



Wenn die Russen kommen...

RED DAWN und SON OF RAMBOW als Selbstermächtigungsfantasien junger Menschen

Benjamin Moldenhauer, Bremen

RED DAWN (1984) ist ein berüchtigtes Exemplar des von Zeitgenossen vielfach als gewaltverherrlichend beziehungsweise -verharmlosend kritisierten US-Kinos der 80er-Jahre. John Milius' Film erzählt von einer kommunistischen Invasion, die den Dritten Weltkrieg einleitet. Bald sind weite Teile der USA in der Hand der Sowjets und Kubaner, Europa ist längst gefallen. Das Leiden, das die Gegengewalt legitimiert, ist hier das Leiden der Zivilbevölkerung, deren Heimat von Kommunisten be- und zersetzt wird: Die Frauen werden vergewaltigt, die Männer interniert, die Autokinos zerstört. Eine Gruppe High-School-Schüler entkommt in die Wälder von Colorado und beginnt den Guerilla-Kampf. An der Oberfläche ist alles da, was es braucht, um einem Teenager im Kinosaal die Freuden der Selbstaufopferung nahezu legen und zum Dienst an der Nation zu motivieren. Für den linksliberalen Kritiker liegen dementsprechend genügend Merkmale vor, um den Film zu verdammen.¹

Nicht zu Unrecht. Hellmuth Karasek hat in seiner damals erschienenen Polemik gegen RED DAWN die zentralen Aspekte im Hinblick auf die Mobilisierung des Zuschauers durchaus treffend beschrieben, auch wenn er das Geschehen graduell verzerrt – die jugendlichen Guerilleros nennen sich nicht „Werwölfe“, sondern „Wolverines“, also „Vielfraße“;

¹ In den USA wurde der Film nahezu durchgängig verrissen. In Deutschland kam es nach der Premiere 1984 zu breiten Protesten aus den Reihen der Friedensbewegung. In Berlin, Düsseldorf, Heilbronn, Ludwigsburg und Freiburg wurde RED DAWN nach Demonstrationen nicht mehr in den Kinos gezeigt. Der SPIEGEL fasste zusammen: „Noch läuft diese ebenso naive wie gewaltverherrlichende Parabel über den dritten Weltkrieg in 40 Kinos, aber schon haben die ‚Stuttgarter Friedensinitiativen‘ ihren Widerstand gegen die ‚Volksverhetzung‘ angedroht. In den USA war das Macho-Filmwerk von John Milius [...] beim vorwiegend jugendlichen Publikum ein Kassenerfolg, doch die Kritik reagierte ungnädig: ‚Emotional kindisch‘ und ‚politisch schwachsinnig‘, urteilte die ‚New York Times‘, ‚krude und zusammenhangslos‘, der Kritiker von ‚Time Magazine‘, und die ‚Nationale Koalition gegen Gewalt im Fernsehen‘ gab dem Film einen einsamen Spitzenplatz – er zeige 134 Gewaltakte pro Stunde.“ (SPIEGEL 1985).

und die Vokabel „Endsieg“ schiebt dem amerikanischen Antikommunismus die national-sozialistische Ausprägung unter:

Die Jungs und Mädchen ziehen sich ins Gebirge zurück und gewinnen eben mal schnell den dritten Weltkrieg. Als Werwölfe. Nach dem Motto: Wenn das der Führer wüßte. Auf dem Weg zum Endsieg lernen die Highschüler so sämtliche Tugenden, die man als Demokrat in einem Krieg gegen Russkies und Rothäute aus Kuba braucht. Erst wird Blut getrunken, das macht hart; dann werden Gefangene in den Bauch geschossen [sic!], das ist gerecht; dann werden Verräter umgebracht, das ist notwendig.²

Man kann zumindest auf dieser Ebene den Film nicht umdeuten, es gibt keinen verborgenen Subtext, der diese immer wieder atemberaubend stumpf-patriotische Erzählung adeln könnte.

Ein paar traditionelle Fallstricke der Kriegsfilmdebatte kann man sich aber auch sparen. Die ewig und meist unproduktiv diskutierte Frage, ob das Geschehen des Krieges im Kriegsfilm adäquat zur Anschauung gebracht, ob der Film dem Grauen also ‚gerecht wird‘, erübrigt sich, wenn man stattdessen danach fragt, welche Form von ästhetischer Erfahrung ein Film zu ermöglichen versucht. Geht man davon aus, dass das Genre des Kriegsfilms dazu prädestiniert ist, für das Publikum eine je nach Film variierende Form von Geschichtsverständnis spürbar werden zu lassen, lässt sich John Milius' US-amerikanische Untergangsfantasie RED DAWN als Imagination einer Zukunft beschreiben, die bekämpft werden muss, mit allen Mitteln. Auf dieser im weitesten Sinne ideologischen Ebene entspricht der Film dem generellen Unternehmen des Genres, das versucht, schreibt Hermann Kappelhoff, „seinen Zuschauern das historische Ereignis als Schicksal einer politischen Gemeinschaft zugänglich zu machen, indem es dieses Schicksal als ein gemeinschaftlich geteiltes Leiden erfahrbar macht.“³ Das ist die eine, die naheliegendste, Sicht auf diesen Film: RED DAWN als Propaganda, die das Publikum affektiv ergreifen und mobilisieren will.

Eine zweite hier skizzierte Perspektive auf den Film konstruiert hingegen eine abweichende Gebrauchsweise, die ihn aus einer kindlichen Sicht gleichsam re-imaginiert und die Wertigkeiten verschiebt, indem sie ihn entpolitisiert. Der Film wird dann ein anderer – nicht reaktionärer oder menschenverachtender als eine Cowboy-und-Indianer-Fantasie im Kinderspiel, unschuldig gewissermaßen. Diese Sicht auf RED DAWN bleibt als Behauptung natürlich zwangsläufig spekulativ und lässt sich am filmischen Material nicht nachweisen. Es bleibt die Idee einer Möglichkeit, auf die man kommt, wenn man sich an eigene kindliche Seherfahrungen mit den damals noch ganz ohne Ironie rezipierten Fantasien und Phantasmen des 80er-Jahre-Actionkinos erinnert. Ein weiterer Wegweiser ist der Film SON

² Karasek 1984.

³ Kappelhoff 2013: 191. Kappelhoff würde allerdings in diesem Zusammenhang wahrscheinlich nicht von Ideologie sprechen.

OF RAMBOW (2007) der als eine Art Meta-Kino einen ähnlichen Blick auf Sylvester Stallones ikonischen Actionhelden vorschlägt und nachvollziehbar werden lässt.

Erste Perspektive: RED DAWN als reaktionäre Propaganda

Propagandafilme sind nicht primär am Maßstab ihrer Wirklichkeitsadäquatheit zu beschreiben und zu kritisieren. Es geht nicht darum, dass filmische Propaganda etwas zeigen würde, dass der Wirklichkeit nicht entspricht – das tut kein Film –, sondern es geht vielmehr um die Frage, welche ästhetische Erfahrung sie dem Zuschauer ermöglichen und welchen Blick auf die Wirklichkeit sie im Zuge der Entfaltung ihrer Erfahrungspotenziale nahelegen. Siegfried Kracauer hat in seiner *Theorie des Films* eine nach wie vor gültige Bestimmung filmischer Propaganda gegeben, wenngleich er auch an dieser Stelle den Zuschauer als Hypnotisierten, als allzu passiv, bestimmt: „Um wirksam zu sein, muß Propaganda ihre Überzeugungskraft durch Einflüsterungen und Anreize verstärken, die imstande sind, nicht so sehr den ‚Kopf‘ als die ‚Bauchmuskeln‘ zu beeinflussen.“⁴ Auch und gerade der Propagandafilm adressiert den Zuschauer zuerst als Affektwesen.

Die von Kappelhoff beschriebene kulturelle Funktion des Kriegsfilmgenres, einen bestimmten Sinn für Gemeinschaft zu stiften, lässt sich als die dezidiert propagandistische Intention von RED DAWN fassen. Die spezifische Affektivität des Films legt eine spezifische Weltanschauung nahe: RED DAWN unterteilt seine Welt in Menschen, die in ihrer Heimat friedlich leben, im Einklang mit dem Sozialen und der Geschichte der eigenen Gesellschaft, sowie in grausame Invasoren, die diese Heimat in eine groteske Hölle verwandeln. Diese Verwandlung gelingt im Handumdrehen, ohne jede narrative Hinführung. Der Geschichtslehrer der örtlichen High-School berichtet von den Feldzügen der Mongolen, plötzlich segeln massenweise Fallschirmjäger vom Himmel herab und landen vor dem Gebäude. Der Lehrer geht hinaus und wird erschossen, kaltblütig. Dann ballern die Invasoren wahllos in den Klassenraum, Fensterglas splittert, die Schülerinnen und Schüler flüchten panisch nach draußen. Die in ihrer Abruptheit beim ersten Sehen unbehauen wirkende Eröffnungsszene entwirft implizit so etwas wie das erzählerische Prinzip dieses Films, der sich für seine Figuren als Charaktere von Anfang an ganz bewusst nicht zu interessieren scheint. Erzählt wird vom blutigen Kampf zweier Prinzipien, die Figuren sind da nur Funktionsträger, eingespannt in eine kollektive Geschichte, ohne individuelle Biografie.

Eine Gruppe um Jed (Patrick Swayze), den ehemaligen Football-Captain des Schulteams, entkommt, fährt bei einem Vater der Jungen vor, deckt sich mit Proviant ein und verschwindet – mit dem in diesem Film mehrfach betonten Segen der Elterngeneration – in die Berge, um sich in Sicherheit zu bringen. Die Vaterfiguren spielen eine wichtige Rolle in diesem Kampf, der dadurch auch keinesfalls als antiautoritäre Revolte markiert ist. Nicht weniger als dreimal bekommen die Jungen den Auftrag, den Kampf aufzunehmen. Junge

⁴ Kracauer 1985: 219.

Frauen, die sich vor den vergewaltigenden Russen versteckt haben, werden der Gruppe von einer weiteren Vaterfigur als beschützenswertes Gut mitgegeben.⁵

Die Gewalt gegen die Besatzer ist legitimiert, alles ist erlaubt. Auch die Hinrichtung eines Verräters, der von den Kommunisten zur Kollaboration gezwungen worden ist, lässt sich in der Logik von RED DAWN begründen: Es ist fürchterlich und hässlich, aber es muss sein. Die Inszenierung der Schrecken des Krieges führt hier allerdings nicht zur Infragestellung des heldenhaften Charakters der Protagonisten. Die Hinrichtung lässt sich nicht vermeiden, sie treibt die Freunde zwar in die schiere Verzweiflung, stellt aber letztendlich nur eine weitere Episode der Verbrechen der Besatzer an der amerikanischen Bevölkerung dar, deren Angehörige nun auch noch dazu gezwungen sind, die eigenen Leute zu töten. Sie bildet den Auftakt zum Finale, in dem bis auf zwei alle Wolverines ums Leben kommen. Im Epilog erinnert eine Gedenktafel an die Kämpfer für die Freiheit, angebracht an dem Stein, in den die Guerilleros die Namen ihrer Toten geritzt haben: „They fought here alone and gave up their lives, so that this nation should not perish from the earth.“

Was genau da verteidigt wird, lässt RED DAWN, der seine Welt von der ersten Minute an ausschließlich als attackierte zeigt, offen. „When the United States is politically weak or vulnerable, it needs its muscular movie heroes, Conan, Rocky, Rambo, to suggest that we have things worth fighting for, worth preserving, even if those things are not easy to talk about, or describe anymore“, erklärte John Milius, ein wacher Geist, im Juni 1988, „They just are.“⁶ Diese Leere ist auch in RED DAWN spürbar. Man weiß nicht, was da an Werten, an Tradition, an Kultur oder was auch immer verteidigt wird, man weiß nur gegen wen, und wird auf diese Weise genötigt, den Feind schlicht als Antithese zum unbestimmt bleibenden Eigenen wahrzunehmen.

In der Inszenierung der Mittel, die Milius' Film als Mittel der Verteidigung affirmiert, bleiben keine Fragen unbeantwortet – er entspricht nahezu allen Kriterien, die der Filmkritiker Robin Wood in seinem etwa zur Entstehungszeit von RED DAWN aufgestellten Raster zur Bestimmung faschistischer Subtexte aufgestellt hat. Wood war ein Meister darin, Deutungsschemata zu erstellen, die der politischen Kategorisierung von Genrefilmen dienen sollten. Sie fallen, nicht überraschend, schematisch im Sinne von unterkomplex aus. Anhand von Riefenstahls *Triumph des Willens* entwickelt Wood generalisierbare Kriterien zur Bestimmung eines faschistischen Films: „emphasis on patriotism [...]; opposition to communism [...]; the logical progression toward the enthronement of a supreme authority-figure“;⁷ Jed, der Anführer der Guerilla, muss anfangs einen Abstimmungsversuch abweh-

⁵ Allerdings schert RED DAWN, dessen Macher den Feminismus der 70er-Jahre vermutlich nicht sonderlich geschätzt haben, überraschenderweise aus den nahezu ausschließlich männlichen konnotierten Gewaltfantasien des 80er-Jahre-Actionkinos und des Kriegsfilms aus und lässt auch Frauen kompetent zur Waffe greifen.

⁶ Zit. n. Shaw 2007: 267.

⁷ Wood: 17.

ren und einen Desertationsversuch unterbinden, um danach unangefochten als Entscheider agieren zu können.

Andere Merkmale werden in RED DAWN variiert:

1. *Die patriotischen Reden*: Wood bemerkt hierzu: „They say remarkable little [...] patriotism is urged to the point of delirium.“⁸ Hier kommt erneut die Unbestimmtheit des Eigenen zum Ausdruck: Man sieht, dass das, was der Film als Kommunismus für sein Publikum imaginiert, von Übel ist; aber man sieht nicht, in was für ein Land da einmarschiert wird. Es gibt in diesem Sinne nichts Positives in RED DAWN.
2. *Entmenschlichung*:⁹ Auch dieser Aspekt trifft auf RED DAWN zu, auch wenn Wood sie auf die marschierenden Massen aus Riefenstahls Film bezieht. RED DAWN bringt die Kriegerwerdung der Jugendlichen mit einer Entmenschlichung im Sinne einer notwendigen Barbarisierung¹⁰ in Verbindung: Sie verwenden den Namen ihres Fußball-Teams („Wolverines“, also Vielfraße) und trinken gemeinsam Hirschblut. Der Feind wiederum erschießt Jugendliche und interniert die Alten, er exekutiert Dutzende Menschen, um die Guerilleros aus ihrem Versteck zu locken. Allerdings ist die Entmenschlichung der Widerstandskämpfer, die einen Kollaborateur aus den eigenen Reihen erschießen, erzwungen und nur temporär.
3. *Maleness as Power*:¹¹ Männlich konnotierte Eigenschaften wie Kampfgeist, Durchsetzungskraft, Ausübung von Autorität werden nicht in Frage gestellt. In RED DAWN dürfen allerdings auch Frauen mitkämpfen und, so weit zu sehen, gleichberechtigt agieren, wenngleich sie strategisch zumeist als ‚Köder‘ eingesetzt werden.

Nach Robin Woods Schema ist es also schlüssig, RED DAWN, wenn nicht als faschistische, so doch als erzreaktionäre Angst- und Heldenfantasie wahrzunehmen.

Zweite Perspektive: RED DAWN als Selbstermächtigungsfantasie

Woods Schema passt, aber der Schematismus übersieht, was dieser Film dem Zuschauer darüber hinaus bietet. „Die blinde Aburteilung des Thesenhaften, das *Was* muss jede Würdigung des Ausdrucks, des *Wie* verfehlen“, schreibt Ivo Ritzer in einem liebevollen Beitrag zu John Milius’ Kino.¹² Und: „Oft schlummert in der *ausschließlichen* Fixierung auf den politischen Diskurs das eigentlich regressive Potenzial.“¹³ Zwar sei das alles politisch höchst fragwürdig, schreibt Ritzer weiter, trotzdem aber gebrochener und ambivalenter, als es die politisch ausgerichtete Filmkritik wahrhaben möchte. Ein Beatnik sei Milius gewesen,

⁸ Ebd.: 19.

⁹ Vgl. ebd.

¹⁰ Zum Motiv des Barbaren im Kino der frühen 80er-Jahre, speziell in John Milius’ Film CONAN THE BARBARIAN (1982), siehe den Beitrag von Marcus Stiglegger in dieser Ausgabe.

¹¹ Ebd.

¹² Ritzer 2009: 189.

¹³ Ebd.

ein „Naturbursche“, und die „Esoterik seiner Filme hat dort ihre Wurzeln, in der Mystik des Meeres, im Reiten auf den Wellen, als extreme Grenzerfahrung zwischen Leben und Tod.“¹⁴ Vor allem aber seien die Heldenfiguren bei Milius immer gebrochene: „Nie sind es strahlende Sieger [...], immer Propheten des Untergangs. Wenn sie noch denken, dass ihnen die Zukunft gehört, sind sie bereits Vergangenheit.“¹⁵

In RED DAWN findet sich tatsächlich eine Figur, die eine Idee komplexer angelegt ist als das übrige Ensemble: ein kubanischer Oberst (Ron O'Neal), der sich und seine eigene Vergangenheit als kommunistischer Widerstandskämpfer in den Jugendlichen wiederzuerkennen scheint und der Jed und seinen Bruder (Charlie Sheen) am Ende des Films verschont und entkommen lässt. Mit dieser Figur markiert Milius' Film eine Haltung, die beide Parteien verbindet und die sich mit etwas gutem Willen als ein weiteres politisches Identifikationsangebot des Films verstehen lässt: einer, der Widerstand gegen jede Form von staatlicher Repression leistet. Vielleicht kristallisiert sich an ihr einer der Momente, die Ritzer in seinem Text als Widersprüche bei Milius, wie auch in den Ausläufern des New-Hollywood-Kinos während Ronald Reagans Präsidentschaft, fasst:

Im Kino unter Reagan findet zusammen, was nicht zusammengehört: rechter Konservatismus und linker Freiheitswillen, in einer Apotheose der Gesetzlosigkeit. [...] Der selbstbestimmte Outlaw ist nicht länger ein Feind Amerikas, er wird umgedeutet zur Verkörperung des wahren Amerika.¹⁶

Abgesehen davon, dass die Rechts-Links-Polarität an dieser Stelle nicht wirklich greift – von Henry David Thoreau führt eine Linie nicht nur zu Jack Kerouac, sondern auch zu Timothy McVeigh –, so lässt sich doch festhalten, dass der Outlaw bei allem, was in RED DAWN an väterlichen Aufträgen und staatstragenden Reden formuliert wird, die zentrale Figur bleibt. Es ist in diesem Fall das Gesetz der Besatzer, das nicht akzeptiert wird und das die Helden und – eine Ausnahme bei Milius – Heldinnen zwingt, ihren eigenen Gesetzen zu vertrauen. Dass das unter anderem darauf hinausläuft, den Kampf als Schicksal und den Krieg als Naturereignis zu verklären ist das Eine. Oder, wie Milius es formuliert: „Einen Film gegen den Krieg zu machen, wäre dasselbe, wie einen Film gegen den Regen machen zu wollen.“¹⁷ Das Identifikationsangebot bleibt trotzdem bestehen.

Nehmen wir aber zunächst einen Umweg: Anfang der 80er-Jahre, irgendwo in der englischen Provinz. Der elfjährige Will Proudfoot (Bill Milner) malt ganze Bücher mit überbordenden Fantasielandschaften voll. Seine Familie lebt nach den Regeln der streng religiösen Raven-Gemeinschaft, und das heißt eben auch: keine Filme, kein Pop. Gemeinsam protestiert man vor dem örtlichen Kino gegen die Ausstrahlung des ersten Rambo-Films, eine Szene, die an die deutschen Proteste gegen die Kinovorführungen von RED DAWN erin-

¹⁴ John Milius' ‚Mystik des Meeres‘ findet man in seinem Surfer-Film BIG WEDNESDAY (1978) und in der sogenannten und von ihm geschriebenen ‚Indianapolis-Speech‘ des Hai-Jägers Qunit in JAWS (1975).

¹⁵ Ebd.: 188.

¹⁶ Ebd.: 189.

¹⁷ Zit. n. ebd.: 188.

uert. Schnitt. Auf der Leinwand des Kinosaals setzt John Rambo seinem Feind das Messer an die Kehle: „I could have killed 'em all, I could kill you. In town you're the law, out here it's me. Don't push it. Don't push it or I'll give you a war you won't believe.“

Garth Jennings' Film SON OF RAMBOW erzählt von der befreienden Kraft des Gewaltkinos. Will bekommt RAMBO (Originaltitel: FIRST BLOOD, 1982) doch noch zu sehen, ein Schulkamerad hat eine Raubkopie zu Hause. Will starrt gebannt auf den Fernseher, während Sylvester Stallone sich gegen eine ganze Armee zur Wehr setzt, Helikopter vom Himmel holt und Polizeiwagen in die Luft sprengt. Der Effekt ist durchschlagend. Enthusiasmiert rennt Will über die Felder nach Hause, und die Umgebung vermischt sich mit vom Gesehenen befeuerten Fantasiegestalten. Will kämpft mit einer riesenhaften Vogelscheuche. Das Monster packt ihn am Hals und fragt mit Grabesstimme, wer er sei. „I am the Son of Rambow!“, brüllt Will, „what have you done to my dad?!“ Zum ersten Mal sehen wir Wut im Gesicht des Kindes. Die Muskeln schwellen auf Stallone-Format. Raketen schlagen ein, ein fliegender Hund eröffnet das Feuer. Die knapp vierminütige Sequenz ist eine hochdynamisierte und berührende Inszenierung kindlicher Angst- und Allmachtsfantasien. Am Ende gelingt es Will Proudfoot, seinen Vater aus dem Verlies der Vogelscheuche zu befreien. Von der Imagination geht es in die Praxis: Will und sein Freund Lee Carter (Will Poulter) drehen mit der Kamera des großen Bruders ihren eigenen Film.

SON OF RAMBOW führt vor, wie sich Filmbilder im Blick eines Kindes zu etwas verwandeln, das seinen psychischen Bedürfnissen entspricht. Eine solche radikal-subjektive, nicht verallgemeinerbare Verwandlung lässt sich am besten in einem erzählenden Format entfalten, nicht in einem argumentierenden Text. Der Film ist parteiisch: Er ergreift Partei für den kindlichen Blick, für die Lust am Spektakel, für die Popkultur, und damit auch für die Kulturindustrie, ohne die es den gewaltverherrlichenden Actionfilm der 80er-Jahre nicht gegeben hätte. Später im Film erfahren wir, welche Wirklichkeit den Fantasien von ‚Rambos Sohn‘ zugrunde liegt:

Lee: Is your dad pissed off with you?

Will: He's dead.

Lee: Oh, right. How did he die?

Will: Mowing the lawn.

(beide lachen)

Will: It wasn't the lawn that did it, you idiot. He had a thing called an aneurysm. A little vein in his head popped, and that was that. He just sort of, fell to the ground and the lawnmower kept going and tipped up and... into the fence and made this really loud noise as if it was hungry or something. It kept going „Rrrr“ until they switched it off.

Lee: Jesus, I hope my veins don't pop.

Will: Me too.

Auch im Dialog transformieren sich Unbehagen und Trauer in eine Imagination eigener Stärke, hier verschoben auf den großen Bruder, der für Lee eine – am Ende allerdings enttäuschende – Identifikationsfigur ist:

- Lee: My brother said you can kill someone with just one punch.
 Will: Really?!
- Lee: Yeah, if you hit 'em right on the nose, their bone goes up through their brain and kills 'em.
 Will: Wow! Has he ever killed anyone like that?
 Lee: No. He could if he wanted to, though. He's pretty skill at everything.

Es geht hier offensichtlich nicht um die Angst vor Aneurysmen, sondern um die Angst davor, zurückgelassen zu werden, um Halt in einer für die beiden Helden des Films eher ungastlichen Welt.

Wills Imagination als ‚Rambo's Sohn‘ ist nicht einfach eine Identifikation mit der Rambo-Figur, wie überhaupt der Begriff der Identifikation eine Starrheit impliziert, die dem Wahrnehmungsprozess nicht gerecht wird. Es geht nicht um ein ‚Ich möchte werden wie...‘, sondern um eine Aufnahme der Bilder in den eigenen Wahrnehmungsapparat zwecks Verkoppelung mit der eigenen Welterfahrung und Biografie. Oder besser: Nicht die Story an sich steht im Zentrum, sondern einzelne Aspekte und Versatzstücke der Story, die bedeutsam werden, weil sie sich – verwandelt oder umgedeutet – verbinden lassen mit dem, was einen selbst existenziell betrifft.

Die Faszination, die diese Bilder auf Will ausüben, speist sich zum einen aus deren Intensität, zum anderen aus der intuitiven Wahrnehmung des Jungen, dass auf dem Bildschirm für ihn Bedeutsames geschieht. Die Bilder verwandeln sich gleichsam in Rohstoff für die eigene Fantasie. Die Imagination als ‚Rambo's Sohn‘ ist ein Selbstermächtigungsversuch, ein Versuch, die Kontrolle über das eigene Leben wiederzugewinnen, in einer Situation, in der das Weltvertrauen auf schmerzlichste Weise erschüttert worden ist.

Das alles – Re-Imagination, eigenmächtiger, kreativer Umgang mit medialen Bildern und Figuren, Selbstermächtigung – sind Punkte, die in der Diskussion um die potenzielle Schädlichkeit von gewaltvollen Bildern wie auch um die politische Haltung von Filmen und ihren Machern zumeist wie selbstverständlich ausgeblendet werden. Gerard Jones stellt in seinem Buch *Kinder brauchen Monster* eine einfache Frage: „Aber wenn es schädlich ist, warum sind die Kinder dann so begeistert davon?“ Die Antwort ist so naheliegend wie folgenreich: „Worum es eigentlich ging in diesen Geschichten, war *Macht*.“¹⁸ Für Jones selbst war es allerdings nicht John Rambo, sondern der Hulk:

Im normalen Leben war er Atomphysiker im Staatsdienst und musste sich verzweifelt anstrengen, um seinen Gleichmut zu bewahren – denn sobald er die Be-

¹⁸ Jones 2003: 33.

herrschaft verlor, setzte die Wut in seinem Körper eine unkontrollierbare Reaktion in Gang, die ihn in ein Scheusal von roher, destruktiver Gewalt verwandelte. ‚Darf es...nicht...zulassen!‘, röhre er, und im selben Moment schwoll sein Körper explosionsartig an, er wurde riesig, seine Muskeln sprengten sämtliche Kleidungsstücke, und er brach frei und mit nacktem Oberkörper durch die Wand und schnellte mit einem mächtigen Satz zum Himmel hinauf. Der Hulk riss die Mauern der Angst ein, die ich in mir errichtet hatte, und jetzt war auch ich frei, alles zu empfinden, was ich so lange unterdrückt hatte: Wut, Stolz und den Hunger nach Macht über mein eigenes Leben.¹⁹

Wer aber Macht und Aggression widerspruchslos unter ‚böse‘ subsumiert und versucht, derartige Fantasien zu unterbinden, vergisst, wie machtlos sich Kinder und Jugendliche gegenüber Erwachsenen fühlen können.

Nimmt man RED DAWN hingegen als Affektkino in den Blick, das nicht auf eine politische Bedeutung, sondern auf eine emotionale Bedeutsamkeit zuläuft, entsteht ein gänzlich anderer Film. Dann eröffnet sich ein Raum der imaginierten Kontrolle und Selbstermächtigung. In einem ersten, nicht realisierten Script des Films könnte diese Ebene noch stärker spürbar gewesen sein. Kevin Reynolds schrieb das Originaldrehbuch: „Ten Soldiers“, so der ursprüngliche Titel, „was set in the near future and resembled William Golding’s 1954 novel [...] about the brutalisation of innocence, *Lord of the Flies*“.²⁰ William Goldings *Herr der Fliegen* handelt aber nicht nur von der „Brutalisierung der Unschuld“, sondern konstruiert auch eine Welt, in der Erwachsene als bestimmende Größen schlicht ausfallen. Hieran kann eine mögliche Perspektive auf RED DAWN anschließen, die davon ausgeht, dass auch das Teenager-Publikum der 80er-Jahre drängendere Fragen und Probleme mit in den Kinosaal getragen hat als die, die sich mit dem Kalten Krieg verbanden – was natürlich nicht ausschließt, dass sich das propagandistische Potenzial des Films dennoch entfalten kann.

Der Anknüpfungspunkt für die Art von Faszination, um die es Gerard Jones und in SON OF RAMBOW geht, scheint mir genau hierin zu liegen: RED DAWN überlässt die Welt den Jungen, die Alten sind zwar wohlwollend, aber als weltbestimmende Größen nicht mehr präsent. Was bleibt, ist ein Film, in dem die Erwachsenen sowohl als bedrohliche wie auch als beschützende Instanzen der eigenen Gesellschaft weitestgehend ausfallen.

Die Sozietät, die in RED DAWN entsteht, mag antidemokratisch, mythisch verbrämt (Hirschblut trinken etc.) und kriegslüstern sein. Sie ist allerdings – als Rohstoff für Fantasien – auch anders besetzbar. Tony Shaw nennt RED DAWN rückblickend ein „\$17 million anti-communist action-adventure that made Hollywood’s McCarthy-era Red-baiting material look positively restrained“.²¹ Man darf davon ausgehen, dass „action“ und „adventure“ die zentralen Attraktionsmomente in diesem Film sind, und nicht die Message, die dermaßen plakativ daherkommt, dass man sie auch getrost ignorieren kann, wenn sie einen

¹⁹ Ebd.: 33f.

²⁰ Shaw 2007: 270.

²¹ Ebd.: 269.

nicht sonderlich interessiert – subkutane Propaganda wäre, auch im Sinne Woods, problematischer.

Diese Abwesenheit ist in RED DAWN die Voraussetzung für eine Fantasie, deren gebrochenes Heldentum dann mit einem Mal Sinn ergibt. Die Re-Imagination des Films kann insbesondere an diesem Punkt unmittelbar an das manifeste Filmgeschehen anschließen: RED DAWN enthält tatsächlich die jugendliche Allmachtsfantasie, die darin besteht, handlungsmächtiger und stärker als die Elterngeneration zu sein, derjenige zu sein, der die anderen retten muss, der zu werden, der mit einem Mal den bislang dominanten Autoritätspersonen überlegen ist. Man kann in affektiv-imaginärer Kopplung mit den Figuren, die einem in ihrer Charakterlosigkeit wie subjektiv ausfüllbare Leerstellen gegenüberreten, darüber fantasieren, was man als Zuschauer so alles aushält. Auf dieser Ebene geht es nicht um Gewalt und nicht um die Politik der Erwachsenen. Es geht, ganz zentral, um Selbstermächtigung. Die Gewalt ist dabei nicht akzidentuell, sondern maßgeblich. Nicht als Bild realer Gewalt, sondern als audiovisuelle Metapher für den Moment, in dem man sich als handlungsmächtig erleben kann, und als Hinweis darauf, dass Selbstermächtigung in der herrschenden Geschlechtermatrix eng verbunden ist mit der Fähigkeit, sich mit Gewalt zur Wehr und durchzusetzen. „Die Figuren, die Handlungen und die Themen spielten wohl eine Rolle, aber das wirklich bewegende, wirklich erschütternde Moment war die Gewalt selbst“, schreibt Gerard Jones.²² Fiktive Gewalt kann dem Rezipienten „wenigstens zeitweise“ ein Gefühl von Macht nahebringen.²³ Und in dieser Hinsicht entspricht das affektive und imaginäre Potenzial von RED DAWN dem des 80er-Jahre-Actionfilms im Gesamten.

Über den Autor

Benjamin Moldenhauer, geb. 1980, arbeitet als Filmjournalist und schreibt vor allem für SPIEGEL ONLINE, das Filmmagazin *ray* und *Testcard*. Außerdem ist er Lehrbeauftragter an der Universität Bremen. Seine Dissertation *Ästhetik des Drastischen. Welterfahrung und Gewalt im Horrorfilm* wurde 2016 bei Bertz+Fischer veröffentlicht. Zuletzt erschien der Aufsatz „Das Kino bebt. Anmerkungen zu einem anachronistischen Medium“ im Kursbuch 195: „#realitycheck_medien“.

Filme

BIG WEDNESDAY (TAG DER ENTSCHEIDUNG, USA 1978, John Milius)

FIRST BLOOD (RAMBO, USA 1982, Ted Kotcheff)

²² Jones 2003: 18.

²³ Ebd.

JAWS (DER WEIßE HAI, USA 1975, Steven Spielberg)

RED DAWN (DIE ROTE FLUT, USA 1984, John Milius)

SON OF RAMBOW (DER SOHN VON RAMBOW, Großbritannien u.a. 2007, Garth Jennings)

Literatur

Jones, Gerard (2003): *Kinder brauchen Monster*. München: Ullstein.

Kappelhoff, Hermann (2013): „Der Krieg im Spiegel des Genrekinos. John Fords *They Were Expendable*“. In: ders./David Gaertner/Cilli Pogoda: *Der Hollywood-Kriegsfilm zwischen Genrekinos und Historie*. Berlin: Vorwerk 8, S. 184–227.

Karasek, Hellmuth (1984): „Weltkrieg als Western“. In: DER SPIEGEL Nr. 52, verfügbar unter: <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-13512947.html> (12.10.2018).

Kracauer, Siegfried (1985[1960]): *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.

Ritzer, Ivo (2009): „Nicht versöhnt. Der Regisseur John Milius – ein progressiver Reaktionär?“ In: *testcard #18: Regress.* Mainz: Ventil, S. 188–193.

Shaw, Tony (2007): *Hollywood's Cold War*. Amherst: Univ. of Massachusetts Press.

SPIEGEL (o. A., 1985): „Rote Flut eingedämmt“. In: DER SPIEGEL Nr. 2, verfügbar unter: <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-13511080.html> (12.10.2018).

Wood, Robin (1998): *Hollywood and Beyond. Sexual Politics and Narrative Film*. New York: Columbia Univ. Press.