnam oder am Golf filmische Sujets vorstrukturieren. Ich gehe hier jedoch davon aus, dass ‚Krieg‘ als Gegenstand narrativ-fiktionaler Texte gegenüber der Geschichtsschreibung eine relative Eigenständigkeit zukommt. Der historische Verlauf steht nicht im Vordergrund der filmischen Bearbeitungen, selbst wenn er natürlich in die Gestaltung von Settings, situativen Rahmenvorgaben oder die Kalkulation der Erzählökonomie (was muss ich dem Zuschauer sagen, was weiß er schon) hineinspielt. Vielmehr möchte ich beschreiben, wie das Korpus der ausgewählten Filme den Krieg definiert – ein Zugang, der immerhin eine gewisse Übersichtlichkeit gewährt. Der auf den ersten Blick banale Befund lautet: Krieg wird militärisch definiert, das heißt, im Mittelpunkt steht die Welt des Militärischen. Auf den zweiten Blick verweist die Beobachtung allerdings bereits auf Eigenheiten des filmischen Modells von ‚Krieg‘, auf eine deutliche Abstraktion von den in der Alltagskommunikation über Krieg gängigen Vorstellungstatsachen. Ausgeblendet werden zum einen die politische Ebene und die militärische Kommandoebene, die das militärische Handeln kausal begründen könnten. *PATHS OF GLORY* bildet hier eine – wenn auch nicht radikale – Ausnahme, weil der Film einen sinnlosen Kriegseinsatz aus dem eigensüchtigen Handeln eines ranghohen Militärs herleitet.⁷ Was die Thematisierung des Krieges im Spielfilm außerdem von jener unseres Alltagshandelns unterscheidet, sind die fehlenden Hinweise auf die umfassenden Konsequenzen für die Zivilbevölkerung. Ingmar Bergmans Film *SKAMMEN* wäre ein Beispiel für eine Kriegs-Geschichte, die nicht über Angehörige der Armee, sondern die Perspektive eines bürgerlichen Ehepaares vermittelt wird.⁸ Bleibt das Sujet ‚Krieg‘ also in der Regel auf die Welt des Militärischen beschränkt, dann greifen die Filmemacher meistens Aspekte des Krieges heraus, die mit den Organisationsformen des Militärs, mit typischen militärischen Operationen sowie Dilemmata und Wertesystemen des Soldaten übereinstimmen. Der Korpus der Filme ließe sich dann anhand dieser drei Koordinaten rasch untergliedern in (1) Fliegerfilme, Ubootfilme, Infanteristen-Filme usw., in (2) Filme, die um Handlungsmomente wie Spionage, Frontkampf, Gefangennahme, versteckten Einsatz ‚hinter den feindlichen Linien‘, Search & Rescue-Operationen, Heimkehr etc. kreisen, und in solche, in denen (3) Themen wie Kameradschaft, Heldentum, individueller Mut, aber auch die Erfahrung von Kontrollverlust, Sinnlosigkeit, Verrohung, Verrat, Verlust usw. verhandelt werden.

⁶ Weder beabsichtige ich damit einen umfassenden Film- oder Merkmalskatalog zu erstellen, noch möchte ich das Blickfeld auf den Kriegsfilm im engeren Sinne beschränken, also auf *action-adventure* betonte Genre-Produktionen (vor allem) US-amerikanischer Provenienz.

⁷ Zu Kubricks Film im Kontext einer Analyse zu *JOHNNY GOT HIS GUN*, vgl. Wulff 2002.

⁸ Weitere Beispiele wären *LETJAT SCHURAWLI* oder *KOMMISSAR*.

Diese kleine Typologie verhilft zur Orientierung im Angebot der Filme, aber sie sagt noch wenig über die erzählten Welten der Filme selbst aus. Um im Bild zu bleiben: Diese Typologie ‚kartografiert‘ einzelne Regionen dieser Welten, ohne sie zu einem Ganzen zu verbinden. Zu diesem Zweck erweist es sich als sinnvoll, in einem größeren Textkorpus nach strukturellen Gemeinsamkeiten zu suchen, und zwar unabhängig von den konkreten Handlungsverläufen. Rasch wird dabei ein zentrales wiederkehrendes Merkmal der Geschichten deutlich: die Abgrenzung zweier Welten, der des Militärischen und der des Zivilen. Die *Grenzüberschreitung* zwischen diesen Welten erscheint als zentral für die Charakteristik der Kriegs-Sujets. Viele der Filme handeln von Übergängen, davon, wie aus Zivilisten Soldaten werden, Elemente eines militärischen ‚Körpers‘, und wie Soldaten dann wieder zu Bürgern werden, oder zu Opfern, Helden, Gefangenen, Toten. Beide Welten sind dabei mit Werten besetzt, die einander auszuschließen scheinen – zivile und militärische Tugenden, Handlungen und Moralsysteme stehen sich konträr gegenüber. Oft nehmen diese werthafteren Sphären dabei konkrete Raumgestalt an, drücken sich darin aus, an welchen Orten eine Erzählung entfaltet wird. *Kriegsgeschichten sind topologisch und topographisch strukturiert*, ließe sich in Anknüpfung an Jurij Lotman (1972: 312) formulieren.⁹ Nach Lotmans Ansicht sind kulturelle Modelle von Welt immer mit räumlichen Charakteristika ausgestattet. Entsprechend würden solche Modelle auch auf textueller Ebene zum organisierenden Element, um das herum sich sogar nicht-räumliche Charakteristika anordnen ließen. Gewissermaßen bildet die ‚Sprache räumlicher Beziehungen‘ also eine Art Metasprache, in der die Tiefenstrukturen eines Sujets beschreibbar werden. ‚Raum‘ meint dabei zunächst ein *semantisches Feld*, das in Lotmans Auffassung stets in zwei disjunkte (das heißt sich in binärer Opposition gegenüberstehende) Teilmengen untergliedert sei. Sujethaft wird für ihn ein Text in dem Moment, in dem eine Figur oder eine Gruppe von Figuren über die Grenze eines semantischen Feldes versetzt wird.

In einigen Filmen, wie *THE DEER HUNTER* oder *CASUALTIES OF WAR*, tritt dieses Organisationsprinzip ganz in den Vordergrund, wird zum Thema der Geschichten; in vielen anderen erscheint es thematisch lediglich am Rande der Erzählung. Klassische Kriegsfilme im engeren Sinne wie *THE SANDS OF IWO JIMA* haben aus diesem topologischen Programm sogar ein typisches Schema für Handlung und Dramaturgie entwickelt. Sie zeichnen den Weg einer Gruppe von Soldaten gleichsam als polyphones ‚Stationendrama‘ mit deutlichen Anleihen beim Abenteuerfilm nach, von der Rekrutierung über das Training und den ersten Einsatz über die Ausdünnung der Gruppe bis hin zu Läuterung, Sieg oder Tod des Einzelnen. Manifestiert die Grenze den Ort der Bedeutungskonstitution der Texte, dann wird an diesem Ort der Abgrenzung zwischen Soldatischem und Zivilem jeweils auch die ideologisch-politische Sicht einer kulturellen Gemeinschaft auf den Krieg besonders deutlich. Denn die Motivation für die Figuren, diese Grenze zu überschreiten, rührt von

⁹ Britta Hartmann hat die Produktivität dieses Konzeptes am Beispiel des Gangsterfilms auch für Genreanalysen im engeren Sinne verdeutlicht; siehe Hartmann (1999) – ihr sei hier im Übrigen für kritische und konstruktive Anmerkungen gedankt.

der Einsicht her, dass es etwas geben muss, für das sich zu kämpfen und zu sterben lohnt. Illustrieren lässt sich dieser Befund beispielhaft mit der Motiv-Szenografie des *Drill Instructor*, die das Korpus der Filme diachron durchzieht.

Mit Motiv-Szenografie ist nun ein flexibles Schema mit bestimmten Akteuren, Handlungsabfolgen und Kulissen gemeint. Jeder kennt es: Auf dem Übungsplatz oder im Schlafsaal tritt der militärische Ausbilder erstmalig vor seine Truppe. Stets handelt es sich um einen Schinder, der schon im ersten drohenden Abschreiten der Gruppe den Einzelnen seiner zivilen Persona zu entkleiden sucht (manchmal auch im Wortsinn). Entsprechend ist die Situation meist als gewalttätig, oft auch komisch konnotiert. Die Komik speist sich dabei aus der Verweigerung der Rekruten gegenüber den neuen Hierarchien – nicht selten artikuliert sie sich durch eine Randfigur, einen losprustenden ‚Dicken‘ wie Pvt. Leonard „Gomer Pyle“ Lawrence (Vincent D’Onofrio) in *FULL METAL JACKET*. In der Regel folgt darauf die Bestrafung am Exempel. Die Figuren und der Zuschauer werden damit zugleich auf die ‚Härte‘ der kommenden Handlungssequenzen vorbereitet, auf die systematische Reduktion des Menschen auf militärische Kernkompetenzen wie ‚Durchhalten‘ und ‚Nicht auffallen‘.

Interessant erscheint nun, wie dieses Schema in den Filmen und den jeweiligen kulturellen Konzeptionen des Krieges variiert wird. Ich kann dies hier nur andeuten: In *ALL QUIET ON THE WESTERN FRONT* zerbricht die vorgebliche Autorität des Militärschinders schon an der Tatsache, dass die Rekruten in diesem ihren früheren Postboten Himmelstoß (John Wray) wiedererkennen. Auch Sergeant Stryker in *THE SANDS OF IWO JIMA* ist ein Schinder, aber eben ein von John Wayne verkörperter, dem das Image des tragischen Helden bereits anhaftet, bevor der patriotische Sinn seiner Schikanen deutlich wird. In *G.I. JANE* tritt mit dem Master Chief John James „Jack“ Urgayle (Viggo Mortensen) ein bedrohlicher, aber ebenso erotisierend dargestellter Schöngest vor die Truppe, dessen Verführungsgewalt eng mit dem Werdegang der Rekrutin Jordan ‚L.T.‘ O’Neil (Demi Moore) assoziiert ist – diese widersteht und bewährt sich auf diese Weise als Exemplum des weiblichen Marine schlechthin. *STARSHIP TROOPERS* und *MAJOR PAYNE* schließlich etablieren erzählte Welten zweiter Ordnung: Die Erzählung ist Teil eines anderen Diskurses (eines Rekrutierungs-videos und einer Parodie über den Kriegsfilm), und entsprechend werden grundlegende Regelmäßigkeiten von vornherein außer Kraft gesetzt: Die Gewalt am Menschen erscheint exzessiv, der Ausbilder wird in seiner Rolle nicht respektiert, usw.¹⁰

Als weitere Beispiele dafür, wie die ethisch-evaluative und damit auch affektive Struktur der Kriegsgeschichten entlang topologischer und topografischer Grenzen entwickelt wird, lassen sich einige weitere, um 2000 herum entstandene Filme anführen, die um das Motiv ‚hinter feindlichen Linien‘ herum erzählt sind, wie *BEHIND ENEMY LINES*, *SAVING PRIVATE RYAN*, *BLACK HAWK DOWN* oder *WE WERE SOLDIERS*. Diese Filme markieren eine

¹⁰ Ein vergleichbarer Figurentypus findet sich in Gefängnisfilmen wie *PAPILLON* oder *THE HILL*.

(nicht neue, aber in der Häufung auffällige) Variation im Sujettypus, was die Demarkation von Zivilem und Militärischem betrifft: Die Soldaten sind Helden mit zitternder Hand, wie der Lehrer John Miller (Tom Hanks) in *SAVING PRIVATE RYAN*, Helden, an denen das Zivile und ihr Wertesystem deutlich durchscheint.¹¹ Sie sind gewissermaßen in ziviler Mission als Beschützer unterwegs – und dies unabhängig davon, ob es sich bei dem Krieg um den Zweiten Weltkrieg, Vietnam, einen Nato-Einsatz in Bosnien oder eine UN-Mission in Somalia handelt. Entsprechend verläuft die räumliche Grenze nicht zwischen Heimat und Fremde, sondern durchkreuzt den Raum der Schlachten selbst; sie gliedert ihn auf in die Orte der Truppe (den Flugzeugträger, die Kaserne usw.) und einen anderen, feindlichen Teil desselben Territoriums (einen von Aufständischen besetzten Stadtteil, ein mit Paramilitärs besetztes Waldstück usw.). Die Dynamik der Geschichten entsteht dann aus dem Bestreben der Figuren, in das eigene Lager zurückzukehren beziehungsweise die verloren gegangenen Kameraden dorthin zurückzuholen („*No Man is left behind*“, wie die *Tagline* von *BLACK HAWK DOWN* lautete).¹² Die Sujetvariation wird verbunden mit einem finalen Argumentationstypus, wie er auch ältere Filme über den Krieg prägt. So wird das Kampfgeschehen nicht über die unmittelbaren Ziele des Überlebens hinaus begründet. Politische und militärische Ziele werden ausgeblendet, auch die Darstellungen des ‚Feindes‘ sind eher angedeutet, in Erzählstereotypen dargeboten: Das konzentrierte Augenmerk gilt der eigenen Truppe. Für die moralischen und ideologischen Inferenzen des Zuschauers lassen Filme dieser Art wenig Spielraum.

Wenn die Ereignisse, welche die Welten des hier nur sehr knapp umrissenen Diskursuniversums konstituieren, „mit dem Weltbild“ zusammenhängen, „das den Maßstab dafür liefert, was ein Ereignis ist und was nur eine Variante, die uns nichts neues bringt“ (Lotman 1972: 333), so drängt sich als vorläufiges Fazit der Betrachtung eine Frage auf, die vielleicht an ein Paradox der filmischen Bearbeitung des Krieges rührt: Wie kommt es, dass Filme über den Krieg zwar unweigerlich moralische und ideologische Stellungnahmen mit sich bringen, die filmischen Auseinandersetzungen mit dem Krieg sich indes aber kaum abheben von den ‚Normen‘, den bekannten Vorstellungsmustern der Lebenswelt? Warum arbeiten die möglichen Welten des Kriegsfilmes so selten mit komplexen Situationen, wie es etwa die Schlusssequenz von *FULL METAL JACKET* tut, in der die semantische Grenzziehung zwischen Militärischem und Zivilem aufgehoben, der Marine mit dem Signum der Friedensbewegung auf dem Helm und die verwundete vietnamesische Heckenschützin für einen Augenblick in einem Raum zu Gleichgestellten zu werden scheinen? Wenn die Vermittlung von Geschichte an die Öffentlichkeit vorrangig über das bewegte Bild ge-

¹¹ In einer Schlüsselszene von *WE WERE SOLDIERS* fragt ein Soldat seinen Kommandanten vor der Abreise nach Vietnam: „What do you think about being a soldier and a father?“ Die Antwort: „I hope that being good at the one makes me better at the other.“

¹² Nach der erfolgreichen Rückkehr ins eigene Lager erklärt ein Soldat am Ende von *BLACK HAWK DOWN* dem anderen: „When I go home people ask me, ‚He Hoot, why you do it man, why? Are you some kind of war junkie?‘ I wouldn’t say a god damn word ... they won’t understand, they won’t understand why we do it. They won’t understand *it’s about the man next to you*, and that’s it, and so it is.“

schiebt, dann stellt sich die Frage, warum sich die filmischen Erinnerungen des Krieges insbesondere in Genreerzählungen wie *SAVING PRIVATE RYAN* oder *BLACK HAWK DOWN* auf solch ahistorische Weise ähnlich bleiben.

Über den Autor

Patrick Vonderau ist Associate Professor am Institut für Filmwissenschaft der Universität Stockholm und Mitherausgeber der *montage AV*. Zu seinen jüngsten Buchpublikationen gehören *Moving Data. The iPhone and the Protocols of Media* (New York: Columbia University Press, 2011) und *Films that Work. Industrial Film and the Productivity of Media* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2009). Er ist Mitbegründer und Vorstandsmitglied von *NECS – European Network for Cinema and Media Studies* (www.necs-initiative.org).

Filme

ALL QUIET ON THE WEST FRONT (IM WESTEN NICHTS NEUES, USA 1930, Lewis Milestone)

BEHIND ENEMY LINES (IM FADENKREUZ, USA 2001, John Moore)

BLACK HAWK DOWN (USA 2001, Ridley Scott)

CASUALTIES OF WAR (USA 1989, Brian de Palma)

FULL METAL JACKET (USA 1987, Stanley Kubrick)

G.I. JANE (DIE AKTE JANE, USA 1997, Ridley Scott)

JOHNNY GOT HIS GUN (JOHNNY ZIEHT IN DEN KRIEG, USA 1971, Dalton Trumbo)

KOMMISSAR (DIE KOMMISSARIN, UdSSR 1967, Aleksandr Askoldov)

LETJAT SCHURAWLI (WENN DIE KRANICHE ZIEHEN, UdSSR 1957, Dimitri Kalatosov)

MAJOR PAYNE (USA 1995, Nick Castle)

PAPILLON (USA 1973, Franklin J. Schaffner)

PATHS OF GLORY (WEGE ZUM RUHM, USA 1957, Stanley Kubrick)

SAVING PRIVATE RYAN (DER SOLDAT JAMES RYAN, USA 1998, Steven Spielberg)

SKAMMEN (DIE SCHANDE, Schweden 1968, Ingmar Bergman)

STARSHIP TROOPERS (USA 1997, Paul Verhoeven)

THE DEER HUNTER (DIE DURCH DIE HÖLLE GEHEN, USA 1978, Michael Cimino)

THE HILL (EIN HAUFEN TOLLER HUNDE, USA 1965, Sidney Lumet)

THE SANDS OF IWO JIMA (DU WARST UNSER KAMERAD, USA 1949, Allan Dwan)

WE WERE SOLDIERS (WIR WAREN HELDEN, USA 2002, Randall Wallace)

Literatur

- Appadurai, Arjun (1996) *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalisation*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Breton, André (1984): *Erstes Manifest des Surrealismus [1924]*. In ders.: *Die Manifeste des Surrealismus*. Hamburg: Rowohlt.
- Butler, Ivan (1974): *The War Film*. South Brunswick, New York: A.S. Barnes.
- Curley, Stephen J./Frank J. Wetta (1992): *Celluloid Wars. A Guide to Film and the American Experience of War*. New York u. a.: Greenwood Press.
- Eco, Umberto (1972): *Einführung in die Semiotik*. München: Fink.
- Eco, Umberto (1983): *Lector in fabula. Die Mitarbeit der Interpretation in erzählenden Texten*. München: Deutscher Taschenbuch-Verlag.
- Gansera, Rainer (1989): „Krieg und Geilheit, die bleiben immer in Mode“ (Shakespeare). In: Ernst Karpf (Red.): *Arnoldshainer Filmgespräche 6. Kino und Krieg. Von der Faszination eines tödlichen Genres*. Frankfurt/M.: Gemeinschaftswerk der Evangelischen Publizistik, S. 33-46.
- Hartmann, Britta (1999): *Topographische Ordnung und narrative Struktur im klassischen Gangsterfilm*. In: *montage/AV 8*, H. 1, S. 111-133.
- Kagan, Norman (1974): *The War Film*. New York: Pyramid.
- Karpf, Ernst (Red., 1989): *Arnoldshainer Filmgespräche 6. Kino und Krieg. Von der Faszination eines tödlichen Genres*. Frankfurt/M.: Gemeinschaftswerk der Evangelischen Publizistik
- Klein, Thomas/Marcus Stiglegger/Bodo Traber (2006): *Filmgenres. Kriegsfilm*. Stuttgart: Reclam.
- Lotman, Jurij (1972): *Die Struktur literarischer Texte*. München: Fink.
- Neale, Steve (1991): *Aspects of ideology and narrative form in the American war film*. In: *Screen 32*, H. 1, S. 35-57.
- Kreye, Andrian (2003): *Im Kreis der Toten. Gespräch mit Ex-Marine Anthony Swofford über seinen Irakkrieg-Bestseller Jarhead*. In: *Süddeutsche Zeitung* vom 31.3.2003, S. 13.
- Rodi, Frithjof (1975): *Anspielungen. Zur Theorie der kulturellen Kommunikationseinheiten*. In: *Poetica 7*, S. 115-134.
- Swofford, Anthony (2003): *Jarhead. A Marine's Chronicle of the Gulf War and Other Battles*. New York: Scribner.
- Visarius, Karten (1989): *Wegtauchen oder Eintauchen? Schreckbild, Lockbild, Feindbild: Der inszenierte Krieg*. In: Ernst Karpf (Red.): *Arnoldshainer Filmgespräche 6. Kino und Krieg. Von der Faszination eines tödlichen Genres*, S. 9-15.
- Wulff, Hans Jürgen (2002): *Nicht-identifizierter Fall 47: Körper, Krieg und Medizin in Dalton Trumbos JOHNNY GOT HIS GUN (1971)*. In: Marcus Stiglegger (Hg.): *Kino der Extreme. Kulturanalytische Studien*. St. Augustin: Gardez, S. 203-223.