

Hartmut Winkler

Der weibliche Star als Kriegsbraut.

Triebmodellierung und Kulturindustrie im 2. Weltkrieg und in Korea.

- Sehr blond, sehr vollschlank und in einem sehr weißen Kleid: Francis Laing 1943 auf einer Air base. Das Publikum einheitlich oliv: zu Füßen des Stars im Hangar, zwischen den Fliegern und auf den abgestellten Gangways sitzen die Soldaten; fünf von ihnen stellen auf der Bühne den Chor, SIE singt den Chatanooga Choo Choo.
- Gleichfalls blond, genauso eindrucksvoll und noch besser fotografiert: Marilyn Monroe life in Korea.
- Kurios schließlich ein Filmschnippel der 'Command Performance USA': Wieder ein Saal voll Soldaten, Judy Garland singt und Lana Turner *brät auf der Bühne ein Porterhouse-Steak*.

Wenig überläßt die gigantische Maschinerie, der Apparat, mit dem Kriege in den letzten fünfzig Jahren geführt werden, dem Zufall. Immer komplexer, immer perfekter werden Organisation und Technologie, immer weniger, so scheint es, kann der Einzelne das Geschehen beeinflussen. In irgendeinem betonierten Unterstand irgendwo auf einer fremden Landkarte, dreiviertel der Zeit damit beschäftigt zu warten, ohne jemals genau zu wissen auf was, wäre dieser Einzelne seiner subjektiven Seite, seinen Wünschen und Ängsten schutzlos ausgeliefert. Hätte - hätte nicht der Apparat auch hier vorgesorgt.

Nach dem Essenfassen aber gibt es einen Dietrich-Film, den tagelang keiner aus dem Kopf bekommen wird; irgendeine Spionage-Sache, auf die Geschichte aber kommt es ja nicht an.

Truppenbetreuung. Ob Fortsetzung des Kulturbetriebs unter veränderten Bedingungen oder Produktion speziell für die Bedürfnisse der Front, auch in Kriegszeiten überläßt man es zivilen Spezialisten, Liederabende zu gestalten, Komödien oder Revuen auf die Bühne, oder Filme auf die Lein-

wand zu bringen. Viele große Namen finden sich in der ungeschriebenen Geschichte der Truppenbetreuung. Dieselben Regisseure, dieselben Stars wie im Zivilleben, und dennoch eine Sondersituation, ein besonderer Druck, der in den Produkten seine Spur hinterläßt.

Die Wechselbeziehung zwischen diesen Produkten, der organisierten sozialen Katastrophe des Krieges und der psychischen Ausnahmesituation des einzelnen Beteiligten soll im folgenden dargestellt werden. Nicht eine Produkt- oder Genreanalyse also ist beabsichtigt, nicht die Rekonstruktion einer filmphilologischen 'Epoche', sondern eher eine Hypothese zur Funktion und zur Wirkungsdimension massenmedialer Produkte; und damit eine Spekulation über das Operieren jener Kulturindustrie, die auch in sogenannten Friedenszeiten ihr Vorgehen generalstabsmäßig plant, weitreichende Ziele anvisiert, strategische Positionen ausbaut und Terrains besetzt.

Unterhaltung und Unterhaltungsindustrie werden häufig als ein Surplus angesehen, das zu den Zyklen der materiellen Reproduktion als eine Art Luxus hinzutritt, oder - ein zweites populäres Modell - als eine Sphäre der Kompensation, die die notwendigen Härten der Alltagsvollzüge zu puffern und auszugleichen hat. Beide Auffassungen, um dies gleich zu sagen, erscheinen mir naiv; was unter dem Etikett der 'Unterhaltung' gehandelt wird, kommuniziert unmittelbar mit der Not. Es ist eingebunden in Funktionszusammenhänge, die bis in das Innere unserer psychischen Organisation hineinreichen, unsere Überzeugungen und Reaktionsweisen determinieren, und die insofern von den Zyklen der materiellen Reproduktion nicht abzusetzen sind. Nur sehr mittelbar also geht es um den Krieg; tatsächlich geht es um den Krieg bezogen auf den Normalbetrieb, den Krieg als eine Art Symptomträger, an dem bestimmte Züge dieses Normalbetriebs besonders deutlich hervortreten.

Und eine weitere Klarstellung erscheint mir nötig: sehr deutlich ist es eine männliche Perspektive, aus der diese Rekonstruktion geschieht; ist es allgemein zunehmend schwierig, filmtheoretische Aussagen zu machen, die für beide Geschlechter gültig sind, so ist im Fall der Kriegsbraut die Geschlechterproblematik evident; das Interesse also gilt ein weiteres Mal der männlichen Psyche; nachzuvollziehen, welchen Gebrauchswert dieselben Filme für die Frauen jener Zeit hatten, wäre eine ungleich diffizilere Aufgabe.

Combat

Will man der 'Kriegsbraut'-Thematik sich annähern, liegt es nahe, zunächst solche Filme heranzuziehen, in denen der Krieg selbst - sei es im Mittelpunkt, sei es als Hintergrund der Handlung - thematisiert ist. Für amerikanische Produktion zwischen 1941 und 1945 schätzt Töplitz ihren Anteil auf etwa 40%.

Den Kern dieser Gruppe bilden die sogenannten 'Combatfilme', die von manchen Theoretikern als ein eigenes Genre angesehen werden. Titel wie *Bataan*, *Air Force*, *Crash Dive*, *Action in the North Atlantic* oder *Pride of the Marines* evozieren bereits den Geruch von herber Männlichkeit, Patriotismus und Opferbereitschaft, der die Handlung über eineinhalb Stunden beherrschen wird, und die den Rahmen für die mehr oder minder elaboriert nachgestellten Schlachtszenen liefert.

Die meisten dieser Filme sind in enger Zusammenarbeit mit Institutionen der Army, der Air Force oder der Navy gedreht, denen in den Credits jeweils ausführlich gedankt wird; in verschiedenen Filmen werden die Darsteller mit ihrem militärischen Rang aufgeführt. "'Bataan' and 'Air Force'", schreibt Basinger in ihrem Buch 'The World War II Combat Film', "both accept the war. They embrace it. There are no flashbacks, no safe returns home, no ways out but to fight. As a pop song of the time put it, 'No love, no nothin'."¹

In vielen dieser Produkte - und für die Kriegsbrautthematik ebenso signifikant wie irritierend - fällt zunächst der strikte *Ausschluß*, die völlige *Abwesenheit von Frauen* ins Auge. Eine Gruppe ausschließlich von Männern - motiviert durch den militärischen Kontext - ist Träger der Handlung; diese Gruppe kann eine militärische Einheit darstellen oder eine durch die Kriegswirren zufällig entstehende Schicksalsgemeinschaft, in jedem Fall muß die Gruppe folgende Bedingungen erfüllen: sie muß aus profilierten Einzelcharakteren bestehen, die auch in unübersichtlichen Situationen wiedererkennbar sind, und der Kontrast der Rollen muß geeignet sein, Material für gruppeninterne Spannungen und Konflikte zu liefern, die die Handlung aufgreifen und entwickeln kann.

Die Komposition der Gruppe geschieht meist hoch typisiert und in fast synthetischer Art und Weise: Unterschiede in der ethnischen oder geographischen Herkunft, im militärischen Rang, im Bildungsgrad, der Lebenseinstellung und der Loyalität gegenüber der militärischen Aufgabe werden

¹ Basinger, Jeanine: *The World War II Combat Film. Anatomy of a Genre*. New York 1986, S. 42

gezielt installiert; immer gibt es den Leader, der häufig zu jung die Stelle eines im Kampf getöteten Vorgesetzten einnehmen muß, immer den Philippino oder sonstigen Alliierten, der sich durch besondere Opferbereitschaft auszeichnen wird, immer den Spaßvogel, der die Gruppe mit seinem schlichten Instinkt und seinem Galgenhumor unterhält, den intellektuellen Zyniker, den die Ereignisse werden belehren müssen, den Siebzehnjährigen, der an sich noch gar nicht dabei sein dürfte, und das Maskottchen - Kind, Katze, Hund oder Schwein - dem auch der Hagel der Granaten nichts wird anhaben können. Und grundsätzlich, schreibt Basinger, stammt einer der Männer aus Brooklyn, das in der Geographie dieser Filme so etwas wie einen eigenen Bundesstaat darstellt.

Die so entworfene Gruppe nun wird durch eine Kette von Ereignissen hindurchgeführt, die sie tiefgreifend verändert. Die Plots, die Anzahl der schließlich Überlebenden und die Gesamtstimmung der Filme differieren stark; dem musikunterlegten Optimismus klassischer Propagandafilme stehen Tragödien gegenüber, die den Einsatz für die Sache bis zur tödlichen Konsequenz für nahezu alle Beteiligten durchspielen, die 'Schmach von Bataan' ist häufig eindrucksvoller und mit mehr Sorgfalt dargestellt, als der schließlich dann doch erreichte Sieg über die Japaner.

Jenseits solcher Unterschiede aber ist ein durchgängiges Muster, eine stabil konventionalisierte Dramaturgie zu beobachten, die für das 'Genre' typisch zu sein scheint, an der darüberhinaus aber eine Art Grundproblematik abgelesen werden kann, die diese Filme bearbeiten. Stehen die betonten Differenzen und die ausgeprägte Individualität der Protagonisten zu Beginn nämlich für das US-amerikanische Selbstverständnis des 'land of the free', d.h die Gewißheit, das individuelle, interessegeleitete Handeln produktiv zu machen, und eine Vielzahl konkurrierender Lebensentwürfe nebeneinander bestehen lassen zu können, so scheint dieser gesellschaftliche Minimalkonsens kaum ausreichend, auch die besondere Situation des Krieges zu bewältigen. Fast alle von Hollywood erzählten Kriegsgeschichten bemühen sich deshalb darum, den Individualismus, oder zumindest seine potentiell destruktive Seite, im Verlauf der Geschichte zu überwinden. Grundmuster ist, daß durch das gemeinsam Erlebte die Gruppe als Gruppe zusammengeschweißt wird und sich mit ihrer Aufgabe zunehmend identifiziert. Die anfänglichen Differenzen verlieren an Gewicht, Zynismus und Zweifel werden überwunden, Aggressionen werden entweder ausgetragen oder durch den Heldentod eines der Beteiligten gegenstandslos.

Ganz offensichtlich ist es eine Utopie des Sozialen, die diese Filme verbindet. Es wird der Nachweis geführt, daß ein Miteinander nicht nur not-

wendig, sondern auch möglich ist, daß die produktiv Vereinzelten sich zumindest in der Krise fest und kameradschaftlich aufeinander verlassen können. Basinger deutet diese Utopie unmittelbar politisch:

"The obvious interpretation is that the war brings a need for us to work together as a group, to set aside individual needs, and to bring our melting pot tradition to function as a true democracy since, after all, that is what we are fighting for: the Democratic way of life."

"Our strength is our weakness and vice versa. We are a mongrel nation - rag-tail, unprepared, disorganized, quarrelsome among ourselves, and with separate special interests, raised, as we are, to believe in the individual, not the group. At the same time, we bring different skills and abilities together for the common good, and from these separate needs and backgrounds we bring a feisty determination. No one leads us who is not strong, and our individualism is not set aside for any small cause. Once it is set aside, however, our group power is extreme."²

Andererseits bekommt damit auch der Krieg selbst einen utopischen Zug; die Zugehörigkeit zur Armee, die Anstrengung, das Leiden und die Allgegenwart des Todes retablieren eine Gleichheit, die im Alltag der amerikanischen Gesellschaft weder angestrebt, noch gegeben ist; polemisch gesagt scheint erst der Ausnahmezustand des Krieges in der Lage, basisdemokratischen Grundvorstellungen einen Weg ins amerikanische Kino zu bahnen.

Die eigentümlich utopische Besetzung des Krieges wird an verschiedenen Punkten der Argumentation wieder aufzunehmen sein. Zunächst aber ist die Tatsache aufzugreifen, daß Frauen innerhalb der skizzierten Utopie keinen Ort haben. Die Bilder der utopischen Männergemeinschaft knüpfen deutlich an kindliche Sozialisationserfahrungen an; Pfadfindererlebnisse, die Zeltlager und Geländespiele des YMCA, die Internate und die getrenntgeschlechtliche Erziehung liefern den Erfahrungshintergrund, mit dem die genannten Filme arbeiten, und der auf die ganz anders geartete Realität des Krieges projiziert wird. Das spezifisch regressive Moment, das in dieser Konstruktion liegt, sei hier ausgespart; weit wichtiger, weil das Material bestimmender, ist die homoerotische Komponente, die die militärische Männergemeinschaft konnotiert.

Die homosexuelle Tendenz schlägt sich in der Bildsprache der Kriegsfilm mit einer fast verblüffenden Direktheit nieder. Blickwechsel einer deutlich erotisch gefärbten Zuneigung, Berührungen, sexuell besetzte Achtungs- und Hierarchieverhältnisse, eine außerhalb des Piratenfilms völlig unübliche Ausstellung des männlichen Körpers, und ein feststehendes

² Basinger, a.a.O., S. 37, 51

Bildrepertoire verschwitzter Uniformen, verstrubbelter Haare, Lederaccessoires, Stiefel und Waffen scheint unmittelbar die Bildersprache schwuler Pornografie aufzugreifen. Auch die Bilder des Leidens, die Aufnahmen von verletzten Körpern, Wunden, Blut und Schmutz haben einen Schauwert, der ihre narrative Funktion übersteigt, und der ohne Rückgriff auf eine sadomasochistische Ästhetik kaum wird erklärt werden können.³

Verstärkt wird der Eindruck, daß eine latente oder kaum noch latente Homosexualität diese Filme bestimmt, durch Ausfälle offener Misogynie. "Ich mag morgens keine Frauen", sagt Stroheim aufrecht in seinem Bett sitzend in *Five Graves to Cairo*⁴, und John Wayne spricht von den Frauen als von den "häßlichen Enten in ihren Kartoffelsäcken"⁵. Der narrative Stellenwert solcher Ausfälle differiert stark; so wird die erste Äußerung einem Exponenten der gegnerischen Armee, General Rommel, in den Mund gelegt, die zweite dadurch relativiert, daß John Wayne seine abweisende Haltung im Verlauf der Geschichte wird revidieren müssen. Zunächst aber stabilisieren sich die Männerkollektive auf der Leinwand in deutlicher Frontstellung gegen alles Weibliche, und es wird ein Binnenraum, ein Buddy Movie installiert, in dem Kameradschaft, Kumpanei, männliche Körperpräsenz und Erotik amalgamieren.

Dingwelt

Zunächst also lieben die Männer die Männer. Als zweites, und diese Tendenz gewinnt historisch zunehmend an Bedeutung, lieben die Männer die Technik. Der schon genannte Film *They Were Expendable* beginnt mit geradezu erhabenen Bildern von die See durchpflügenden Schnellbooten; die Boote werden in leichter Untersicht gegen einen hellen tropischen Himmel freigestellt, weiße Gischt zeichnet die Wasseroberfläche und das Röhren der Motoren demonstriert die Kraft und die Lust, die der männliche Körper an die Technik delegiert.

Die Combat-Filme bieten ein ganzes Arsenal von Fetischen an. "Guns, helmets, uniforms, quinine tablets, k rations, (...) radios"⁶ nehmen die unmittelbare Umgebung der Körper ein, im weiteren Umkreis ergänzt durch

3 In dem Film *The Story of G.I. Joe* sagt ein Soldat: "We've been in a lot of places and learnt to love a lot of men".

4 USA 1943, R.: Billy Wilder, 38. Minute

5 *They Were Expendable*, USA 1945, R.: John Ford, 50. Min.

6 Basinger, a.a.O., S. 61

Fahrzeuge, Flugzeuge, schwere Waffen und die interimistischen Bauten, die die Militärs in die Natur und die Landschaften fremder Länder einbringen. Die militärische Technik hat einen spezifischen Reiz gerade darin, daß sie sich von anderen Technologien signifikant unterscheidet. Die strikte Beschränkung auf den Gebrauchswert, die Anforderung, daß die Dinge auch unter härtesten Einsatzbedingungen sich bewähren müssen, und eine eigene Ökonomie, die am Design, nie aber an den verwendeten Materialien spart, geben militärischen Ausrüstungsgegenständen ein Versprechen mit auf den Weg, das andere Sektoren der Warenproduktion nicht bedienen können.

Die ständige Konfrontation mit der Natur schlägt in den Objekten selbst sich nieder; das mimetische Oliv der Oberflächen, die groben Materialtexturen, Gebrauchsspuren und der allgegenwärtige Dreck - im Spannungsverhältnis zum militärischen Reinigungszwang - schaffen den Dingen eine Körpernähe und einen Körperbezug, der sie für eine fetischistische Besetzung geradezu prädestiniert. All dies wird von den genannten Filmen hemmungslos exponiert. Wenn Robert Michum seinen holpernden Jeep vor einem Wellblechhangar abbremsst und der Wagen mit im Sand querstehenden Vorderreifen zum Stehen kommt, verschmelzen Körper und Maschine zu einer Ikone jungenhafter Eleganz; Souveränität und Ausgesetztsein, eine Art Jubel unter dem offenen Himmel und eine helle, ironisch gefärbte Melancholie verbinden sich in diesem Bild.

Und auch das Kampfgeschehen selbst gehört in die Reihe der ästhetisierten Objekte und der erotisierten Dingwelt hinein. Ernst Jünger hat das Erlebnis des ersten Weltkrieges bekanntlich in ästhetischen Kriterien beurteilt; Hollywood nun vollzieht diese Bewegung nach, indem es den Krieg als eine Art Feuerwerk inszeniert. Granateneinschläge werden streng musikalisch rhythmisiert, das Kampfgeschehen gehorcht einer elaborierten Choreographie und das Aufspritzen der Explosionen gliedert den Bildraum wie der Rhythmus die Zeit. In der Folge mußten die Filmverantwortlichen sich fragen lassen: "Ob Hollywood weiß, daß wir einen richtigen Krieg führen?"⁷

Nicht nur die Maschinerie, sondern auch ihr Destruktionspotential wird hoch besetzt. Das Moment von Ausbruch, das mit der Sondersituation des Krieges und dem Leben unter freiem Himmel ohnehin verbunden ist, setzt sich in die Zerstörung des Hergebrachten hinein fort. So zeigt der Film *The Story of G.I. Joe*⁸ einen Kampf in der Ruine einer italienischen Barockkir-

⁷ Toeplitz zitiert 'The New York Times Film Reviews' 1938-1948; Toeplitz, Jerzy: Geschichte des Films. Bd. 4, 1939-1945. München 1983, S. 177

⁸ USA 1945, R.: William Wellman

che; die Orgel ist zerbrochen, die Decke auf das Chorgestühl heruntergestürzt und Kugeln schlagen in die bemalten Wände ein.⁹ Man kann diese Bilder als eine Kritik an der Brutalität des Krieges und seiner unterschiedslosen Zerstörung lesen; daneben und unterhalb einer solchen Deutung aber regiert eine Gegentendenz: die Tatsache, daß der Krieg moralische Kategorien außer Kraft setzt und die Interdependenzen einer zunehmend komplizierten Welt gewaltsam durchtrennt, hat auch ein Moment der Befreiung; die Tradition erscheint suspendiert und mit ihr jener Regelapparat, der ebenso unsichtbar wie bedrückend den Alltag der Subjekte reguliert. Berstende Panzer und einstürzende Fassaden - die Metapher legt es nahe - wiedereröffnen einen Raum, der schon okkupiert, verplant und vergeben schien, der gerichtete oder ziellose Einsatz von Dynamit erscheint als die einzige Möglichkeit, der aufgehäuften materiellen Reichtümer noch einmal Herr zu werden.

Frauen

Die Männer also lieben die Männer, dann die Technik und an dritter Stelle die Destruktion. Die Beschreibung des so umrissenen Szenarios erscheint mir notwendig, wenn klarwerden soll, welche Bühne der weibliche Star in seiner Rolle als Kriegsbraut betritt. Nun nämlich - an vierter Stelle, so könnte man sagen - kehrt die ausgeschlossene Frau auf die Leinwand zurück. Denn der Ausschluß bedeutet nicht, daß Frauen in diesen Filmen überhaupt nicht zu sehen wären; ein bestimmter Anteil der hier besprochenen Filme enthält, mehr oder minder peripher, eine Liebesgeschichte.

Das Ausgangsproblem dieser Liebesgeschichten besteht darin, die Anwesenheit der Frau auf dem Kriegsschauplatz zu motivieren. *American Guerilla in the Philippines*¹⁰ geht von einer zufälligen Begegnung aus; eine Französin, die auf den Philippinen geheiratet hat, bemüht sich um eine Unterschrift der amerikanischen Militärverwaltung, und der eben von einem Dschungelmarsch angekommene Held kann ihr helfen. Alle weiteren Begegnungen werden ähnlich zufällig sein, und die Liebesbeziehung wird überhaupt nur dadurch möglich, daß die Japaner den heroischen Philippino-Ehemann foltern und töten. Immer wieder werden die Liebenden getrennt, die Dienstverpflichtungen und das Kriegsgeschehen haben abso-

⁹ "It's a funny place to be killing man in", sagt der Dialog...

¹⁰ USA 1950, R.: Fritz Lang

luten Vorrang und das Happy end zeigt das Paar Schulter an Schulter inmitten der jubelnden Menge, die die Siegesparade der zurückgekehrten Amerikaner verfolgt. Ein solch glücklicher, wenn auch wenig leidenschaftlicher Ausgang ist bei weitem nicht die Regel; insbesondere wenn die Frauen nicht eingetragene Französinen, sondern selbst Farbige sind, tat sich Hollywood mehr als schwer, dauerhaftes Glück und eine schließliche Ehe zu gestatten; wesentlich häufiger ist der heroische Opfertod der Frau, der die gemischt-rassistische Eheschließung vermeidet und den Helden dem Männerkollektiv und der Einsamkeit zurückgibt. Viele dieser Filme zeigen, ganz im Gegensatz zu den moralischen Standards, zeitlich begrenzte und randständige Liebesverhältnisse,¹¹ und es dominiert eine Stimmung der Resignation, und einer milden Trauer, die insbesondere vor der tropischen Szenerie an einen trivialisierten Joseph Conrad erinnert.

Die zweite Beobachtung ist, daß die Frauengestalten in extremer Weise typisiert werden. In auffälliger Häufung sind es Krankenschwestern, in die Soldaten sich verlieben. Die Pause im Kampf durch die Verwundung des Helden, das Pflegeverhältnis im Feldlazarett und die erotische Attraktion scheinen unlösbar miteinander verbunden, ja, zu einem festen Mythos sich verdichtet zu haben. Wo Krankenschwestern in diesen Filmen auftauchen, immer sind sie mehrfach überdeterminiert: in ihrer aufopferungsvollen Tätigkeit und ihrer steifen Kleidung erinnern sie zunächst an Nonnen, was für sich genommen Reinheit, Unberührtheit und Unerreichbarkeit bedeuten würde. Die körperliche Pflege und die persönliche Zuwendung konnotieren Mütterlichkeit; die allgegenwärtige Gefahr verlangt eine Selbständigkeit, die mit den übrigen Komponenten nicht von vornherein zusammenstimmt. Die vierte Komponente schließlich ist ein Element von Promiskuität: "Erinnern Sie sich noch an Sandy, die Krankenschwester mit den grünen Augen?", fragt in *They Were Expendable* ein soldier den anderen; "Ja sicher", ist die Antwort, "und 11.000 andere Männer auch."

Die Brutalität der Formulierung legt offen, daß die Figur der Krankenschwester eine Verbindung auch mit ihrem Widerpart, der Hure, unterhält. Die Prostitution, obwohl zum Krieg gehörig, wird in keinem der fraglichen Filme thematisiert,¹² das Hays-office und das OWI,¹³ sonst häufig Konkur-

11 In *They Were Expendable* geschieht die letzte Begegnung am Telephon, die Leitung wird unterbrochen und dem Helden bleiben die militärische Pflicht und die Erinnerung...

12 Eine wichtige Ausnahme bildet der Film *Miss Sadie Thompson* (USA 1953, R.: Curtis Bernhardt), der, obwohl kein Combatfilm, ebenfalls ausschließlich in soldatischem Milieu spielt und das Thema Prostitution ausführlich behandelt.

renten in ihrem Einfluß auf die amerikanische Filmindustrie, dürften sich in diesem Punkt weitgehend einig gewesen sein. Sehr wohl aber treten Frauen auf, denen eine Verfügbarkeit für das Männerkollektiv als ganzes zugeschrieben werden kann. Barsängerinnen etwa spielen in diesen Filmen eine ähnliche Rolle, wie die unvermeidlichen Saloon-Frauen im Western und - und hier tritt der Film aus sich heraus - dieselbe Rolle, die der weibliche Star übernimmt, sobald er 'in Fleisch und Blut' und tatsächlich die Soldaten an der Front besucht.

Fast alle weiblichen Stars der vierziger und fünfziger Jahre, es wurde gesagt, haben Truppenbetreuung gemacht. Das War Activities Committee und der Army Pictorial Service, der einundzwanzig Auslandsabteilungen hatte, haben bis Ende 1944 nicht nur 25.000 16mm-Kopien von der Filmindustrie übernommen und täglich etwa dreitausend Filmvorführungen für die Truppe organisiert,¹⁴ sondern daneben auch Tausende von Live-Auftritten vor Ort, Tanzveranstaltungen und Konzerte, zu denen die Stars der Leinwand eingeflogen wurden. Es gab Radiosendungen für die Front, die solche Auftritte reproduzierten, und das alle vierzehn Tage neu erscheinende *Soldiers Screen Magazine*, eine militärische Wochenschau, die die entsprechenden Bilder lieferte. Das eigentümliche nun ist, daß in der Live-Situation exakt das Muster sich reproduzierte, das sich oben für die Filme selbst als typisch herausgestellt hat: Ebenso vereinzelt wie auf der Leinwand nämlich tritt der weibliche Star nun der Menge der Männer gegenüber, ein Meer von Uniformen und Männerblicken umgibt die Bühne und nimmt die weiße Gestalt am Mikrophon in sich auf. Dieses Bild ist zunächst ein Bild des Mangels; das quantitative Ungleichgewicht der Geschlechter, die schmerzliche Abwesenheit der Frauen und die Unerreichbarkeit sexuellen Glücks scheinen geradezu symbolisiert. Aber könnte man, wäre dies die einzige Tendenz, mit Starauftritten Truppenbetreuung machen? Bilder des Mangels, lehrt Lacan, sind gleichzeitig Bilder des Begehrens; ebenso wie der Mangel also wird auch das Begehren sym-

13 'Office of War Information', eine staatliche Institution, die, im Juni 1942 gegründet, die bis dahin verstreuten Propagandaaktivitäten koordinieren sollte; das OWI entwickelte ein sehr striktes System von Empfehlungen, das in Hollywood praktisch als ein zweiter Production Code fungierte. Das OWI beurteilte sowohl fertige Filme als auch Scripts, hatte allerdings keine unmittelbare Zensurfunktion. Direktor des OWI war der ehemalige Radiokommentator Elmer Davis.

(Zur Gründungsgeschichte und zur Arbeit des OWI siehe Koppes, Clayton R.; Black, Gregory D.: *Hollywood Goes to War. How Politics, Profits, and Propaganda Shaped World War II Movies*. New York 1987, S. 48ff)

bolisiert, der Trieb, der, gerade wenn ihm keine Stillung versprochen ist, für eine 'Mikropolitik des Wunsches' in Dienst genommen werden kann.

Doch zunächst zurück zum Bild selbst; wie eine zweite häufig verwendete Ikone, der Tanz, bei dem der Star im 5-Sekunden-Abstand von einem neuen männlichen Partner übernommen wird,¹⁵ konnotiert das Bild des einsamen Stars vor der Menge neben dem Mangel auch eine Utopie: die Utopie der Promiskuität. Zweifellos hat der Krieg auf realer Ebene zu einer Lockerung der Sexualmoral geführt; so zitiert Scheufl den Bericht eines Kommissars über ein New Yorker Lokal:

"Der Platz war voll von Soldaten wenig älter als 20 Jahre. Die ganze Atmosphäre glich jener Stimmung: Laßt uns heute leben, denn morgen werden wir tot sein. Die Jugendlichen auf der Männerseite suchten so viel Alkohol wie möglich zu vertilgen; die Mädchen suchten sie nach Kräften zu 'trösten' (...). Sie sprachen mit lauter, schriller Stimme, lachten sinnlos, rauchten unaufhörlich, tanzten wie die Derwische und schienen dicht vor einem hysterischen Anfall zu stehen.' Hentig: 'Als der Beamte zwei betrunkene zwölfjährige Mädchen, die mit 4 Soldaten ein Hotelzimmer genommen hatten, verhaftete - beide kamen aus einer Bergwerksstadt in West-Virginia -, entschuldigte sich eines der Kinder und meinte: 'Wir wollten ja nur patriotisch sein.'"¹⁶

Die Kriegssituation wird als ein Dispens von einer repressiven moralischen Norm erfahren, und als solcher zweifellos genossen. Für die Norm selbst stellt dies eine potentielle Gefährdung dar. Doch das Versprechen der Promiskuität kann auch eine wesentlich 'systemverträglichere' Form finden: wenn eine Gruppe von Männern gemeinsam ein Bordell besucht, so ist auch dies, auf einer Schwundstufe, Promiskuität; was sich vollständig ändert, aber ist die Position der Frau: sie gerät nun in die Funktionale der Männergemeinschaft, die über ihren Körper wie über ein Medium kommuniziert; ihre Anwesenheit dient der Versicherung, daß die latente Homosexualität nicht in eine manifeste umschlägt, die Frau, die als das 'ursprüngliche Triebziel' erscheint, kann damit eine äußerst vermittelte Position innehaben...

Auf der einen Seite also die Gefahr, daß die Kriegssituation die etablierten Normen beschädigt und, wie nach dem ersten Weltkrieg geschehen, einem unkalkulierbar Neuen den Weg öffnet. Auf der anderen Seite verschiedene Möglichkeiten, den Exzess abzufangen oder von vornherein zu integrieren; in diesem Fall erscheint die Kriegssituation als eine Aus-

¹⁵ zu sehen etwa in *The Miracle of Morgan's Creek* (USA 1943, R: Preston Sturges, 29. Minute) oder in *Miss Sadie Thompson*, 15. Minute.

¹⁶ Scheufl, Hans: *Sexualität und Neurose im Film*. München 1974, S. 72

nahmephase, als eine Art Fest,¹⁷ das die Rückkehr zum Normalbetrieb nicht nur möglich macht, sondern letztlich verlangt. Die Spannung zwischen beiden Polen jedenfalls bestimmt das Material dieser Filme, und sei es nur in der relativ schüchternen Form, daß auf sexuelle Freiheiten angespielt wird, oder daß das Genre bestimmte traditionelle Muster eben nicht bedient.

Triebmodellierung 1919

Der Ausschluß der Frauen durch die Männergemeinschaft, die Figur der Krankenschwester und die Verbindungslinie zwischen Star und Hure erinnern an eine theoretische Rekonstruktion, die Klaus Theweleit 1978 vorgelegt hat.¹⁸ Gegenstand bei ihm sind nicht der zweite Weltkrieg und nicht das Medium Film, sondern die Tagebuchaufzeichnungen und Erinnerungen von Männern, die in der Zeit nach dem ersten Weltkrieg Mitglied der berüchtigten Freikorps gewesen sind. Die Freikorps waren militärische Formationen, die sich aus Kriegsteilnehmern vorwiegend der äußersten Rechten rekrutierten, und die bei der Niederschlagung der revolutionären Bewegungen am Ende der zehner Jahre eine wesentliche Rolle gespielt haben. Theweleit nun schafft es, die Selbstzeugnisse dieser Männer in ein Psychogramm des soldatischen und des präfaschistischen Mannes umzuarbeiten, ein Psychogramm, das auch auf die Struktur der 'normalen' männlichen Psyche und ihre Frauenprojektionen ein entschiedenes Licht wirft.

Auf einige wenige Stichworte reduziert, sind es vor allem drei Eigenheiten, die in diesen Texten hervortreten; zunächst eine geradezu obsessionelle Besetzung der Körperbegrenzung, der Ichgrenzen und der männlichen Identität; der im Training gestählte Körper, das Männerkollektiv und die Ordnung der militärischen Formation müssen dafür einstehen, daß diese Identität auch in der Situation der Konfrontation und der Krise aufrechterhalten bleibt. Theweleit spricht von der Ausbildung der Muskulatur als einer Panzerung, die die psychische Strukturierung in ihrem Funktionieren unterstützt.

Als zweites und komplementär sind die Texte von einem tiefgreifenden Schrecken vor allem gekennzeichnet, was die männliche Identität und die Ichgrenzen gefährden könnte; so bedroht die 'flutende' Menge auf der

17 Exzess und Fest sind historisch bekanntermaßen eng verbunden...

18 Theweleit, Klaus: Männerphantasien. Frankfurt/M. 1977

Straße nicht nur die soziale Ordnung und beschwört das gesellschaftliche Chaos herauf, sondern sie liefert zugleich ein Bild für jene Auflösung, vor der die eigene Person geschützt werden muß. Metaphern der Flut, des Sumpfes und der Überschwemmung treten in signifikanter Häufung auf, eng assoziiert mit einem tiefgreifenden Horror vor allem Weiblichen, das per se als weich, feucht und für die eigene Identität bedrohlich begriffen wird. Das Körperinnere, Blut und Körperflüssigkeiten werden verdrängt, der muskuläre Panzer wird als ein Hohlgefäß begriffen. Der dritte Punkt, daraus abgeleitet, ist eine projektive und hochsignifikante Typisierung der Frau. Der 'roten' Frau, die Teil der flutenden Masse ist, und die als 'Flintenweib' zum Inbegriff einer nun auch physischen Bedrohung wird, wird die gute, die 'weiße' Frau gegenübergestellt; sie ist die zukünftige Ehefrau, oft die Schwester eines Korps-Kameraden, sie ist mit dem Haus statt mit der Straße assoziiert, und wird häufig in weißer Kleidung vorgestellt. Und der Inbegriff der weißen Frau, fast überflüssig es zu sagen, ist auch für die Freikorpsleute die Krankenschwester im Feldlazarett.

Ohne Zweifel hat die 'weiße Frau' in vielen Kriegsbräuten des Vierzigerjahrefilms ihre Spur hinterlassen; auf dem Hintergrund der Theweleitschen Überlegungen sind viele Frauenfiguren ungleich besser zu verstehen, und vor allem die fundamentale Fremdheit, die, den Liebesgeschichten zum Trotz, zwischen Männern und Frauen auf der Leinwand herrscht. Wenn der Film die weibliche Protagonistin mitten in der Liebesgeschichte opfert, wenn er die Frau abstrakt moralisch überhöht, wenn er Greer Garson auf die Rolle der Mutter festlegt oder Bette Grable zum Pin up fetischisiert, immer wird man das Moment von Angstabwehr mitdenken müssen, das den soldatischen Mann mit dem weiblichen Geschlecht verbindet, das sein Begehren überwuchert und das offensichtlich auch für diejenigen Männer eine Rolle spielt, die ohne Soldat zu sein, für eine bestimmte Zeit ihres Lebens zum Soldaten gemacht werden.

Mit der Sexualität

Und dennoch: 1941 ist nicht 1919, und die Inhalte wie die Mittel der psychischen Codierung haben sich tiefgreifend verändert; selbst den Filmen, die sich explizit die Unterstützung der Truppe zum Ziel gesetzt haben, geht es nicht mehr einfach um die Herstellung des soldatischen Mannes; es geht nicht mehr um eine einfache Triebunterdrückung und eine Frontstellung

gegen die Frau. Nicht mehr gegen die Sexualität, so könnte man sagen, sondern mit der Sexualität wird nun Politik gemacht.

Man wird sich vergegenwärtigen müssen, daß die bisher besprochenen Filme, die den Krieg in die Handlung einbeziehen, nur einen bestimmten Ausschnitt der Gesamtproduktion darstellen. Der überwiegende Teil der von Hollywood gelieferten Produkte waren Filme, die, zumindest dem ersten Eindruck nach, auch in Friedenszeiten hätten hergestellt werden können, Komödien, Melodramen, Kriminalfilme, Musicals und screwballs. Diese Orientierung war Programm, und insbesondere die Studiobosse verlangten immer wieder Komödien, die sie wegen ihrer sicheren box office-Ergebnisse schätzten. Und mehr noch: vor dem Eingreifen der USA in den Krieg gab es ein deutliches Spannungsverhältnis zwischen der traditionellen Orientierung Hollywoods auf die Unterhaltung und dem neu an den Film herangetragenen Propagandaauftrag. 'Are we ready to depart from the pleasant and profitable course of entertainment to engage in propaganda?' fragt ein 'internal memo' der Production Code Administration 1938.¹⁹

Dieses Problem, so könnte man sagen, wurde im Laufe des zweiten Weltkrieges gelöst. Die an der Produktion Beteiligten sahen Komödien und Melodramen als rein eskapistisch an, als "eine Medizin gegen Sorgen und Erschöpfung", "eine wertvolle Optimismusspritze, die in schweren Zeiten das zum Leben notwendige Gefühl für Humor wachhält"²⁰. Sowohl ihre Wirkung als auch ihre innere Struktur aber ging über diese Komplementfunktion weit hinaus. Von den 17 Fragen, die laut Basinger der Combat-Film sich gestellt hat, und die mit 'Could we win it?' beginnen und mit der Frage 'What did it mean to be American?' enden, treffen nahezu die Hälfte auch für eskapistische Filme zu. Ob sie will oder nicht, direkt oder indirekt thematisiert die Komödie die home front, jene Verhältnisse zuhause, über die die Soldaten, durch die Distanz und die Einsamkeit verunsichert, intensiv nachdenken. Wird meine Frau mir treu sein? Wird alles sein wie vorher, wenn ich zurückkomme? Und werde ich derselbe sein und dieselbe Rolle spielen können? Das individuelle psychische Elend und scheinbar private Fragen werden zum Einfallstor für jene Antworten, die die Kulturindustrie zentral - also alles andere als privat - produziert.

Die Frauengestalten der Komödien, Krimis und Melodramen sind ebenfalls typisiert, wenn auch nicht im selben Maß wie in den Combat-filmen. Die Krankenschwester und die Hure treten - der veränderten Sze-

19 zitiert bei Koppes, Clayton R.; Black, Gregory D.: *Hollywood Goes to War. How Politics, Profits, and Propaganda Shaped World War II Movies*. New York 1987, S. 17

20 Eine Äußerung von Will Hays, zitiert bei Toeplitz, a.a.O., S. 184

nerie entsprechend - zurück und es geht nun wieder um die 'wahre', d.h. die dauerhafte Liebe. Vor allem drei Tendenzen sind abzulesen: zum einen tritt in diesen Filmen nun die 'weiße Frau' in Reinform auf, für die die Krankenschwester nur eine Art Statthalterin war. Sie wird erobert oder waltet im gemütlichen Heim, backt Apfelkuchen und stellt jene amerikanische Lebensart und Frische aus, die für sich genommen bereits die Frage 'Why we fight' beantwortet.

Zum zweiten wird mit dem Sex experimentiert; er wird hier nicht allein der Barsängerin oder der leidenschaftlichen Begegnung in den Tropen vorbehalten, sondern in variablere Kontexte integriert; bis hin zur Entwicklung jener 'Sexbomben', die den Koreakrieg gewinnen halfen.²¹ Ein drittes Thema bildet die größere Selbständigkeit der Frauen, die sich aus ihrer Integration in die Kriegsproduktion ergab; sie wird in vielen Filmen der vierziger und fünfziger Jahre bearbeitet, und häufig in Form einer Domestizierungsgeschichte abgefangen. Von der Typisierung solcher Frauengestalten selbst muß eine beruhigende Wirkung ausgegangen sein. Selbst wenn wie in den 'schwarzen Filmen' die Frauen als abgründig, als späte femme fatal gezeichnet werden, so weiß der von der Realerfahrung des anderen Geschlechts abgeschnittene Mann doch, woran er mit den Frauenfiguren ist; die Codes, die seine Erfahrungen gerastert haben, werden bedient, und seine diffuse Verunsicherung wird in ein System von benennbaren Wünschen und benennbaren Sorgen umgearbeitet. Und wenn die Vorstellungen der Frontkinos ein 'zweistündiger Urlaub zuhause' genannt wurden,²² so ist damit der Effekt eines Wiedererkennens benannt, das über das Wiedererkennen vertrauter Szenerien weit hinausgeht.

Eine Analyse auf der Ebene der Filminhalte und der Aufweis solcher Codierungen aber greift deutlich zu kurz, wenn die Tiefendimension gezeigt werden soll, die die Kulturindustrie in diesem Krieg erstmals anvisiert und offensichtlich auch erreicht hat. Man wird sich vergegenwärtigen müssen, daß die US-Army die erste Armee der Welt war, die mit dem Swing eine populäre, gegenwärtige Musikrichtung in ihr Repertoire einbezogen hat. Wenn man dem Swing zugestehet, eine ungleich direktere Beziehung zu Sexualität und Körper zu unterhalten als jede militärisch verwendete Musik zuvor, wenn das Militär den Marschtritt an dieser Stelle aufgibt und etwas übernimmt, was ihm bis dahin vollständig entgegengesetzt zu sein schien, so zeigt dies tiefgreifende Veränderungen der Armee, des kulturellen Hinter-

21 siehe etwa Scheugl, a.a.O., S. 91ff

22 Toeplitz, a.a.O., S. 183

grunds, vor allem aber der beteiligten Subjekte an. Deutsche Militärkapellen haben zur gleichen Zeit 'Lippe Detmold' oder den 'Königgrätzer Defiliermarsch' geboten; in der Normandie begegneten sich also nicht nur zwei politische Systeme und zwei Weltbilder, sondern auch zwei völlig unterschiedliche Stadien kulturindustrieller Entwicklung und zwei unterschiedliche Muster der Triebmodellierung, der gesellschaftlichen Organisation von Sexualität.

Der weibliche Star dieser Zeit ist nur auf diesem Hintergrund zu verstehen. Sein Leib leistet die Transmission, die die Codes in die Tiefenschichten der Subjektivität überhaupt vordringen läßt; und wenn die US-Armee von Hollywood organisiert Unterhaltungsfilm übernimmt, dann bezieht sie - wie im Fall des Swing - in ihre Logistik ein, was ihr bis dahin entgegengesetzt schien. Es war den Airforceleuten im zweiten Weltkrieg erlaubt, das eigene Flugzeug mit einem Pin up zu bemalen; die Stars der Leinwand oder schlichte Photomodelle wurden mit dem Schriftzug 'Sleepy Time Gal' oder 'Target for Tonight' portraitiert, eine B29 aus dem Koreakrieg zeigt Jane Russel in der Schlüsselszene aus dem 1943 noch für skandalös gehaltenen Hughes-Film *The Outlaw*.²³ Handgemalte Pin Ups auf Flugzeugen wären in der deutschen Luftwaffe undenkbar gewesen. Undenkbar wie übrigens heute wieder auch in der amerikanischen Armee, wo die Tornados und Stealth-Bomber zu völliger Serialität und Abstraktion zurückgekehrt sind. Im individuell gestalteten Pin up verschmelzen die kulturindustrielle Vorgabe, die technisch/militärische Zwecksetzung und die Subjektivität der Männer, denen die Individuierung ihrer Maschine offensichtlich eine Stütze ist. Die Kulturindustrie operiert direkt auf der Not und sie dringt in Bereiche vor, die sie, solange sie die Defizite der Realität nur zu kompensieren hatte, mit großer Ruhe ausgrenzen konnte.

Sexualität und Industrie

Aber ist es nicht paranoid, solche Entwicklungen politisch zu interpretieren, und - schlimmer noch - ihnen mit dem Begriff der Kulturindustrie eine Art Subjekt zuzuordnen? Der letzte Teil meiner Argumentation soll diese Frage aus einer Perspektive beantworten, die mit dem Begriff der Kulturindustrie zunächst kaum kompatibel erscheint. In 'Überwachen und Stra-

23 *The Outlaw* wurde 1940/41 gedreht, aber erst 1946 für die Kinos freigegeben.

fen²⁴ und vor allem im ersten Band von 'Sexualität und Wahrheit'²⁵ hat Michel Foucault eine Vorstellung davon entwickelt, wie die innere Struktur der Macht auf der Schwelle zur Moderne sich verändert hat.

Macht, so schreibt Foucault, wird nicht länger als ein Verhältnis beschrieben werden können, das einer Vielzahl von Ohnmächtigen einige Mächtige frontal gegenüberstellt. Ihr Kennzeichen ist vielmehr, daß sie sich im Lauf der Entwicklung verzweigt und in die gesellschaftliche Struktur eindringt, daß sie zunehmend unsichtbar wird, ohne allerdings an Wirksamkeit und an regulativer Kraft zu verlieren. Die Macht, schreibt Foucault, wird kapillar. Dies bedeutet zunächst, daß die Macht ihre traditionellen Felder überschreitet; Politik und Ökonomie interessieren Foucault deshalb nur am Rande und er spricht von einer "Expansion der politischen Technologien (...), die von nun an den Körper, die Gesundheit, die Ernährung, das Wohnen, die Lebensbedingungen und den gesamten Raum der Existenz besetzen."²⁶ Kulturelle Manifestationen und der Stand der jeweiligen Technologie, intentionale Äußerungen und stumme, möglicherweise unbewußte Praktiken faßt Foucault im Begriff der Diskursformation, oder des Dispositivs zusammen. Und er hält es für notwendig, solche Diskursformationen zu analysieren, soll der Machtanteil wieder sichtbar gemacht werden, der sich kapillar in diese Diskurse hinein verteilt hat.

Die Einbeziehung der Kultur und der Alltagsvollzüge legt es nahe, das Modell auch für Hollywood und die Analyse der Kriegsbraut in Anspruch zu nehmen; eine zweite und wesentlich direktere Beziehung aber ergibt sich dadurch, daß Foucault der Sexualität einen zentralen Stellenwert für die Konstitution der Dispositive zuweist; Sexualität ist für ihn grundsätzlich gesellschaftlich organisierte Sexualität. Und ihre Bedeutung wächst in dem Maß, wie die Mechanismen der unmittelbaren Repression durch Mechanismen der strukturellen Steuerung abgelöst werden.

Die Macht schreibt sich in die Körper ein; sie tut dies in den körperlichen Varianten der Bestrafung, des Drills, der Folter, der Einsperrung; sie tut dies aber auch, indem sie auf den Körper und seine Bedürfnisse selbst gestaltend Einfluß nimmt. Die Macht residiert in Tabus und in sexuellen Gewohnheiten, in der Struktur der Wünsche und in der Grenze zu dem, was außerhalb der Wünsche liegt, weil es als Wunsch nicht phantasiert

24 Foucault, Michel: Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses. Frankfurt/M. 1989 (O., frz.: 1975)

25 ders.: Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit I. Frankfurt/M. 1983 (O., frz.: 1976)

26 ebd., S. 171

werden kann. Der gestaltende Zugriff auf die Sexualität ist damit eines der wirkungsvollsten Mittel, die Subjektivität des Einzelnen in die gesellschaftliche Struktur einzupassen. Und Foucault hebt hervor, daß man verschiedene 'Explikationsgrade' des Sexuellen unterscheiden kann. Ist Sexualität zunächst eine Praxis, der das Gesetz als ein repressiver Diskurs - Diskurs nun im engeren Sinne - gegenübertritt, so beginnt, folgt man seiner Rekonstruktion, bereits im 17. Jahrhundert das "Projekt einer 'Diskursivierung' des Sexuellen"²⁷, der Versuch der Wissenschaftler, der Ärzte, Erzieher und Beamten, die Sexualität "in ein Raster aus Diskursen einzuschließen",²⁸ und den Raum, der zwischen der stummen Praxis und dem Gesetz aufklaffte, zu besetzen. Auf diesem Hintergrund ist es ein grundsätzlicher Unterschied, ob das Bild der Frau im Kopf des Soldaten, auf einer Feldpostkarte oder auf der Außenfläche seines Flugzeuges eingeschrieben ist. Die Kulturindustrie distribuiert nicht mehr nur Muster, wie über Sexualität zu denken und zu sprechen sei; dies tat die Commedia dell'arte auch. Sondern sie dringt unter die Haut, und sie tut dies gerade, indem sie, was unter der Haut sich abspielt, an die Oberfläche bringt. Und eine dieser Oberflächen, ohne Zweifel, ist die Kinoleinwand.

Daß das Kino sich öffentlich obsessionell mit dem Privaten beschäftigt und daß die Sexualität zunehmend auf seiner Oberfläche erscheint, wird also kaum einseitig als eine Lockerung der Repression verstanden werden können. Die Macht wird kapillar, gerade indem sie der Sexualität nicht mehr frontal gegenübertritt, sie nicht mehr eingrenzt, sondern formt und als einen Zugang zur Subjektivität des Einzelnen nutzt. Der Satz, daß das Private das Öffentliche sei, gilt auch in diesem, abgeleiteten Sinn.

Foucault selbst wäre der Begriff der Kulturindustrie fremd; sucht man eine Verbindung, wird man aber hervorheben müssen, daß der Begriff auch bei Horkheimer und Adorno eben nicht eine Formation bezeichnet, die im Auftrag einer herrschenden Clique und als der populär-kulturelle Arm einer politischen Verschwörung deren Machterhalt organisiert. Sehr plausibel vielmehr erscheint mir das Bild, daß Kultur und Kulturindustrie sich in die Netze einer kapillar gewordenen Macht zunehmend eingebracht haben. Wenn die Popularkultur als ein integraler Bestandteil in das gesellschaftliche Funktionieren eingebunden ist, und wenn auch die Ausübung militärischer Gewalt ohne das Mitwirken der Kulturproduzenten nicht mehr möglich scheint, dann tröstet es kaum zu erfahren, daß die Arbeit des OWI in-

27 Foucault, *Der Wille...*, a.a.O., S. 31

28 ebd., S. 43

haltlich wie personell von der 'Linken' Hollywoods dominiert war, oder daß die Produktion von Komödien exakt den Bedürfnissen der Frontsoldaten entsprochen hat, was in aufwendigen Befragungen ermittelt worden ist. Kapillar ist die Macht gerade insofern, als sie mit den Bedürfnissen paktiert. In diesem Punkt sind sich die Modelle Foucaults und der kritischen Theoretiker relativ nahe.

Und andererseits erscheint mir Foucaults Konzeption, nimmt man sie isoliert, ergänzungsbedürftig; plausibel in ihrer Darstellung einer zunehmend verteilten und unsichtbaren Macht, muß sie die Tatsache verfehlen, daß der kulturelle Sektor von einem bestimmten Stadium an eben gerade nicht mehr ausschließlich verteilt und 'kapillar' seinen Einfluß ausübt, sondern gleichzeitig eine ungeheure Zusammenballung zentralisierter Produktionsmittel und Äußerungskompetenz darstellt; eine eigene kulturproduzierende Industrie eben, die dem Profitprinzip und der Arbeitsteilung folgt und der staatlichen Einflußnahme immer wieder relativ bereitwillig sich geöffnet hat. Der verteilten und unsichtbaren Formierung der Macht also steht eine durchaus sichtbare gegenüber, die in die erstere zudem gezielt investiert. Beide Modelle, so meine ich, wird man deshalb zusammendenken müssen; und die Kriegsbraut scheint mir ein Fall zu sein, der beide Perspektiven miteinander verschränkt; auf der einen Seite das intakte Studiosystem Hollywoods, das wenige Jahre darauf, Mitte der fünfziger Jahre, in die Krise geraten wird, das bis dahin aber eine Art Modell für die Leistungsfähigkeit, Spezifität und Vitalität industrieller Kulturproduktion dargestellt hat; auf der anderen Seite die 'kapillar' strukturierte Subjektivität von Rezipienten, die in der Ausnahmesituation des Krieges auf jeden psychischen Support angewiesen sind und die Herztöne der Industrie sicher direkter als in Friedenszeiten absorbieren.

Der letzte Gedanke soll deshalb dem Übergang gelten, der die Filmindustrie vom Normalbetrieb zum Ausnahmezustand des Krieges und anschließend zurück zum Normalbetrieb geführt hat. Dieser Übergang hat sich in die eine wie die andere Richtung erstaunlich flüssig und reibungslos vollzogen. So haben die Studios etwa auf den Schock von Pearl Harbor mit einer geradezu atemberaubenden Schnelligkeit reagiert, und einem bereits fertiggestellten Film wurden binnen einer einzigen Woche vier Dialogstellen hinzugefügt, die auf den Angriff der Japaner Bezugnahmen und dem Film auf diese Weise die Aktualität sicherten.

Eine solche Flexibilität ist weder intentional noch durch 'Vorbereitung' zu erreichen; sie wird als die build-in-Funktion einer Apparatur betrachtet werden müssen, deren Überleben davon abhängt, daß sie Veränderungen

im gesellschaftlichen Prozeß seismographisch registriert, sich Umschlägen blitzschnell anzupassen weiß und veränderte Konstellationen in die eigene Struktur übernimmt. Gleichzeitig aber, und dies erscheint mir mehr als wichtig, verdankt sich die Flexibilität - paradox - der Tatsache, daß die Apparatur unterhalb der Oberfläche erhebliche Kräfte der Beharrung und der Masseträgheit aufweist. Die wohl entscheidende Leistung der Kulturindustrie nämlich besteht darin, daß sie das jeweils Neue auf tradierte, bereits etablierte Codes zurückbezieht und damit an den Rahmen des Bekannten zurückbindet. Diese Funktion ist notwendig, soll das Neue überhaupt adaptierbar werden; exakt in derselben Bewegung aber erhalten die Codes die Chance, gegen das verstörend Neue sich durchzusetzen und ihm Schritt für Schritt alles Verstörende zu nehmen. Dies kann entweder aktuell im Vorgang der Darstellung und des Verstehens geschehen, oder in einem längeren Prozeß der Umarbeitung und einer Re-Konstruktion, die den Gegenstand selbst ergreift; bis schließlich aus dem scheinbar Neuen, eben noch in seiner Existenz bedroht und nun verjüngt und gestärkt - das Tradierte hervortritt.

Auf dem Hintergrund des so skizzierten Modells nun erscheint das Rätsel lösbar, warum die Combatfilme auf die Anwesenheit der Frau nicht einfach völlig verzichten. Das Bild der Frau, so könnte man sagen, wird als eine Art Statthalter gebraucht, es hält eine Position offen, die die Rückkehr zum Normalbetrieb antizipiert. Wenn gesellschaftliche Libido verschoben wird, so muß die Rückverschiebung gewährleistet sein, und mehr noch: sie muß gebahnt, und das heißt vorbereitet werden. Folgt man also der These, daß die Darstellung des Krieges den Exzess zumindest verspricht, bestimmte Codes außer Kraft setzt und einen Teil der gesellschaftlichen Interdependenzen suspendiert, so steht das Bild der Frau dem allen gegenüber. Das Bild der Frau wird damit zum Einfallstor für die Reaktion; eine Reaktion, die zu Beginn der fünfziger Jahre mit der Restauration der Familie, der Monogamie und der bürgerlichen Alltagsvollzüge ja tatsächlich sich durchgesetzt hat.

Wenn das Filmbild des Krieges also eine Utopie enthält, so muß diese Utopie in ihrer Wirksamkeit begrenzt und auf die Sondersituation des Krieges eingeschränkt werden. Der Krieg als Krieg wird isoliert; er ist ein 'Fest', ein Fest aber kann nicht ewig dauern.

Literatur zum Thema:

- Basinger, Jeanine: *The World War II Combat Film. Anatomy of a Genre.* New York 1986
- Belmans, Jaques: *Le Cinéma et l'homme en état de Guerre.* Bruxelles 1974
- Bohn, Thomas William: *An Historical and Descriptive Analysis of the 'Wy We Fight' Series.* New York 1977
- Butler, Ivan: *The War Film.* South Brunswick/ New York 1974
- Butler, Lucius A.; Youngs, Chaesoon T. (Compil.): *Films for Korean Studies. A Guide to English-Language Films about Korea.* Honolulu 1978
- Daniel, Joseph: *Guerre et cinéma. Grands illusions et petits soldats 1895-1971.* Paris 1972
- Dick, Bernhard F.: *The Star Spangled Screen. The American World War II Film.* Lexington (USA) 1985
- Foucault, Michel: *Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit I.* Frankfurt/M. 1983 (O., frz.: 1976)
- Foucault, Michel: *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses.* Frankfurt/M. 1977 (O., frz.: 1975)
- Gheorghiu-Cernat, Manuela: *Arms and the Film. War-and-Peace in European Films.* Bucharest 1983
- Hughes, Robert (Hg.): *Film: Book 2. Films of Peace and War.* New York 1962
- Kagan, Norman: *The War Film. A Pyramid Illustrated History of the Movies.* New York 1974
- Koppes, Clayton R.; Black, Gregory, D.: *Hollywood Goes to War. How Politics, Profits, and Propaganda Shaped World War II Movies.* New York 1987
- Manvell, Roger: *Films and the Second World War.* South Brunswick / New York 1974
- Scheugl, Hans: *Sexualität und Neurose im Film. Kinomythen von Griffith bis Warhol.* München 1974
- Shain, Russell Earl: *An Analysis of Motion Pictures about War Released by the American Film Industry 1930-1970.* New York 1976
- Shindler, Colin: *Hollywood Goes to War. Films and American Society 1939-52.* London/Boston/Henlay 1979
- Simone Sam P.: *Hitchcock as Activist. Politics and the War Films.* Ann Arbor (Michigan, USA) 1985
- Toeplitz, Jerzy: *Geschichte des Films. Bd. 4, 1939-45.* München 1983
- Wilson, James C.: *Vietnam in Prose and Film.* London 1982

Filmographie

<i>Action in the North Atlantic</i>	USA 1943,	R: Lloyd Bacon
<i>Air Force</i>	USA 1943,	R: Howard Hawks
<i>American Guerilla in the Philippines</i>	USA 1950,	R: Fritz Lang
<i>Bataan</i>	USA 1943,	R: Tay Garnett
<i>Crash Dive</i>	USA 1943,	R: Archie Mayo
<i>Five Graves to Cairo</i>	USA 1943,	R: Billy Wilder
<i>The Miracle of Morgan's Creek</i>	USA 1943,	R: Preston Sturgis
<i>Miss Sadie Thompson</i>	USA 1953,	R: Curtis Bernhard
<i>The Outlaw</i>	USA 1943/46,	R: Hawks/Hughes
<i>Pride of the Marines</i>	USA 1936,	R: D. R. Ledermann
<i>The Story of G.I. Joe</i>	USA 1945,	R: William Wellman
<i>They Were Expendable</i>	USA 1945, R: John Ford	