

Autor: Descourvières, Benedikt.

Titel: Die Filmanalyse/ Der Unterrichtsgegenstand: Kriegsfilme.

Quelle: Benedikt Descourvières: Kriegs-Schnitte. 'Wege zum Ruhm', 'Full Metal Jacket' und 'Independence Day' im Deutschunterricht. Sankt Augustin 2002. S. 27-53.

Verlag: Gardez! Verlag.

Die Veröffentlichung erfolgt mit freundlicher Genehmigung des Verlags.

Benedikt Descourvières

Die Filmanalyse/ Der Unterrichtsgegenstand: Kriegsfilme

Inhaltsverzeichnis

1. Die Filmanalyse.....	1
2. Der Unterrichtsgegenstand: Kriegsfilme.....	9
2.1 Paths of Glory (Wege zum Ruhm).....	12
2.2 Full Metal Jacket.....	19
2.3 „Independence Day“.....	27

1. Die Filmanalyse

Die recht junge Filmwissenschaft, die sich noch längst nicht überall als akademische Disziplin etablieren konnte und häufig im Rahmen einer verwandten Disziplin wie Germanistik, Komparatistik oder Pädagogik/ Soziologie praktiziert wird, trachtet danach, sich einerseits von dem Image einer ‚Literatur- und Kulturwissenschaft für Lesefaule‘ zu lösen und andererseits über die subjektive Filmkritik hinaus eine möglichst objektive und intersubjektiv nachvollziehbare Beschreibung der ästhetischen Elemente des Films zu leisten.¹ Gegen die Überbewertung der quantitativen Methoden des Faches, sich dem

1 Zur Unterscheidung von Filmkritik und Filmanalyse vgl. Korte 2001, S. 24.

Film über die Protokollierung seiner filmtechnischen Mittel zu nähern, äußert die traditionell hermeneutische Perspektive Bedenken.²

Anke-Marie Lohmeier beispielsweise fordert in ihrem geradezu enzyklopädisch anmutenden Werk „Hermeneutische Theorie des Films“ die kategorische Reformulierung filmischer Ausdrucksmittel aus der Perspektive der Literaturwissenschaft. Diese Methodologie ermögliche es der Filmwissenschaft, ihre Methoden und Gegenstände eigenständig zu reflektieren und damit einen eigenen wissenschaftlichen Status zu erarbeiten. Mit ihrer sprechakttheoretischen Begründung filmischer Kommunikation³ gelingt es ihr, sehr treffend und ausführlich spezifische filmische Ausdrucksformen zu beschreiben. Durch die Bestimmung des Films als Erzählakt und des Bildes als Sprechakt entwickelt sie ein plausibles Denkmodell, mittels dessen sich filmischer Inhalt und filmische Form als Wirkungsgröße darstellen lassen.

„[Die] Bestimmung von Filmen als Erzählakten und deren Rückführung auf ein mit literarischen Texten kompatibles Modell der filmischen Sprechsituation schafft zunächst Voraussetzungen, um herkömmliche Verfahren der Filmanalyse theoretisch präziser zu verorten.“⁴

Ihre gleichzeitige kritisch-distanzierte Diskussion semiotisch-strukturaler Theoreme führt jedoch weniger zur begrifflichen Klärung des filmwissenschaftlichen Gegenstandes, denn vielmehr zur unnötigen Einengung des eigenen Ansatzes. Dieser muss sich die Frage gefallen lassen, ob die ideenreiche Erörterung der „literaturwissenschaftlich inspirierte[n] Filmtheorie und Filmanalyse“⁵ dem Anspruch einer ersten systematischen Theorie des Films gerecht wird, wenn sie ausgerechnet dort an ihre Grenzen stößt, wo die Spezifika filmischen Ausdrucks verortet sind:

„Gemeint sind damit in erster Linie bildkompositorische Gestaltungsverfahren des Films sowie der gesamte Bereich der Filmmusik, deren Untersuchung kunstwissenschaftliche und kunsthistorische bzw. musikwissenschaftliche Kompetenz voraussetzt. Eine an literaturwissenschaftlichen Theorien und Methoden orientierte Filmwissenschaft, die sich auch dieser Bereiche der filmischen Informationsvergabe glaubt annehmen zu können, wird sich folglich den berechtigten Vorwurf des Dilettantismus gefallen lassen müssen. [...] Das ist der Grund, warum hier gar nicht erst der Versuch gemacht wird, Bildkomposition und Filmmusik in die Analyse einzubeziehen.“⁶

2 Vgl. Hickethier 2001, S. 30-41.

3 Vgl. als Grundlage Peters 1984, S. 53-71.

4 Lohmeier 1996, S. 48. Ausführlicher dazu vgl. ebd., S. 23-29.

5 Lohmeier 1996, S. 50.

6 Lohmeier 1996, S. 50.

Schade. Elegant, aber nicht glaubwürdig engt Lohmeier den Gegenstand der Filmwissenschaft unzulässig ein und spricht nur noch von der literaturwissenschaftlich orientierten Filmwissenschaft. Es ist anzunehmen, dass Filmwissenschaft eher den ästhetischen Generalisten erfordert, denn eine Aufsplitterung in Experten für diverse Teildisziplinen. Will die Filmwissenschaft ihren Gegenstand, den Film, mit seiner semantischen Gleichbehandlung von Sprache, Ton und Bild, ernst nehmen, so darf sie sich heuristisch nicht auf einen dieser Bedeutungsträger beschränken, zumal im Film Bilder und Töne über weite Strecken allein und dominant ‚erzählen‘.⁷ Gerade semiotische und strukturelle Ansätze jedoch haben die semantische Eigenständigkeit aller Zeichensysteme, mithin auch die des Bildaufbaus und des Tons betont.

Die wichtigste Eigenschaft des Films besteht in seiner Fähigkeit, erzählerisch ein Bedeutungskontinuum schaffen zu können, in dem mehrere Handlungs- und Zeichenebenen verknüpft werden.⁸ Diese Eigenschaft lässt den Film wie eine Sprache wirken; Christian Metz erinnert jedoch an die richtige Kausalität:

„Nicht, weil das Kino eine Sprache ist, kann es uns so schöne Geschichten erzählen, sondern weil es sie uns erzählt hat, ist es zu einer Sprache geworden.“⁹

Entscheidend für die besondere narrative, fiktionalisierende und ästhetisierende Wirkung des Films ist das synchrone Zusammenspiel mehrerer Zeichensysteme, die bedeutungsbildende, bedeutungstragende und bedeutungsändernde Elemente organisieren.¹⁰ Unter *bedeutungsändernden* Elementen fasst Michael Schaaf die Beleuchtung, die Brennweite des Kameraobjektivs, die Kameraeinstellung und die Kameraperspektive¹¹ zusammen. Alle diese Elemente konstituieren selbst keine Bedeutung, können aber bestehende Inhalte in ihrer Aussagekraft akzentuieren und

7 Vgl. Straßner 1981, S. 92. Auch Faulstich 1994, S. 154 hält es „insgesamt doch [für] vorteilhafter und sinnvoller, die Musik eines Films nur partiell zu analysieren, als sie prinzipiell und a priori völlig aus der Analyse herausfallen zu lassen.“ Paech 1984, S. 13-20 warnt davor, Filmwissenschaft auf den methodischen Rahmen der Literaturwissenschaft festzulegen.

8 Vgl. Lotman 1977, S. 58 u. S. 96-117. Zur filmischen Erzählsituation vgl. ausführlich Lohmeier 1996, S. 188-213.

9 Metz 1974, S. 73.

10 Zu den folgenden Ausführungen vgl. Schaaf 1980, S. 48-53.

11 Zur Einzelanalyse von Bild, Licht, Kamera und Ton vgl. Hickethier 2001, S. 42-109 u. Kamp/ Rüssel 1998, S. 13-46.

verändern. Gerade weil sie den Zuschauern kaum bewusst sind, sollten sie in der Analyse berücksichtigt werden. Als *bedeutungsbildende* Elemente des Films benennt Schaaf

- das *dramaturgische* Zeichensystem, zu dem Kulisse und Handlung zählen,
- das *fotografische* Zeichensystem, das Beleuchtung, Kameraperspektive und Einstellungsgröße zur Bild-Produktion organisiert,
- das *sprachliche* Zeichensystem, das alle textuell fixierten Einheiten umfasst und
- das *musikalische* Zeichensystem, zu dem neben musikalisch-melodischen Einheiten auch alle Ton- und Geräuschkulissen gehören.

Diese vier Zeichensysteme konstituieren selbstständig Bedeutung, sie können einzeln analysiert und in ihrem Zusammenspiel bewertet werden. Die verschiedenen Zeichensysteme können sowohl die Bedeutung eines Elementes syntagmatisch verstärken oder aber sich gegenseitig paradigmatisch brechen und konterkarieren:

„Die experimentelle Veränderung eines der Elemente, das Weglassen, das Austauschen oder das Verändern einzelner Elemente, lässt deutliche Veränderungen in der Bedeutung der Gesamtkombination sichtbar werden.“¹²

Das Zusammenwirken vieler Elemente mehrerer Zeichensysteme erlaubt es, vom Film als einem ‚Superzeichen‘ zu sprechen. Das dramaturgische und das sprachliche Zeichensystem lassen sich vergleichsweise leicht an den kognitiven Horizont der Jugendlichen anschließen, da viele Elemente bereits aus der literarischen Textarbeit bekannt sind. Das musikalische Zeichensystem erfordert mehr Spezialwissen, das meistens nicht verfügbar ist. Gleichwohl sollte nicht darauf verzichtet werden, Herkunft, Art und Wirkung der Geräusche und Töne zumindest grob zu beschreiben. Zusätzlich kann geklärt werden, ob Ton und Sprache *off* beziehungsweise *on* präsentiert werden. *Off* bezeichnet akustische Signale, deren Quelle nicht im Bild zu sehen ist: Der Erzähler im Vorspann eines Filmes beispielsweise spricht meistens aus dem *Off*, er ist nicht zu sehen; auch die Filmmusik ertönt, ohne dass Instrumente gezeigt werden. Bei akustischen *On*-Signalen sieht man den Entstehungsort der Geräusche oder der Stimme im Bild, wie zum Beispiel die Schauspieler, die sich miteinander unterhalten. Während eines Dialoges kommt es jedoch häufig zu einem Wechsel zwischen *On*- und *Off*-Stimme.

Neu dürften in der Regel die Elemente des filmischen Zeichensystems sein, auf deren Einführung ein besonderes Augenmerk liegt. Als kleinstes *bedeutungstragendes*

12 Schaaf 1980, S. 50.

filmisches Element gilt die *Einstellung*, die als „kontinuierlich belichtete filmische Einheit“¹³ zwischen zwei Schnitten liegt. Die Montage mehrerer Einstellungen zu einem thematischen Zusammenhang führt zu einem *Syntagma* beziehungsweise zu einer *Sequenz*.¹⁴ Nicht unumstritten ist der Gebrauch des Theaterbegriffs *Szene* für den Teil des Films, der durch die Einheit von Ort und Zeit bestimmt werden kann. Gelegentlich findet er sich auch als Synonym für Sequenz.¹⁵

Grundlage der Filmanalyse bildet die Beschreibung und Untersuchung des einzelnen Filmbildes - der *Mise en scène*. Dazu gehört die Erörterung aller auf dem Bild zu sehenden Gegenstände und Figuren, der Farbgestaltung und der Raumstruktur. Die Analyse der „bildkompositorische[n] Anordnung der Figuren und Dinge im Bild“¹⁶ leistet der Erforschung der Wirkung eines Films enorme Dienste. Die in der Regel auf Handlung fixierte spontane Rezeption eines Films wird durch die im Bild angelegten Codes häufig unbewusst gelenkt. Alleine das Bild liefert schon sehr viele Informationen, ohne dass ein Wort gesagt beziehungsweise ein Ton gehört wird.¹⁷

„Die Montage bildet als eine *produktive* Form der zeitlichen Gestaltung filmischer und televisueller Abläufe das Kernstück der filmischen Narration.“¹⁸ Als besondere Montagetypen sollen hier die *Parallelmontage* und die *Kontrastmontage*, auch *Assoziationsmontage*, genannt werden.¹⁹ Erstere dient der Dehnung der verfilmten Zeit und montiert Einstellungen mit verschiedenen Inhalten als gleichzeitig stattfindende Handlung zu einem Syntagma. Als geradezu klassischer Einsatzort findet sie sich zur Steigerung der Spannung in Krimis und Duell-Szenen von Western. Die Kamera zeigt beispielsweise nacheinander die Kontrahenten, die Beobachter und eventuell diverse symbolische Gegenstände.²⁰ Die im Zusammenhang mit Eisenstein zu behandelnde *Kontrastmontage* kombiniert zwei voneinander unabhängige Einstellungen, um den so

13 Korte 2001, S. 25. Vgl. auch Kamp/ Rüssel 1998, S. 13-18.

14 Vgl. zusammenfassend Hickethier 1983, S. 23.

15 Vgl. Monaco 2001, S. 223f.

16 Gast 1993c, S. 32. Zur Analyse der *Mise-en-scène* vgl. Monaco 2001, S. 185-214.

17 Vgl. Metz 1972, S. 34.

18 Hickethier 2001, S. 145.

19 Zur Montagetechnik vgl. Hickethier 2001, S. 144-168 u. Kamp/ Rüssel 1998, S. 58-99, bes. S. 63-71 u. 81-86.

erzeugten Widerspruch provozierend und erkenntnisbefördernd wirken zu lassen. Weltberühmt wurde die beispielhafte Montage aus seinem ersten Film „Der Streik“ von 1925, in dem er Bilder vom Massaker an Arbeitern durch zaristische Soldaten mit Aufnahmen geschlachteter Tiere kontrastierte. Der *unsichtbare Schnitt* arbeitet mit Übergangseinstellungen, um einen weichen Übergang zu produzieren, der den Montagecharakter des Films in den Hintergrund treten lässt.²¹ Eine seltener angewandte Alternative zu Schnitt und Montage bietet die *Plansequenz*, die auf Schnitte verzichtet und nur durch komplexe Kameraoperationen Geschehen inszeniert.²² Plansequenzen werden noch am häufigsten zu Beginn eines Films in der Funktion des Prologs oder der Exposition eingesetzt. Trotz nunmehr erheblich verbesserter technischer Mittel ist Alfred Hitchcocks „Cocktail für eine Leiche“ (1948) bis heute der einzige Versuch geblieben, außerhalb des Experimentalfilms für die Dauer des gesamten Films auf Schnitte zu verzichten.

Zur Untersuchung des Lichts werden grundsätzlich die Kategorien *Grundlicht*, *Fülllicht* und *Führungslicht* unterschieden. Das Grundlicht leuchtet den gesamten in der Einstellung sichtbaren Raum aus und schafft eine Basishelligkeit für die Einstellung, das Fülllicht wird eingesetzt, um Schatten durch Figuren und Requisiten zu vermeiden und erhöht somit den künstlichen, konstruierten Charakter der Bildkomposition. Das Führungslicht dient als Hauptlichtquelle für die in der Einstellung zentralen Figuren und Requisiten. Durch eine ausgewogene Abstimmung von Grund-, Füll- und Führungslicht wird ein realistischer Eindruck erzeugt, der sich als *High-key*-Stil im Hollywood-Kino durchgesetzt hat. Expressionistische und avantgardistische Experimentalfilme arbeiten häufig im *Low-key*-Stil, der auf die Produktion stärkerer Lichtkontraste setzt, um drastische, expressive Bilder herzustellen.²³

20 Aufsehen erregten die Duell-Szenen in „Zwölf Uhr mittags“ und „Spiel mir das Lied vom Tod“. In „Zwölf Uhr mittags“ zeigen die Einstellungen neben den Kontrahenten und den Einwohnern immer wieder die Uhr.

21 Vgl. Korte 2001, S. 27f. Schaaf 1980, S. 53-72 differenziert verschiedene Montagetypen analog zu rhetorischen Figuren.

22 Vgl. Kamp/ Rüssel 1998, S. 86-89.

23 Vgl. Hickethier 2001, S. 79-84.

Montage, Einstellung und Bildkomposition hängen maßgeblich vom Einsatz der Kamera als Blick des ‚filmischen Erzählers‘ ab.²⁴ Wichtig für die Filmanalyse ist die Ermittlung von Kamerastandort, -perspektive und -bewegung. Die Kamera kann starr auf ein Objekt gerichtet sein, sich ohne eigenen Ortswechsel *schwenken* und sich als *Kamerafahrt* in alle Richtungen bewegen. Von der Kamerafahrt zu unterscheiden ist der Zoom, der durch Veränderung des Objektivs eine Bewegung der Kamerafahrt simuliert. Eine der vielen Besonderheiten der Kamerafahrt ist die *subjektive Kamera*, die aus der Perspektive eines Handelnden filmt und eine starke identifikatorische Wirkung produziert.²⁵

Die Kamera zeigt keinesfalls authentisch Wirklichkeit, sondern sie konstruiert als zentrale Darstellungsinstanz des Films Wirklichkeitseindrücke:

„Während sie einen Handlungsteil präsentiert, erteilt sie diesem auch eine Bedeutung, semantisiert sie diesen Handlungsteil, weil immer das, was verfilmt wird, etwas von der Verfilmung mitbekommt; die Art des Aufnehmens wird immer auch zu einer Eigenschaft des Aufgenommenen.“²⁶

Die Kamera übernimmt die narrative Organisation der komplexen Mitteilungsentität Film: Sie wählt aus, akzentuiert, ignoriert, betont und bewegt. Sie schafft vielfältige Möglichkeiten visueller Kompositionen.²⁷ Zuzustimmen ist an dieser Stelle der Warnung Wolfgang Gasts, für die entsprechende Verwendung filmischer Codes eine klar definierte Bedeutungszuweisung vorzunehmen:

„Zu warnen ist jedoch, wie bei allen filmsprachlichen Elementen, vor einer starren Semantik. Der vermittelte Sinn einer Einstellung hängt immer von einem - auch stark inhaltlich bestimmten - Ensemble verschiedener Mittel ab, bedarf also in jedem Einzelfall der interpretativen, die einzelnen Elemente gewichtenden Bestimmung.“²⁸

Für die Filmanalyse ist es hilfreich, die ‚Komplexität der filmischen Bedeutungsvermittlung‘ vermöge der verschiedenen Zeichensysteme zumindest exemplarisch quantitativ zu beschreiben, um sie danach qualitativ zu bewerten. Als „quantitativ-grafische Visualisierungsverfahren“²⁹ stellt die Filmwissenschaft zahlreiche Formen der

24 Zusammenfassend vgl. Hickethier 2001, S. 61-70.

25 Vgl. Korte 2001, S. 27-30.

26 Peters 1984, S. 63.

27 Vgl. Lotman 1977, S. 40-50. Zur Ästhetik der Kamera vgl. Lohmeier 1996, S. 58-122.

28 Gast 1993c, S. 32.

29 Korte 2001, S. 16.

Protokollierung der „filmischen Präsentationsstruktur“³⁰ bereit, um die Zeichenpraxis des Films über das subjektive Empfinden hinaus quantitativ zu fixieren und damit überhaupt diskursiv verhandelbar werden zu lassen.³¹ Die Protokollierung eines Films kann durch die Lektüre des Drehbuchs mitnichten ersetzt werden, da es die filmische Präsentation nicht wiedergibt, sondern nur annähernd beschreibt.³² Aus der Vielzahl der Protokolltypen seien hier das Einstellungs- und das Sequenz-Protokoll kurz vorgestellt.

Das *Einstellungsprotokoll* umfasst die genaue Beschreibung der zeitlichen Dauer einer Einstellung, der Kameraaktivitäten, des Bildinhalts sowie sprachlicher, tonaler und lichttechnischer Besonderheiten. Zu beachten sind insbesondere, ob die Ton-, Licht- und Sprachquellen im Bild zu sehen sind und welche Wirkung sie entfalten. Ein solches Einstellungsprotokoll [sound and shooting transcript] ist in der Herstellung äußerst aufwändig und existiert nur in den seltensten Fällen für einen ganzen Film.³³ Es sollte im Rahmen der Filmanalyse an besonders ausgewählten Stellen erarbeitet werden, so wie auch die literarische Textanalyse an zentralen Stellen mit der Feinanalyse ansetzt, um so zur Behandlung übergreifender Fragestellungen zu kommen.³⁴ Das *Sequenz-Protokoll* stellt die „Minimalvoraussetzung“³⁵ der Filmanalyse dar und besteht aus einer Spalte für die Zeit, einer für die Sequenz-Nummer und einer für eine kurze Zusammenfassung des Inhalts der jeweiligen Sequenz. Es ist eine wertvolle Orientierungshilfe für das seriöse Gespräch über den Film und lässt sich vergleichsweise schnell erstellen.

Eine fundierte filmwissenschaftliche Analyse³⁶ setzt mit der Vorführung des Films ein, die zumindest im Ansatz die Wahrnehmungsbedingungen des Kino-Erlebnisses simulieren

30 Korte 2001, S. 21. Zu erkenntnistheoretischen und methodischen Problemen der Protokollierung vgl. Kanzog 1997, S. 131-151.

31 Zu den Protokoll-Typen vgl. Korte 2001, S. 32-53.

32 Vgl. Adam 1980, S. 166 u. Kreuzer 1981, S. 42.

33 Vgl. Gast 1996b, S. 18.

34 Einen besonderen Stellenwert misst die Filmphilologie der protokollarischen Mikroanalyse des Films bei; vgl. Kanzog 1993, S. 40. Gleichwohl ruft die Verabsolutierung der quantitativen Analyse auch Bedenken hervor. Kamp/ Rüssel 1998, S. 53 weisen zu Recht und übereinstimmend mit dem aktuellen Stand der filmwissenschaftlichen Forschung darauf hin, dass die „minutiöse Verschriftlichung aller technischen, ästhetischen und dramatischen Abläufe“ eher zu einer „diffusen empirischen Materiallage“, denn zu nennenswerten Erkenntnissen führt. Ähnlich Faulstich 1994, S. 17-139.

35 Korte 2001, S. 38.

36 Vgl. Korte 2001, S. 53-55.

sollte. An die Rezeption schließt sich das *Film-Gespräch* mit der Sammlung erster subjektiver Einschätzungen und Auffälligkeiten an, aus deren Beobachtung zentrale Fragestellungen abgeleitet werden. Dieser Phase der *Problematisierung und Fragestellung* folgt die *formal-inhaltliche Bestandsaufnahme*, in der auf der Grundlage der quantitativen Beschreibung des Films die Leitfragen konkretisiert werden. In der *Analyse und Interpretation* soll sequenzübergreifend die intendierte Wirkung des Films ermittelt und mittels ausgewählter Mikroanalysen belegt werden. Darauf folgt die Untersuchung der *historischen Verankerung und Rezeption*, um für den konkreten Film eine Produktions- und rezeptionsgeschichtliche Vergleichsbasis zu erarbeiten.³⁷ Den Abschluss bildet die Verallgemeinerung als bewertendes Resümee der wichtigsten Erkenntnisse, über die sich die Verbindung vom Einzelfilm zum übergreifenden filmästhetischen, historischen und gesellschaftlichen Diskurs herstellen lässt.

Dieses jeweils in Abhängigkeit von der Arbeitsgruppe, den Lernzielen und dem Gegenstand zu modifizierende Grundschema findet sich schon in Grundzügen bei Gerhard Adam als didaktisiertes Modell des Filmgesprächs.³⁸ Es muss jedoch festgehalten werden, dass alle Hilfsmittel, Begriffe und Methoden stets als Mittel und nicht als Zweck der Filmanalyse betrachtet werden sollten.³⁹ Filmanalyse im Unterricht sollte die vielfältigen Anregungen aus der Filmwissenschaft berücksichtigen, aber auch didaktisch bearbeiten.

2. Der Unterrichtsgegenstand: Kriegsfilme

Nicht erst der Oscar-Erfolg des gigantischen Weltkriegsspektakels „Der Soldat James Ryan“⁴⁰ hat die Attraktivität des Kriegsfilms für große Teile des Publikums gezeigt. Es war auch ‚Soldat Ryan‘, der die Diskussion um die ästhetische, moralische und pädagogische Wirkung von Kriegsfilmen neu entfachte, denn alle Kriegsfilme stehen in der Spannung zwischen der Aufklärung über Gründe und Folgen des Krieges einerseits und der

37 Hierbei handelt es sich um die ausführliche und äußerst materialintensive Erarbeitung des zeithistorischen Produktions- und Rezeptionshintergrundes, wie sie Korte 1998, S. 48-190 exemplarisch geleistet hat.

38 Vgl. Adam 1980, S. 165.

39 Vgl. Gast 1996b, S. 15.

40 Vgl. Just 1999, S. 355-357.

Kontinuität militärischen Denkens und militärischer Logik bei den Produzenten und den Rezipienten andererseits:

„Alle Filme, die eine Propagandaabsicht für einen wie auch immer begründeten Krieg verfolgen, enthalten auch ein Moment der ‚Sinnlosigkeit des Krieges‘, andererseits benutzen alle Antikriegsfilme den Krieg als Folie und etablieren diesen damit im Bewusstsein der Zuschauer als Faktum.“⁴¹

Die Grenzen zwischen Kriegs- und Antikriegsfilm lassen sich nicht immer deutlich ziehen. Während des Ersten Weltkrieges stand der propagandistische Einsatz des neuen Mediums Film in allen Ländern im Vordergrund.⁴² Einer der ersten kritischen Kriegsfilme mit internationalem Erfolg kam mit „Im Westen nichts Neues“ erst 1929/30 auf die Leinwand. Auch im Zweiten Weltkrieg wurde der Kriegsfilm als Propagandainstrument genutzt. Die Diskussion um die Wiederbewaffnung der jungen BRD schlug sich dann in einer Reihe von Kriegsfilmen nieder, die jedoch bei aller Kritik häufig dazu tendierten, den ‚guten Wehrmachts-Soldaten‘ von der verbrecherischen Nazi-Führung zu unterscheiden.⁴³ In den USA, die in den 50er Jahren eine Kriegsfilm-Welle produzierte, hat der Kriegsfilm nicht selten dazu gedient, militärische Optionen zur Wahrung der ‚vitalen Interessen‘ der USA als Mittel der politischen Auseinandersetzung zu legitimieren. Negative Seiten des Krieges wurden zwar gezeigt, aber durch die höhere Aufgabe der vorgeblichen Sicherung von Freiheit, Frieden und Demokratie gerechtfertigt.

In der Filmwissenschaft wurden bisher mehrere Typologien des Kriegsfilms vorgelegt.⁴⁴ Eberhard Baier hat zentrale Topoi des Kriegsfilms ausführlich erläutert und dabei eine Klassifikation von Kriegsfilmen erstellt⁴⁵, die jedoch für die Behandlung des Einzelfilms eher unergiebig ist. Als typische Handlungsmuster nennt er Kommandounternehmen, Schilderungen aus der Etappe, Widerstandsgeschichten, Gefangenenlager, Spionageunternehmen, Himmelfahrtskommandos, Kriegsgerichte und

41 Hickethier 1989, S. 41. Vgl. auch Radtke 1971, S. 15.

42 Vgl. dazu Korte 1994, S. 306-325.

43 Vgl. Hickethier 1989, S. 44-47. Herausragende Beispiele für diese Ausrichtung sind „Des Teufels General“, „08/15“ und „Hunde, wollt Ihr ewig leben“. Filmisch gelungene Relativierungen des Stereotyps von der ‚sauberen Wehrmacht‘ liegen mit „Die Brücke“, „Die letzte Brücke“ und „Ich war 19“ vor.

44 Vgl. die Beiträge von Thiel 1961, Schlinker 1965 und von Baier 1980.

45 Vgl. Baier 1980, S. 38-63.

Flüchtlingsschicksale. Stereotype Schauplätze sind Brücken, Pearl Harbour, Monte Cassino, die Sahara und allgemein Kessel, Höhen sowie der Dschungel.

Mehr Aufschluss über die Ästhetik des Kriegsfilms geben die berühmten medienkritischen Essays Paul Virilios zu „Krieg und Kino“ und „Krieg und Fernsehen“.⁴⁶ Virilio thematisiert die medialen Techniken als funktionstüchtige Distributoren militärischer Parameter und Logik im Bereich unseres zivilen Alltags, weil sie einerseits militärischen Ursprungs seien und auch nach wie vor militärisch genutzt würden und weil andererseits eine funktionale Homologie zwischen medialen und militärischen Techniken bestehe.⁴⁷ Ihr filmpraktisches Pendant finden die Thesen in der Kameraarbeit des Regisseurs Stanley Kubrick: So, wie er das Sehen als Waffe im militärischen Koordinatensystem zeigt, so inszeniert er den Einsatz seiner Kameraführung im Spannungsfeld von Sehen und Gesehen-werden⁴⁸: Die Akteure kundschaften, spähen, sehen durch Zielfernrohre und Feldstecher und versuchen selbst unerkant zu bleiben wie der Spähtrupp oder die Scharfschützin. Kubricks Kamera nimmt den Zuschauer mit in diese tödliche Dynamik von Sehen und Töten, indem er ihn häufig mit der Perspektive des Späherers oder des Schützen konfrontiert. Auf diese Weise kann Kubricks Kameraführung jedoch auch zur ‚Waffe des Erkenntnis‘ werden, da sich der Zuschauer der bisweilen geradezu tödlichen Aggressivität des Sehens und des Auges bewusst wird. Anders ausgedrückt: Für Kubrick ist die Kamera auch eine Waffe, die man auf die Denkrägheit des Publikums richten kann, um einen dialektischen Prozess des Erkennens zu provozieren.

So greifen Kubricks Filme „Wege zum Ruhm“ und „Full Metal Jacket“ gewiss Topoi des Kriegsfilms auf, verwenden diese aber als Versatzstücke in einer radikalen Abrechnung mit dem Krieg, mit der militärischen Logik als der Rationalität vom Töten und auch mit dem Genre selbst.⁴⁹ Sie gehen weit über genreübliche Muster hinaus und erfüllen Hickethiers Forderung nach einem Kriegsfilm, der die Folgen des Krieges auf allen

46 Vgl. zusammenfassend Hörisch 1999, S. 167-178.

47 Kittler 1986, S. 7 radikalisiert diese Position noch: „Der Pentagon plant weitsichtig: Erst die Ablösung von Metallkabeln durch Glasfasern macht die immensen Bitraten und Bitmengen möglich, die der elektronische Krieg voraussetzt, ausgibt und feiert. Dann hängen alle Frühwarnsysteme, Radaranlagen, Raketenbasen und Armeestäbe der Gegenküste Europas endlich an Computern [...], die auch im Ernstfall funktionstüchtig sind. Und für eine Zwischenzeit fällt sogar noch Lust ab: Die Leute können zwischen beliebigen Unterhaltungsmedien umschalten.“

48 Vgl. Kirchmann 1993, S. 96-105; vgl. dazu auch Virilio 1998, S. 178f.

49 Vgl. Kilb 1999, S. 20 u. 24; Beier 1999, S. 13.

Ebenen aufzeigt und sich nicht in Schlachtgemälden, in vulgärem Gut-Böse-Dualismus oder in der darstellerischen Einheit von Propaganda, Heroismus und Abenteuerbeziehungsweise Action-Effekten erschöpft.⁵⁰ „Independence Day“ wiederum greift Elemente des Kriegsfilms auf, um sie in ein Stoff-Geflecht zu integrieren, aus dem Hollywood-Erfolge gemacht werden: von allem ein bisschen und in jedem Fall viel Moral, Gefühl und Ehre.

„Wege zum Ruhm“ und „Full Metal Jacket“ gelten als „eleganteste und präziseste Beschreibung eines von keiner Moral gezähmten Militarismus, die dem amerikanischen Kino je gelungen ist“⁵¹, als genialische Darstellung der „Mechanismen des militärischen Drills und der systematischen Erniedrigung“⁵² und als „Dram[en] von der Abrichtung des Menschenmaterials“⁵³. Für Kubrick, der vielen als Kulturpessimist gilt und nach dessen Meinung seine Filme weniger inhaltliche Botschaften, denn Formexperimente und formale Grenzüberschreitungen praktizieren⁵⁴, beginnt der Krieg nicht als Ausnahmezustand auf dem Schlachtfeld, sondern sehr viel früher als alltäglicher Akt der Ausgrenzung, der Erniedrigung, der Sprachlosigkeit sowie der Dehumanisierung insgesamt. Kubricks Filme beschreiben gekonnt wie kaum andere die sowohl innerlich als auch äußerlich zerstörerische Kraft des Krieges.

2.1 Paths of Glory (Wege zum Ruhm)

„Wege zum Ruhm“ spielt im Kriegsjahr 1916 in Frankreich.⁵⁵ Der Stabsgeneral Broulard sucht den kommandierenden Divisionsgeneral Mireau in einem als Generalsquartier genutzten Schloss aus dem 18. Jahrhundert auf, um ihn für die Leitung des militärisch wahnwitzigen Angriffs auf die berüchtigte deutsche Stellung „Höhe 19“ zu überreden. Nach anfänglichem Zögern lässt sich Mireau durch Broulards Ankündigung einer etwaigen Beförderung verlocken.

50 Vgl. Hickethier 1989, S. 52.

51 Baxter 1997, S. 102.

52 Beier 1999, S. 13.

53 Kilb 1999, S. 24.

54 Vgl. Kiefer 1999, S. 369.

55 Als filmwissenschaftliche Inhaltsangaben vgl. auch die vom Autor erstellten Sequenzpläne zu „Wege zum Ruhm“ und „Full Metal Jacket“ im Anhang. Alle im Folgenden erwähnten Sequenznummern beziehen sich auf diese Pläne.

Mireau beauftragt das Regiment 701 und dessen erfolgreichen wie beliebten Kommandierenden, Oberst Dax, den Angriff auszuführen. Dax hält den Angriff für aussichtslos, fügt sich jedoch der Befehlshierarchie und bereitet den Angriff vor. Zu diesem Zweck schickt er einen nächtlichen Spähtrupp unter der Leitung von Leutnant Roget aus, um die feindlichen Stellungen auszukundschaften. Aus Angst, Feigheit und Trunkenheit verschuldet Roget den Tod eines seiner Soldaten. Der Gefreite Paris wird Zeuge dieses Zwischenfalls, sieht aber auf Druck von Roget ein, dass seine Aussage gegen die eines Offiziers nichts ausrichten könnte.

Am nächsten Morgen scheitert der französische Großangriff auf der ganzen Linie; die deutsche Sperrfeuer hält die zweite Angriffswelle gar komplett in den Gräben zurück. Mireau befiehlt der Artillerie, auf die eigenen Soldaten zu schießen. Aber ohne schriftliche Bestätigung durch den zuständigen General verweigert der Artilleriekommandant diesen fragwürdigen Befehl.

Nach dem endgültigen Scheitern des Angriffs beschuldigt Mireau das Regiment der Feigheit vor dem Feind und beabsichtigt, in einem ‚Schauprozess‘ ein Exempel statuieren zu lassen. Aus jeder Kompanie muss sich ein Soldat vor dem Kriegsgericht verantworten. Die Auswahl bleibt den Kompaniechefs überlassen. Dies nutzt Lieutenant Roget, sich des lästigen Mitwissers seines Versagens, Paris, zu entledigen und benennt ihn für das Verfahren.

Das Kriegsgerichtsverfahren gibt Dax, der die Soldaten verteidigt, keine Gelegenheit, entlastendes Material und Beweise anzuführen. Am Ende des absurden und abgekarteten Verfahrens steht das Todesurteil.

In der letzten Nacht vor der Hinrichtung setzt Dax in der Hoffnung, das Urteil revidieren lassen zu können, Broulard von Mireaus verbrecherischem Befehl während des Angriffs in Kenntnis. Gleichwohl findet die Exekution der unschuldigen Soldaten statt und danach eröffnet Broulard Mireau, dass eine Untersuchung gegen ihn eingeleitet werde. Broulard bietet Dax Mireaus Posten an, doch Dax lehnt dieses Ansinnen empört ab und sieht sich als ehrgeizigen Karrieristen verkannt. Bald darauf wird Dax mit seiner Einheit zurück an die Front beordert.

In „Wege zum Ruhm“ wird die Welt in diejenige des Schlosses und die der Schützengräben geteilt. Als Stabsquartier repräsentiert das Schloss nicht nur historische, sondern vor allem die gegenwärtige Macht: „*Paths of Glory* ist eine Studie über die Macht.“⁵⁶ Vom Schloss durch eine „Mauer der Ignoranz und des Zynismus“⁵⁷ getrennt, zeigt der Film als Gegenwelt die engen, schmutzigen Schützengräben und das zerfurchte Niemandsland. Hier hausen und sterben die Soldaten zu Tausenden⁵⁸, während im Schloss die instrumentelle Vernunft „nach dem Machbaren“ fragt und „Menschen zu Material“⁵⁹ degradiert. Im Schloss werden die einfachen Soldaten als Manövrier- und Verhandlungsmasse des Krieges instrumentalisiert, dort umschmeicheln sich die Generäle als „militärische Models“⁶⁰ ob ihrer vermeintlichen oder echten kulturellen Bildung, dort bringen sie bei einem Luxus-Diner ihre Zufriedenheit über die stilvolle Exekution der unschuldigen Soldaten zum Ausdruck. In den Schützengräben hingegen wären die Soldaten froh um einen Schluck Cognac. In der Welt des Schlosses agieren Mireau, Broulard, das Kriegsgericht und der Ankläger, Hauptmann Saint-Auban; die trostlose Welt der Schützengräben bewohnen die Soldaten, im Film besonders das Regiment 701 und Colonel Dax. Als vergleichsweise hoher Offizier pendelt er zwischen Schützengräben und Schloss und personifiziert die Tragik des Krieges.⁶¹

Zynischer Machtrationalismus, selbstverliebte Eitelkeit und bornierter Dünkel der Generäle stehen dem täglichen Leiden und Sterben der Soldaten gegenüber. Dieser frappante Gegensatz in der militärischen Hierarchie spiegelt nicht zuletzt auch soziale Schief lagen, die in der Forschung zu „Wege zum Ruhm“ als Kritik an der ‚Klassenbrutalität‘ des Krieges thematisiert wurden.⁶² Gegenüber dem bornierten Mireau, dessen karrieristischem Adjutanten Saint Auban und dem intriganten, listigen, aber zynischen Broulard, kämpft der idealistische Dax mutig und ehrlich für seine unschuldig angeklagten Soldaten, die er

56 Hass 1999, S. 85. Die ästhetische Parallele zu Kafkas Roman, in dem das Schloss intransparente, aber sehr wirksame Machtstrukturen encodiert, fällt auf.

57 Seesslen/ Jung 1999, S. 103.

58 So auch der gleichlautende Text in der Exposition des Films.

59 Haas 1999, S. 84.

60 Haas 1999, S. 58.

61 Nelson 1984, S. 60: „Dabei gelingt es Kubrick, die Opposition scheinbar eindeutiger Konflikte und Kontraste in ein Labyrinth paradoxer Querverbindungen und unerwarteter Assoziationen zu verwandeln.“

62 Vgl. De Vries 1973, S. 17 u. Seesslen/ Jung 1999, S. 105.

ebenso wenig retten kann wie die Kompanien, die er durch die pflichtgemäße Umsetzung des von ihm als aussichtslos erkannten Angriffsbefehls in den sicheren Schlachtentod kommandiert hat. Dax, der „hilflose Voyeur des Grauens“⁶³, kann die Soldaten nicht retten und die Generäle, seine Vorgesetzten, nicht verurteilen. Er stört zwar das Spiel der Generäle durch seinen Einsatz vor Gericht und seinen ‚Erpressungsversuch‘, kann es aber nicht verderben; er wird zum widerwilligen, aber wirksamen Akteur in diesem Spiel, aus dem er nicht aussteigt.⁶⁴ Gerade Dax verkörpert mit seiner Verstrickung in die Herrschaftsstruktur der militärischen Hierarchie, die er trotz gegenläufiger Ansichten durch seine Mitwirkung stützt und anerkennt, den „Determinismus der Entmenschlichung, die dieser Film zeigt“⁶⁵:

„Er [Dax], der so leicht als Identifikationsangebot des Films mißverstanden werden kann, ist allein und kämpft auf verlorenem Posten, eingeengt in seine Pflicht, gegen die er nicht rebelliert, eingesperrt zwischen Solidarität (mit seinen Soldaten) und Loyalität (gegenüber seinen Vorgesetzten).“⁶⁶

Filmtechnisch ist der Kubricksche *Korridor* als Darstellung für die Verstrickung des einzelnen Subjektes in Strukturen von Hierarchien, Zwängen und Erwartungshaltungen berühmt geworden.⁶⁷ Er wird als Schützengraben, als Spalier der Ehrengarde und in der Gestaltung des Gerichtssaals als Schachbrett⁶⁸ filmisch manifest. Im Schützengraben filmt Kubrick mit den Sequenzen 3 und 9 ähnliche Abläufe mit völlig unterschiedlicher Wirkungsstruktur. In Sequenz 3 zeigt der Film Mireau bei seiner Frontbesichtigung, während der er mit drei Soldaten unverbindlich stereotype Floskeln austauscht. Die Kamera fährt in einer Rückwärtsfahrt in Untersicht langsam vor ihm her und produziert so kameratechnisch den Eindruck einer Unterwerfung angesichts der majestätischen Arroganz Mireaus:

63 Kilb 1999, S. 21.

64 Vgl. Seesslen/ Jung 1999, S. 104. Dax nimmt beobachtend an der Exekution teil, er trägt sein Wissen um den skandalösen Befehl Mireaus zwar Broulard vor, aber nicht der Öffentlichkeit. Zudem kritisiert er nicht den Krieg, sondern dessen Durchführung durch die Generäle.

65 De Vries 1973, S. 18.

66 Jansen 1984, S. 55.

67 Vgl. Nelson 1984, S. 58f.

68 Zur Konfiguration von Raum und Kulisse in Analogie zum Schachspiel in Kubricks Filmen vgl. Kirchmann 1993, S. 86-88.

„Mireaus Gang durch den Graben ist eine hochmütige Inbesitznahme. Sein Verhältnis zu den Soldaten ist von falscher Jovialität, eine Karikatur der Väterlichkeit.“⁶⁹

Unabhängig von Spekulationen über versteckte Intentionen Mireaus lässt allein die strukturelle Analyse das grobe Missverhältnis zwischen Mireau und den übrigen Soldaten in Aussehen, Pflege und Status durch die Uniformen, die Mimik und Gestik deutlich werden - ein Widerspruch, der ohne Hintergrundwissen erkennbar ist und paradigmatisch auf die gesamte Handlung übertragen werden kann.

In Sequenz 9 inspiziert der beliebte und aufrichtige Dax kurz vor dem Angriff die Soldaten in den Gräben. Die Kamera nimmt meistens als subjektive Kamera die Perspektive von Dax ein, der in Normalsicht auf seine verängstigten Soldaten schaut. Seltener fährt sie in schneller Rückwärtsfahrt mit Normalperspektive dicht vor Dax her. In dieser Sequenz wird bis auf die letzten Sekunden kein Wort gesprochen und doch erzielt die Kameraführung die beeindruckende Wirkung einer authentischen Solidarität zwischen Dax und den Soldaten. In beider Gesicht ist Angst, Verzweiflung und Leidensdruck abzulesen; beide tragen graue Kampfuniformen. Die Kamera wird zum aufschlussreichen Blick auf die militärische Hierarchie, indem sie die unterschiedlichen Beziehungen zwischen Offizieren und Soldaten verdeutlicht. Kubricks Kameraführung gilt in der Forschung zu Recht als eine hohe künstlerische Leistung:

„Die Intensität von Paths of Glory ist eine spezifisch filmische Intensität: Sie resultiert aus dem Umgang mit der Kamera, dem genauen Timing, dem Blick für Details.“⁷⁰

Auch in der zentralen Kriegsgerichtssequenz übernimmt die Kamera überdeutlich die Funktion der ‚narrativen Organisation‘⁷¹. Der Gerichtssaal bestimmt die äußeren Umstände. Der Fliesenboden imitiert ein Schachbrettmuster, auf dem die Beteiligten wie Spielfiguren streng geometrisch angeordnet sind:

„Die fünf Richter mit dem Oberst in der Mitte und der französischen Flagge im Hintergrund bilden selbst eine Art Kampflinie, vor der die drei Angeklagten auf ihren Stühlen, flankiert von hinter ihnen stehenden Wachen in Hab-acht-Stellung, aufgereiht und eingeschlossen sind wie Bauern auf einem Schachbrett. Auf der linken Seite stehen parallel zu den Fenstern der Schreibtisch des Anklägers SaintAuban, dahinter General Mireau und eine Reihe von Zuschauern. Auf der rechten Seite, Saint-Auban gegenüber, hat allein Dax Aufstellung

69 Haas 1999, S. 80.

70 Haas 1999, S. 79. Auch Seeslen/ Jung 1999, S. 42 erkennen in Kubricks Kameraführung ein spezifisch ästhetisches Programm: „Kubricks Filme sind Bild-Meditationen, und die am meisten bewunderten Sequenzen seiner Arbeiten sind diejenigen, in welchen nicht gesprochen wird.“

71 Vgl. Gast 1981, S. 67.

genommen, dessen zahlenmäßige Unterlegenheit von der Symmetrie der Anordnung und den Einstellungen der Kamera betont wird.⁷²

Die verzweifelten Versuche von Dax, die numerische und ideologische Überlegenheit der gerichtlichen Ranküne argumentativ zu überwinden, zeigt die Kamera häufig aus der Sicht der Angeklagten, die all ihre Hoffnungen auf das Engagement ihres Vorgesetzten, Dax, richten. Die Vorwürfe des Anklägers hingegen werden komplett aus der Sicht des Gerichts gezeigt, womit die Kamera allein durch ihren Standort eine Allianz zwischen Personengruppen manifestiert. Sowohl den Ankläger als auch Dax verfolgt die Kamera aus geradezu abenteuerlichen Positionen zwischen anderen Beteiligten hindurch und hinter ihnen. Sehr erfinderisch arbeitet die Kamera mit verschiedenen Perspektiven auf die Figuren und verdeutlicht ingeniös deren Handeln in Strukturen⁷³ - Strukturen allerdings, die der Krieg als Opposition zwischen Privilegien und Gehorsam massiv verstärkt und die die einen mehr leiden lassen als andere.

Während der Verhandlung bezieht die Kamera in kurzen Naheinstellungen immer wieder Mireau und Roget ein und erinnert an deren unheilvolle Rolle in diesem absurden Verfahren. Als wichtigsten Effekt produziert die Kamera die Wirkung des aufrichtigen, aber hilflosen Helden Dax, der nicht anders kann und darf, als in fest gelegten Bahnen zu wirken, die in dieser Sequenz durch die räumliche Anordnung repräsentiert werden. Zwischen dem Gericht, dem rücksichtslosen Mireau, seinen Soldaten, dem Ankläger und den zuschauenden Offizieren versucht er zu argumentieren, zu überzeugen, zu helfen, die Mauer aus Borniertheit und Selbstüberschätzung zu überwinden:

„Wie ein Tier im Käfig läuft er zwischen den sichtbar platzierten Positionen von Solidarität und Loyalität hin und her-: für ihn zumal gibt es kein Entkommen.“⁷⁴

Indem die Kamera Dax' Bewegungen auf dem Schachbrett des Schlossbodens aus verschiedenen Perspektiven und Distanzen nachzeichnet, produziert sie die Bedeutung eines in Strukturen befangenen Subjekts:

72 Nelson 1984, S. 70. Vgl. die Raumskizze des Tafelbildes Nr. 2 im Anhang.

73 Seesslen/ Jung 1999, S. 34 benennen die „Frage nach der Entscheidungsfähigkeit des Menschen, nach der Chance, die sein Geist hat gegen die Mächte, denen er ausgeliefert ist“, als zentrales Anliegen Kubricks.

74 Jansen 1984, S. 55; vgl. auch Walker 1972, S. 81 f.

„Mit Paths of Glory formiert sich eine spezifisch filmische Intelligenz, die die räumliche Definition des Handlungskonflikts geschickt dazu nutzt, dem Publikum eine Reihe von divergierenden Blickwinkeln anzubieten, durch die es den verschiedenen sozialen und psychologischen Bedrängnissen der Charaktere [...] gerecht werden kann.“⁷⁵

Kubrick radikalisiert die gestalterische Leistung der Kamera in der Hinrichtungsszene. Durch den vom Regiment 701 unter der Anführung von Dax gebildeten Korridor, an dessen Ende Mireau, Broulard und Pressevertreter stehen, werden die Verurteilten zur Hinrichtung geführt. Die symmetrische Anordnung der Figuren signalisiert einmal mehr die Tektonik der Macht, die alle Akteure des Krieges einschließt: das Regiment, die Offiziere, die Opfer und nicht zuletzt die publizistische Öffentlichkeit. Auch in dieser Sequenz gruppiert Kubrick, der „Künstler der Angst“⁷⁶ die Subjekte in den Gesamtzusammenhang der ihre Handlungsspielräume determinierenden Strukturen, die in diesem Fall tödliche Folgen nach sich ziehen. Als geometrischen Grundriss für die Kulisse verwendet Kubrick ein Rechteck, an dessen kürzeren Seiten sich die Hinrichtungspfähle und das Schloss diametral gegenüberstehen. So wird dieses Rechteck durch die Befehlszentrale des Schlosses und die Zeichen des befohlenen Soldatentodes, die Pfähle, bipolar dominiert. Beide Pole hängen unheilvoll zusammen, indem sie gegenbildlich auf die tödliche Logik der im Schloss praktizierten herrschenden Meinung verweisen. Die militärischen Pläne derer aus dem Schloss führen unweigerlich zum Tod - zum Tod der Untergebenen in den Schützengräben. Bildlich wird dieser Zusammenhang durch einen breiten, hellen Kiesweg unterstützt, der vom Schloss zu den Pfählen führt und auf dem die Verurteilten ihren letzten Gang mit dem Priester antreten. Die drei Pfähle erinnern sowohl an Marterpfähle als auch an die drei Kreuze auf Golgota und heben metonymisch den grausamen Opfertod der unschuldigen Soldaten hervor. Im Gegensatz zur biblischen Kreuzigungsszene folgt der Ermordung der Soldaten kein Gewitter, kein Erdbeben und keine Auferstehungshoffnung. Nach der Hinrichtung ändert sich in „Wege zum Ruhm“ nichts. Häufig zeigt die subjektive Kamera die Pfähle aus der Perspektive der Verurteilten, die bedrohlich und unaufhaltsam näher rücken. Der Priester liest bezeichnenderweise das Golgota-Gespräch zwischen Jesus und den zwei mit ihm gekreuzigten Verbrechern vor.⁷⁷ Tonal wird die Sequenz durch dumpfe Trommelschläge aus dem Off unterlegt. An den

75 Nelson 1984, S. 75.

76 Seesslen/ Jung 1999, S. 33. Nelson 1984, S. 73: „Es ist ein Korridor, dessen Symmetrie Schönheit verkörpert und dessen Bedeutung Angst einflößt.“

77 Vgl. Lukas 23, 39-43.

Längsseiten stehen in soldatischer Disziplin das Regiment 701, die Generäle, Dax und Pressevertreter. Alle Beteiligten nehmen an der Hinrichtung auf den ihnen von der militärischen Hierarchie zugewiesenen Plätzen teil und bestätigen somit sowohl die Hierarchie als auch deren unheilvolles Wirken. Trotz Unmutes und ungueter Gefühle einiger Beteiligter fügen sich alle der tödlichen Rationalität des Machtkalküls aus dem Schloss. Lediglich einer der Verurteilten, der als sozialer Außenseiter titulierte Gefreite Fèrol, klammert sich schreiend und verzweifelt an den Rock des Priesters und signalisiert unzweifelhaft seinen Widerstand gegen die Unmenschlichkeit seines Todesurteils.

In dem der Hinrichtung vorausgehenden Gespräch zwischen Broulard und Dax enthüllt der Film die perverse Zweckrationalität des Krieges, die zur Deformation der Subjekte führt. In diesem Gespräch mutieren der verlustreiche Angriff, die Todesurteile und das Schicksal der Soldaten zu einer „dummen Geschichte“⁷⁸, die in ihrer Lästigkeit nicht mehr aufgerollt werden sollte, zumal Broulard ‚Verpflichtungen‘ auf dem Ball der Offiziere wahrnehmen möchte, während die Verurteilten ihre letzte qualvolle Nacht in einem als Gefängnis dienenden Stall durchleben. Der idealistische Dax hofft, Broulard mit seinem belastenden Wissen über Mireaus Versagen unter Druck setzen zu können, doch Broulard wiegelt ab und beruft sich auf die Interessen der „Strömungen und Gegenströmungen“ einer Macht, die der Film nur indirekt andeutet: der interessierten Öffentlichkeit. In zynischer Beliebigkeit wägt Broulard spekulativ verschiedene Gründe und Folgen der Verurteilung ab, gesteht sogar die ehrliche Anstrengung des Regiments beim Angriff zu, aber zuletzt reduziert er das Ziel allen Handelns auf die Maxime der Disziplin und der Außenwirkung. Schließlich hebt die Hinrichtung die Motivation der Truppe. Die Sinnfrage und die Menschlichkeit spielen keine Rolle mehr in seinen Überlegungen. Broulard sieht sich selbst im Schnittpunkt diverser, nicht näher definierter, bisweilen einander widerstrebender Interessen; daraus resultiert seine Deformation vom Subjekt mit strategischem Sachverstand zum hemmungslosen Machtzyniker, für den Menschenleben zur taktischen und militärischen Verfügungsmasse degenerieren. Die emotionalisierte und idealistische Perspektive von Dax empfindet er als unterhaltsam, jedoch nicht als gesellschaftlich praktikabel. So wirkt es am Ende des Films zwar überraschend, aber doch folgerichtig, wenn Broulard sein von Dax erhaltenes belastendes Wissen über Mireaus verbrecherischen Schießbefehl während des Angriffs nicht einsetzt,

⁷⁸ So bezeichnet Broulard in Sequenz 19 den gesamten Zusammenhang.

um die Verurteilten zu retten, sondern um ihnen Mireau an die Seite zu stellen und so den potenziellen Skandal für die Armee pragmatisch zu ‚entsorgen‘.

2.2 Full Metal Jacket

Der Film setzt mit der uniformierenden Rasur verschiedener Rekruten im Ausbildungslager der US-Marines, Parris Island, während des Vietnamkrieges ein. In der anschließenden Musterung durch ihren Ausbilder Sergeant Hartman erhalten einige Rekruten neue Namen wie „Cowboy“, „Joker“, „Schneewittchen“ und „Paula“; diese Umbenennung unterstützt Hartmans Ziel, die jungen Männer ihrer zivilen Identität zu berauben und sie zu herz- und gefühllosen Killern auszubilden. Neben den erbarmungslos harten Drills der Grundausbildung müssen sich die Rekruten den wüsten und obszönen Beschimpfungen, Demütigungen und dem ständigen, gleichermaßen hasserfüllten wie selbstherrlichen Gebrüll Hartmans unterwerfen. Jede Form persönlicher Freiheit ist ihnen untersagt. Besonders der fettleibige und ungelenke Pyle, von Hartman „Paula“ genannt, wird immer wieder zum Opfer der Beleidigungen Hartmans. Schon bei kleinsten Fehlern wird er bestraft, ausgegrenzt und beleidigt, bis Hartman beginnt, den gesamten Zug an Stelle von Pyle zu bestrafen. Dies führt unweigerlich zu einer „Racheaktion“ der Kameraden gegen Pyle, die in ihm endgültig jede emotionale Sensibilität und menschliche Zuversicht zerstört. Er entwickelt sich zu einem gefühllosen Killer, besteht die Prüfung zum Marine und zeigt besonders gute Leistungen in der Schießausbildung. In der letzten Nacht im Ausbildungslager eskaliert der enorme psychische und physische Druck: Pyle erschießt auf der Toilette zuerst Hartman und dann sich selbst.

Der zweite Teil des Films spielt in Vietnam. Hier tragen die Soldaten zwar wieder etwas längeres Haar, aber die in der Ausbildung erfolgte Dressur zeigt ihre nachhaltige Wirkung. Der als Kriegsberichterstatter eingesetzte Joker fällt wegen zynischer Bemerkungen und seiner Uniform auf, an die er sowohl den „Peace-Button“ als auch die Aussage „Born to kill“ angebracht hat. An die Front versetzt, trifft Joker auf Cowboy, mit dessen Zug er während der Teth-Offensive vor der alten Kaiserstadt Hué Stellung bezieht. Besonders auffällig in Cowboys Einheit ist der verrohete Soldat „Animal Mother“, eine ‚Kampfmaschine‘. Vor Hué vergnügt sich der Zug mit vietnamesischen Prostituierten und gibt naive bis verrohete Interviews für ein Aufnahmeteam. Auf einem Späheinsatz im zertrümmerten Hué verliert Cowboys Zug die Orientierung und gerät in den Hinterhalt

eines Scharfschützen, der mehrere Soldaten, auch Cowboy, erschießt, bevor er von Joker, Rafterman und Animal Mother aufgespürt und angeschossen wird. Der Scharfschütze entpuppt sich als minderjähriges Mädchen, das um den Gnadentod fleht; Joker erschießt es und kann damit seinen ersten „amtlichen Kill“ vorweisen. Der Film schließt mit dem abendlichen Abzug der Soldaten, die das „Mickey Mouse“-Lied singen.

Zu Beginn des Films zeigt die Kamera die verschiedenen Köpfe einzeln in Nahaufnahme und deutet damit den Weg „der Abrichtung des Menschenmaterials“⁷⁹ noch mit Versatzstücken aus Individualität und Persönlichkeit an, die zudem von ambivalenter, locker-melancholischer Musik begleitet werden. „Hier werden keine Witze gemacht!“, brüllt der brutale Ausbilder Hartman die neu eingetroffenen Rekruten an und formuliert damit die kategorialen Rahmenbedingungen von Leben, Handeln und Wahrnehmen in Parris Island. Alles Denken und Tun wird fortan ausschließlich in den Dienst der militärischen Ausbildung gestellt. Verlieren die jungen Rekruten in der ersten Sequenz ihre Haare, so spricht ihnen Hartman in der zweiten Sequenz auch noch die Menschlichkeit ab:

„Wenn Ihr Ladies meine Insel verläßt, wenn Ihr meine Ausbildung überleben solltet, seid ihr eine Waffe, seid ihr Priester des Todes und betet um Krieg. Aber bis zu diesem Tag seid ihr Dreck, seid ihr die niedrigste Lebensform auf Erden, seid ihr noch nicht mal annähernd so was wie Menschen, seid Ihr nichts anderes als ein unorganisierter Haufen amphibischer Urschneise.“⁸⁰

Unmittelbar nach der Uniformierung der Frisur produziert die Kamera nur noch Hartman als „high priest of collective order“⁸¹, der als das Über-Subjekt optisch und akustisch den Raum beherrscht. Er wird häufig in Groß- und Nahaufnahmen und aus Untersicht gezeigt, er ist ständig in Bewegung und darf als Einziger ohne Erlaubnis sprechen. Säulen, Pritschen, Soldaten, Gewehre und Toiletten sind räumlich zu einem „symmetrische[n] Tableau des Terrors“⁸² angeordnet, sodass Einzelheiten im uniformen Gesamtbild extrem nivelliert werden.

Film und Regisseur nehmen uns mit in das die Persönlichkeit zermalmende Räderwerk militärischer Ausbildung, in der alle menschlichen Gefühle und Triebe auf das Gewehr, die

79 Kilb 1999, S. 24.

80 Zitat des Ausbilders aus Sequenz Nr. 2.

81 Rasmussen 2001, S. 288.

82 Reinecke 1999, S. 216. Zur Raumdramaturgie als filmischem Gestaltungsmittel Kubricks vgl. auch Bordwell 1997, S. 17-42.

Gewalt und die ewige Treue zum militärischen ‚Männerbund‘ der US-Marines umgelenkt werden.⁸³ Die „Ersatzfamilie Armee“⁸⁴ zerlegt die Persönlichkeit der Soldaten und setzt sie zu gefühllosen Kampfmaschinen und Killern zusammen: „Wo Empfindungen waren, soll Haß werden.“⁸⁵ Hier zeigt sich ein radikaler Umbau des Menschen, dessen Begleiterscheinungen und Folgen mit dem Begriff *Deformation* treffend erfasst werden. Hartman lässt keine Gelegenheit aus, die Rekruten zu schinden, zu demütigen, zu beleidigen. Verbal dokumentiert der Film dies durch eine „Poetologie der Haß- und Angstsprache [...] am Rande zur Unerträglichkeit und doch von eigener dunkler Ästhetik“⁸⁶. ‚Dunkel ästhetisch‘ wirken neben der Transparenz der Macht- und Raumstrukturen auch die ungeheure Geschwindigkeit der gebrüllten Attacken und variantenreichen formulierten Verbalinjurien.

Seine Höhepunkte erreicht der Drill-Terror durch die extrem brutalen Übergriffe auf den fettleibigen, unbeholfenen Pyle, der anfangs jede erdenkliche Kritik und Bestrafung seines Ausbilders auf sich zieht und später im Kreuzfeuer der Verachtung seiner Kameraden steht. In der Schießausbildung findet Pyle seine ‚Erfüllung‘ als Killer, da er auf diesem Gebiet überraschende Erfolge erzielt; nunmehr verkörpert er den gefährlichen, auf der Lauer liegenden und unkontrollierbaren Scharfschützen. Es ist gerade Pyle, der in der letzten Sequenz des ersten Teils, der Sequenz 28, den selbstzerstörerischen Charakter aller militärischen Praxis entlarvt. Gehen die anderen Soldaten nach Vietnam, so bleibt Pyle als eine menschliche Bombe, die „nur zu früh und am falschen Ort explodiert“⁸⁷, zurück. Mit dieser Figur richtet sich der Blick der Rezeption nicht auf das kommende Kriegsgeschehen, sondern zurück auf die Deformation, deren Opfer und Ergebnis Pyle ist.

Die Sequenz 28 begründet sowohl inhaltlich als auch filmtechnisch eine Schlüsselszene des Films. Sie beendet den ersten Teil des Films und lässt als dessen Ende zwei Leichen zurück. In ihr kristallisieren sich auf den verschiedenen Ausdrucksebenen des Films die

83 Zur Sexualisierung der Gewalt und Brutalisierung der Sexualität als „key issue“ (S. 220) der militärischen Gewalterziehung in „Full Metal Jacket“ vgl. Mainar 1999, S. 220-237.

84 Kirchmann 1993, S. 57.

85 Reinecke 1999, S. 216.

86 Seesslen/ Jung 1999, S. 268.

87 Seesslen/ Jung 1999, S. 266.

Merkmale der Deformation der Persönlichkeiten zugunsten einer fragwürdigen, zweckentfremdeten militärischen Zielorientierung. Die streng symmetrische Anordnung der Toiletten, das blaue Licht, die von Hartman gebrüllten Beleidigungen und die stark verkümmerten sprachlichen Möglichkeiten Pyles - er artikuliert sich fast nur noch über ein animalisches Stöhnen - verweisen auf die gefühlskalte Menschenverachtung innerhalb militärischer Praxis, die im gesamten Film als „seelische Ökonomie des Militärs“⁸⁸ problematisiert wird. Die Sequenz ist in einem kühlen Blau gehalten, spielt auf der Sammeltoilette und wird durch eine „vereiste Ästhetik“⁸⁹ geprägt. Insbesondere die streng symmetrisch angeordneten und nicht durch eine Schamwand getrennten Toilettenschüsseln verdeutlichen den Verlust der Persönlichkeit seitens der Rekruten in der „Geometrie desTerrors“⁹⁰. Das in die Toilette mitgenommene Gewehr, die tonal dominierenden Geräusche der Munitionshülsen beziehungsweise der einzelnen Bewegungen mit dem Gewehr verweisen auf das hohe Zerstörungs- und Gewaltpotenzial. Bis kurz vor seinem Tod beleidigt und demütigt Hartman Pyle und führt damit seinen Auftrag, die Persönlichkeit der Rekruten umzuformen, bis zur letzten Konsequenz aus.

An dieser Stelle wird die Radikalisierung gegenüber „Wege zum Ruhm“ deutlich: Trotz der Querverbindungen zwischen der Welt des Schlosses und der der Schützengräben durch die Figuren der Offiziere Dax und Roget werden die einfachen Soldaten aus der Welt der Schützengräben als Opfer des machtzynischen Kalküls der hohen Offiziere gezeigt. In „Full Metal Jacket“ zielt die militärische Praxis auf die Deformation der Rekruten zu Killern: Die ‚Opfer‘ der Ausbildung werden zu Killern und damit zu Tätern, deren Handlungsspielraum sich auf das Ausschalten von Problemen und Hindernissen durch rohe Gewalt beschränkt. Selbst Pyle kann erst Rache für sein Martyrium nehmen, nachdem er sich zum Killer hat umerziehen lassen. Das Opfer wird zum Killer, erschießt Hartman und erweist sich als sinnfälliges „example of the violent deviance“⁹¹ im Zuge der militärischen Abrichtung zum Killer. Durch die Darstellung der Deformation gelingt es Kubrick, der in vielen Kriegsfilm manifest oder latent gepflegten *victimization* der Soldaten, die häufig nicht in der „Auseinandersetzung mit dem eigenen zerstörerischen

88 Reinecke 1999, S. 215.

89 Reinecke 1993, S. 105.

90 Reinecke 1999, S. 216.

91 Rasmussen 2001, S. 307.

und selbstzerstörerischen Potenzial, sondern als Opfer der Verhältnisse⁹² gezeigt werden, zu entgehen. Als Leitmotiv für diese geradezu tragische Verstrickung der Soldaten in Zerstörung und Selbstzerstörung fungiert das Bild von der ‚Welt aus Scheiße‘, wie sie Pyle zuerst und besonders nachdrücklich ausgerechnet auf der Toilette kurz vor seinem Selbstmord empfindet. Sie hört jedoch nicht mit dem Tod Pyles und Hartmans auf. Die anderen Rekruten bewegen sich bis zum Ende des Films neben dem Höllenkreis des Blutes auch im „Höllenkreis der Scheiße“⁹³ Dies kommt in martialischen Gesten⁹⁴ ebenso zum Ausdruck wie in verschiedenen Meinungsäußerungen der Soldaten. Gerade Sequenz 39 zeigt mit den Interviews einzelner Soldaten die dominante Haltung, den Feind töten zu müssen, auch wenn dieser weder gesehen noch verstanden werden kann, wie es Joker pointiert formuliert:

„Ich wollte das exotische Vietnam sehen, das Kleinod von Südost-Asien; ich hab’ mir gedacht, ich treffe interessante und anregende Menschen aus einer alten Kultur und kill’ sie; ich wollte unbedingt der Erste in meinem Block sein, der einen amtlichen Kill vorweisen kann.“⁹⁵

Es ist übrigens auch Joker, der am Ende des Films die Rede von der ‚Welt voll Scheiße‘⁹⁶ wieder aufgreift:

„Ich bin so glücklich, am Leben zu sein. Ganz geblieben und fertig hier. Ich bin in einer Welt voll Scheiße. Stimmt! Aber ich bin am Leben und ich hab’ keine Angst.“⁹⁷

Das einzige Glück, keine Angst mehr zu haben, zeigt die Deformation des Subjekts zu einem weitgehend gefühllosen Lebewesen, für das die ‚Welt voll Scheiße‘ unabänderbar existiert. Das einzige Ziel besteht im Überleben, jedoch ohne die Gewissheit einer existenziellen Sinnerfahrung. „Full Metal Jacket“ entlarvt die Reduktion aller sinnlichen Wahrnehmung und allen Urteilens auf die Überlebensmaxime als Resultat der menschlichen Verrohung durch militärische Ausbildung und durch den Krieg.

92 Hey 1996, S. 585.

93 Seesslen/ Jung 1999, S. 265.

94 Hier ist die Figur des besonders gefühlskalten, verrohten Soldaten „Animal Mother“ aus den Sequenzen 37-41 beispielhaft zu nennen.

95 Zitat des Soldaten Joker aus Sequenz 39 des Films.

96 In der deutschen Version lassen sich Pyles ‚Welt aus Scheiße‘ und Jokers ‚Welt voll Scheiße‘ ausdifferenzieren: Letztere Aussage verweist auf eine Welt, die zwar mit ‚Scheiße‘ angefüllt ist, aber zumindest noch potenziell die Option auf Räume ohne ‚Scheiße‘ andeutet. Für Pyle hingegen besteht die Welt komplett aus ‚Scheiße‘; diese Aussage negiert jede existenzielle Hoffnung auf ein Anderes. Die Konsequenz für Pyle heißt denn auch Selbstmord.

97 Zitat des Soldaten Jokers aus der Schluss-Sequenz Nr. 42.

Der gesamte zweite Teil des Films zeigt die Konfrontation der abgerichteten und gedrillten Killer-Soldaten mit einem unüberschaubaren, unübersichtlichen Kriegsgeschehen im „Labyrinth des Todes“⁹⁸, in dem Killen und Überleben zur einzigen Handlungsmaxime und Zielperspektive gleichermaßen werden.⁹⁹ Wie im ersten Teil tritt das Emotionale hinter den gewalttätigen Überlebenstrieb weitgehend zurück; Gefühle reduzieren sich auf Lustbefriedigung mit Prostituierten, Hass auf einen Feind, der nur selten sichtbar wird, und partielles nachdenkliches Mitleid mit den Toten. Dieser letzte Punkt manifestiert sich szenisch im Kreis, den die Soldaten um das Grab zweier gefallener Kameraden bilden:

„Der Kreis, das Gegenbild zur Marschformation, faßt die Soldaten zu einem internen Ensemble zusammen - aber das Zentrum, um das sie sich versammeln, ist leer; sie blicken wie in einen blinden Spiegel, in das Nichts.“¹⁰⁰

Hier zeigt Kubrick das Nichts als Produkt des Krieges, dessen Zerstörungskräfte Leben massiv einengen, beschränken oder gar komplett vernichten. Krieg entspringt der Gewalt in Form der Ausbildung, erzeugt Gewalt und ist Gewalt. Er deformiert Menschen zu gewissenlosen Tötungsmaschinen¹⁰¹, für die Killen Maxime, Glaubensbekenntnis und alltäglich-gewöhnlicher Vollzug ihres Berufes ist. Hämmerte Hartman im ersten Teil den Rekruten noch in Form eines gebetsartigen Bekenntnisses das Killen als Lebenszweck des Soldaten ein¹⁰², so entwickeln sich Hass und unbedingter Vernichtungswille am Kriegsschauplatz zum Alltag:

„Die Logik des Krieges, der nur Tod oder Überleben kennt, macht alles banal; sie frißt jede Bedeutung, jeden Anschein von Sinn.“¹⁰³

Die Bedeutung der Banalität der Gewalt produziert Kubrick überdies durch die Verbindung zwischen gewalttätigen Bildern und Songs „von einer freundlichen, leeren Arglosigkeit“:

98 Seesslen/ Jung 1999, S. 270.

99 Kirchmann 1993, S. 45 benennt die Darstellung der „Dialektik von präzise geplanter Ordnung und ungebändigtem, zerstörerischem Chaos“ als ein Grundthema in Kubricks Filmen.

100 Reinecke 1993, S. 105f. In Sequenz 39 stehen die Soldaten im Kreis um ein Grab zweier gefallener Kameraden, und in der Schluss-Sequenz stehen sie wiederum im Kreis um die schwer verletzte Scharfschützin.

101 Vgl. Hölzel/ Peipp 1991, S. 128.

102 Vgl. Sequenz Nr. 18.

103 Reinecke 1993, S. 108f.

„Die Töne machen den Schrecken banal; und die Bilder verwandeln die Musik in Ahnungen des Schreckens und machen den Terror hinter dem harmlos Scheinenden sichtbar.“¹⁰⁴

Angefangen bei der Haarschur, über die Darstellung bestimmter Drill-Übungen, den harten Bildschnitt von Pyles Selbstmord auf der Toilette zur Gesäßansicht einer vietnamesischen Prostituierten, das zerstörerische Wirken militärischer Einheiten bis hin zum Abzug der Killer-Phalanx nach getanem Kriegshandwerk durch einen feuerroten „Dschungel aus Trümmern“¹⁰⁵ in der Schluss-Sequenz, setzt Kubrick die Verknüpfung sorgloser Songs mit Bildern der Gewalt als filmisches Mittel der Erkenntnisprovokation ein.

Ein weiteres Beispiel für die durch den Krieg hergestellte Banalisierung von Gewalt ist die im Film explizit dargestellte mediale Inszenierung von Soldaten und Krieg im Dienste einer psychologischen Kriegsführung mit Unterhaltungswert. Seien es die Interviews von Soldaten an der Front oder die Propaganda-Strategien der Armee-Zeitung „Stars&Stripes“, in deren Redaktion Joker zunächst arbeitet - immer wird der Krieg als ein Geschehen deutlich, das nur durch mediale Vermittlung wahrgenommen wird.¹⁰⁶

„Full Metal Jacket“ gehört bis heute zu den erfolgreichsten und beeindruckendsten Antikriegsfilmern des gesamten Genres, dem er teils entspricht, teils nicht. Kubrick greift immer wieder auf genrespezifische Codes wie die unmenschliche Ausbildung, die Sinnlosigkeit des Krieges, die Verrohung und Brutalisierung der Soldaten sowie den nur schwer sicht- und fassbaren Feind zurück, um sie als Versatzstücke konterkarierend zu mutieren.

So bleiben die offiziellen Feinde - in „Paths of Glory“ die deutsche Armee, in „Full Metal Jacket“ der Viet-Cong als Synonym für die nordvietnamesische Befreiungsbewegung - weitgehend unsichtbar. Weite Teile der zweiten Hälfte von „Full Metal Jacket“ dramatisieren den Widerspruch zwischen der eminenten militärischen Macht der USA einerseits und der Ohnmacht der Elitekämpfer angesichts einer minderjährigen, gut versteckten Scharfschützin andererseits. Gleichwohl zeigen beide Kriegsfilme sehr deutlich sichtbar die interne Aggression als Grund und Produkt des Krieges. Als inneren

¹⁰⁴Reinecke 1999, S. 224; vgl. auch Mainar 1999, S. 54-61.

¹⁰⁵Hölzel/ Peipp 1991, S. 131.

¹⁰⁶Vgl. besonders die Sequenzen 31 u. 39. Vgl. auch Rother 1999, S. 278-281.

Feind entlarven Kubricks Filme nicht nur einzelne Generäle oder Vorgesetzte, sondern die gesamte militärische Logik, deren Problemlösungskompetenz auf der intendierten Eliminierung der vermeintlichen Problemverursacher basiert. Zu Recht spricht Reinecke von der „strukturellen Analyse des Militärischen“¹⁰⁷ durch den Film. Insofern „Full Metal Jacket“ konsequent die Wurzeln des Krieges benennt und in ihrer destruktiven wie autodestruktiven Wirkung ausstellt, wird er zu Recht als der „radikalste Kriegsfilm, der je gedreht wurde“¹⁰⁸, bezeichnet. Radikalität benennt hier keinesfalls die Dominanz von Gewaltdarstellung, sondern die unversöhnliche Konsequenz, mit der Krieg als sinnlos und in jeder Hinsicht zerstörerisch begriffen wird: „[E]s ist kein Spaß, was dieser Regisseur veranstaltet, sondern Ernst.“¹⁰⁹

2.3 „Independence Day“

Unerklärliche Fernsehempfangsstörungen, eine Mondfinsternis und übergroße UFOs kündigen Unheil aus dem Weltraum an. Wenige Tage vor dem amerikanischen Unabhängigkeitstag, dem *Independence Day*, platzieren sich die UFOs in eine bedrohliche Angriffsstellung über den wichtigsten Metropolen der Welt. Während die Öffentlichkeit zwischen UFO-Euphorie und Hysterie schwankt, wissen die Mächtigen um die aggressiven Qualitäten der ‚Alien-Präsenz‘. Nachdem die Aliens einige Städte ohne Vorwarnung in Schutt und Asche gelegt haben, befiehlt der Präsident zuerst den konventionellen, dann den nuklearen Großangriff - erfolglos. Alle Bomben prallen am perfekten Schutzschild der UFOs ab.

Der geniale, aber beruflich unterforderte Fernsehtechniker und EDV-Experte David Levinson ortet ein Signal der Aliens, das es ihm erlaubt, deren Kommunikationssysteme zu manipulieren, um den Schutzschild zu deaktivieren. Zusammen mit dem Präsidenten, der Levinsons Ex-Frau Constance als Beraterin eingestellt hat, und dem Bomberpiloten Steven Hiller, der wegen seiner Beziehung zu einer alleinerziehenden Stripperin nicht befördert wird, arbeitet er an einem Konzept für den militärischen Gegenschlag. Hiller gelingt es als Einzigem, im Feuergefecht eines der gefährlichen UFOs zu vernichten und den Alien-Piloten per Faustschlag (Sic!) kampfunfähig zu schlagen. Mittels eines vormals

107Reinecke 1993, S. 105; vgl. auch Rasmussen 2001, S. 286f.

108Seesslen/ Jung 1999, S. 274.

109Rother 1999, S. 278.

abgestürzten, aber betriebsfähigen UFOs, das in einer geheimen Kommando- und Labor-Zentrale des CIA erforscht wurde, riskieren Levinson und Hiller alles: Sie fliegen in das gigantische Mutterschiff der Aggressoren aus dem Weltraum, installieren ein Computer-Virus in das Kommunikationssystem der ‚Aliens‘ und erreichen die Deaktivierung des militärischen Schutzschildes der UFOs. In letzter Sekunde gelingt ihnen die Flucht aus dem Mutterschiff.

Nachdem das Virus den Schutzschild deaktiviert hat, vereinigen sich alle noch verfügbaren Luftstreitkräfte der Welt unter Führung der USA zum entscheidenden Gegenangriff, den der Präsident mit einer geradezu programmatischen Rede zur Völkerfreundschaft und zum Weltfrieden einleitet. Als Symbol der globalen Allianz gegen äußere Bedrohung benennt er bezeichnenderweise den Independence Day als Nationalfeiertag der gesamten Welt. Der Angriff unter persönlicher Führung und Teilnahme des Präsidenten verläuft erfolgreich, wiewohl es nicht dem Präsidenten, sondern Russell Casse, einem trunksüchtigen, heruntergekommenen ehemaligen Vietnam-Kampfflieger vorbehalten bleibt, zum Wohl der USA und der Welt mitsamt seinem Flugzeug den Kamikaze-Opfertod zu sterben, der die finale Niederlage der ‚Aliens‘ besiegelt.

„Independence Day“ hat sich bisher in der filmwissenschaftlichen Forschung nur marginal niedergeschlagen. Zu sehr bedient der Film mit seinen zahlreichen Klischees die Erwartungen, aus denen Hollywood- und Oscar-Träume gemacht werden. „Independence Day“ fasst Elemente des Kriegs-, Action-, Abenteuer-, Weltraum- und Liebesfilms zu einem Film zusammen, der - ergänzt um komödiantische Züge - alle Ingredienzen einer ‚typischen‘ Hollywood-Dramaturgie enthält. Am ehesten hat sich noch die Filmkritik unmittelbar nach Erscheinen des Streifens mit „Independence Day“ befasst.¹¹⁰ Auffällig ist der hohe Grad an Patriotismus, US-zentrierter Weltsicht, neuer Weltordnung und amerikanischer Ritterlichkeit gegenüber sich selbst und der gesamten Welt. So verwischen sich angesichts der Katastrophe sehr schnell alle Status-Unterschiede, der Präsident wird zum ‚Good Guy‘-Kameraden einfacher Soldaten, leitet in typologischer Anlehnung an die Artusfigur gar selbst den Luftangriff, der von der einzigen verbliebenen Weltmacht USA geleitet wird. Alle anderen Mächte dagegen werden als willige

¹¹⁰Vgl. Just 1997, S. 200f.

Gefolgsleute und militärische Vasallen gezeigt, die nur darauf warten, dass ihnen die USA zeigen, wie, wo und wann alle gegen die Aliens kämpfen sollen. Die neue Weltordnung unter der Hegemonie der USA kombiniert der deutsche Regisseur Roland Emmerich¹¹¹ geschickt und unter immensem technischem Aufwand für rasante Spezialeffekte mit der US-amerikanischen Angst vor außerirdischen Lebewesen und Irritationen, die gerade in den 90er Jahren eine konjunkturelle Renaissance erfuhr.¹¹² Der Film leidet aber unter handlungstechnischer Unglaubwürdigkeit. Zum Beispiel besiegt der Pilot Hiller ein Alien mit einem einzigen Faustschlag und transportiert ihn zu Fuß durch die Wüste in ein militärisch abgeschirmtes und gesichertes Labor. Dort wird dasselbe Alien unter strengsten Sicherheitsvorkehrungen untersucht. Während das Alien noch untersucht wird, gelingt es ihm, das gesamte Operationsteam in Anwesenheit aller Sicherheitskräfte zu töten.

Neben der klischeehaften Handlung und der weltpolitischen Dominanz der USA fällt der Film durch eine massive Verharmlosung des Krieges auf; Krieg wird wieder als Mittel der Politik rehabilitiert, er richtet sich ausschließlich gegen die verbrecherischen Angreifer und löst das Problem. Insbesondere in seiner programmatischen Rede vor dem entscheidenden Gegenangriff stilisiert der Präsident diesen Krieg zur bedeutendsten ‚Luftschlacht in der Geschichte der Menschheit‘, die die gesamte Menschheit zusammenführen und sie ihre eigenen kleinen Konflikte vergessen lassen werde:

*„Guten Morgen,
in weniger als einer Stunde werden sich unsere Flugzeuge mit anderen aus der ganzen Welt vereinen. Und sie bereiten sich darauf vor, die größte Luftschlacht in der Geschichte der Menschheit zu schlagen. Menschheit - dieses Wort sollte von heute an für uns alle eine neue Bedeutung haben. Wir können nicht mehr zulassen, dass unsere kleinlichen Konflikte uns aufzehren. Unser gemeinsames Interesse verbindet uns. Vielleicht ist es Schicksal, dass heute der 4. Juli ist, und dass Sie einmal mehr für unsere Freiheit kämpfen werden - nicht gegen Tyrannei, Verfolgung oder Unterdrückung, sondern gegen unsere Vernichtung. Wir kämpfen für unser Recht zu leben, zu existieren. Und sollten wir diesen Tag überstehen, wird der 4. Juli nicht mehr länger nur ein amerikanischer Feiertag sein, sondern der Tag, an dem die Welt mit einer Stimme erklärt: ‚Wir werden nicht schweigend in der Nacht untergehen. Wir werden nicht ohne zu kämpfen vergehen. Wir werden überleben. Wir werden weiterleben. Heute feiern wir gemeinsam unseren Independence Day.‘“*

Nach dieser Luftschlacht gehen die Völker der Erde also einer paradiesischen Zukunft in Eintracht entgegen und sie können ihre Einheit mit dem Independence Day in der ganzen Welt feiern. Der Krieg wird hier als sinnvoll, zielgerichtet und notwendig gezeigt; zudem

¹¹¹Zu Emmerich vgl. Bock 1999, S. 149f.

¹¹²Vgl. Silvanus 2000, S. 8.

richtet er sich ausschließlich gegen die „Bad Guys“ und avanciert dadurch zu einer Art globaler Katharsis: Die Völker begraben ihre regionalen Konflikte, fechten die letzte, alles entscheidende, universale Schlacht gegen das Böse aus und schließen sich unter der Führung der USA zu einer neuen Weltordnung zusammen. Der heruntergekommene Casse personifiziert die Katharsis, indem er durch seinen Opfertod sein bisher vernachlässigtes und volkswirtschaftlich ‚unproduktives‘ Leben im Dienste einer großen Aufgabe hingibt. Die Figur des Trunkenbolds Casse steht in der Tradition der belasteten Western-Helden, die ihre gefallene Existenz durch den Opfertod rehabilitieren, damit im entscheidenden Moment den wahren Helden retten und die Gesellschaft der Überlebenden reinigen. Berühmt geworden sind die Prostituierten im Western als Frauengestalten, die als Außenseiterinnen edle Charakterzüge zeigen, dem Helden nahe stehen und sich im entscheidenden Moment in eine für den Helden bestimmte Kugel werfen. Sie retten den Helden, rehabilitieren sich durch das Opfer und machen Platz für die ‚reine‘ Frau, die auf den Helden wartet. Ein filmhistorisches Beispiel dafür bietet die Figur der Helen Ramirez in „12 Uhr mittags“, die als Mexikanerin und frühere Geliebte des Sheriffs Bill Kane wie des Verbrechers Frank Miller sozial und moralisch am Rande der Gesellschaft steht. Gerade aber von ihr gehen Impulse aus, die Amy als die ‚weiße und legitime‘ Frau dazu bewegen, sich an der Seite ihres Mannes zu engagieren.

Filmtechnisch wird die Botschaft des Präsidenten durch anschwellende, pathetische Musik, Beleuchtungseffekte sowie Nah- und Groß-Kameraeinstellungen als prophetische Verheißung der kommenden *Pax americana* unterstützt. Einmal abgesehen von der angedeuteten ethischen Problematisierung der Anwendung nuklearer Waffen, entbehrt „Independence Day“ jeglicher kritischer Implikation oder Anmerkung zur Brutalität des Krieges. Durch die komödiantischen Einlagen, die besonders mit der Figur Hillers verbunden sind, leistet er dem Eindruck eines zwar schwierigen und opferreichen, aber niemals sinn- und zwecklosen Krieges zusätzlich Vorschub. Auch wenn er nicht als expliziter Kriegsfilm produziert und kommuniziert wird, so bewirkt seine Darstellung der militärischen Konfliktstruktur eine Verharmlosung und Heroisierung des Krieges. Zeigen „Wege zum Ruhm“ und „Full Metal Jacket“ existenzielle Widersprüche in der Logik des Krieges anhand der deformierenden Wirkungen auf das Individuum, so repräsentiert „Independence Day“ eine affirmative Harmonisierung all dieser Widersprüche zu einer konsistenten Plausibilitätsstruktur für die militärische Option. Insofern „Independence Day“

partiell als Kriegsfilm rezipiert wird, bricht er fundamental mit der Tradition der Vietnam-Filme, die zerrissene Helden im Rahmen der Brutalität des Krieges zeigen.

Es gilt in der Filmwissenschaft allerdings als Konsens, dass der Krieg der USA gegen den Irak 1991, der nach Aussagen des damaligen US-Präsidenten George Bush die ‚Schmach von Vietnam‘ getilgt habe, dem kritischen Vietnam-Film und dem damit verbundenen kritischen Bewusstsein hinsichtlich der filmischen Darstellung des Krieges ein Ende bereitet hat. Bezeichnenderweise rekurriert „Independence Day“ unmittelbar auf diese Wende im US-amerikanischen Selbstverständnis als Militärmacht,¹¹³ da der Präsident im Film als ehemaliger Bomberpilot während des Golfkriegs der USA vorgestellt wird. Zog das neue politische Verhältnis der USA zum Krieg 1991 noch massive Kritik, Skepsis und Protest nach sich, so wurde es während des Bombardements Serbiens 1999 mit Unterstützung der westeuropäischen NATO-Partner endgültig auch in Europa, wider völkerrechtliche Bedenken, ausgerechnet von Sozialdemokraten und ehemaligen Pazifisten als politische Option restauriert. Die von den USA initiierte „Anti-Terror-Allianz“ setzt seit den Anschlägen in New York vom 11. September 2001 mit nochmals gesteigerter transatlantischer Selbstverständlichkeit auf die militärische Karte.

Es griffe jedoch zu kurz, in der einseitigen, klischeehaften Grundstruktur des Films ausschließlich eine ‚Vernebelung‘ des Publikumbewusstseins sehen zu wollen. Er produziert auch durch die von ihm realisierten Zeichen Widersprüche. Durch seinen Produktcharakter ist er, sobald er als Film in den Kinos gezeigt wird, dem Einfluss der Produktion enthoben und kann aufgrund der ihm innewohnenden Zeichenprozesse eine eigene Dynamik entfalten:

„Der verzerrende Einfluß der Hollywood-Massenunterhaltung sollte jedoch nicht überschätzt werden. Wer immer manipuliert, bleibt abhängig von den Eigenschaften, die seinem Material innewohnen; selbst die offiziellen Nazi-Kriegsfilme spiegelten noch als reine Propagandawerke bestimmte nationale Merkmale, die nicht künstlich zu erschaffen waren. Was für sie gilt, trifft um so mehr auf Filme in einer Konkurrenzgesellschaft zu.“¹¹⁴

Beispielsweise kann „Independence Day“ über die mit einem Schwarzen besetzte Hauptrolle des Helden Hiller und seiner alleinerziehenden Lebensgefährtin oder über den heldenhaften, aber drogenabhängigen Trunkenbold Casse in den USA durchaus kritische

¹¹³Vgl. dazu Hey 1996, S. 584 u. Reinecke 1993, S. 13-15.

¹¹⁴Kracauer 1979, S. 11 f.

Reflexionsprozesse auslösen. ‚Kleine Leute‘ mit Außenseiterstatus und großen sozialen Problemen retten dem Präsidenten das Land und stehen ihm damit auch die Schau.

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Rechteinhabers unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Speicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.