

**Heinz-B. Heller, Burkhard Röwekamp, Matthias Steinle (Hrsg.):  
All Quiet on the Genre Front? Zur Praxis und Theorie des Kriegsfilms.**

Marburg: Schüren 2007, 219 S., ISBN 978-3-894-72482-5, € 19,90

Studien zu Filmgenres sind allein wegen der bunt gefächerten Definitionslage, was denn ein Genre sei, oft recht problematisch, doch Studien zum Kriegsfilm sind traditionell besonders belastet, da es, wegen der in fast allen Filmen über den Krieg anzutreffenden Darstellungen von Kriegshandlungen, neben der generellen Genreproblematik obendrein die Debatten zur Definition von ‚Kriegsfilm‘ und ‚Antikriegsfilm‘ gibt. Nicht nur weil Krieg prinzipiell ein schmutziges Geschäft ist, sondern auch weil es diese elendige Zusatzdiskussion gibt, möchte man sich als Filmwissenschaftler gerne von vornherein vom Kriegsfilm fernhalten.

Umso erfreulicher ist es dann zu bemerken, dass in dem vorliegenden Band etliche Gedanken zu finden sind, die Wege aus dem Dilemma skizzieren, Kriegsfilme in einen umfassenderen Betrachtungsrahmen stellen oder die politischen Neuordnungen von dem, was als ‚Krieg‘ zu gelten habe, anhand filmgeschichtlicher Entwicklungen reflektieren, und somit gesellschaftlich relevante und nicht nur genreinterne Interpretationsweisen für Kriegsfilme Antikriegsfilme anbieten.

Die Ideen, die Peter Riedel in seinem Beitrag „Die Metastasen des Krieges“ ausführt, dürften hierbei eine große theoretische Reichweite haben. Ob man Foucaults

Thesen zur Schlachtordnung innerhalb der Zivilgesellschaft bemühen muss, mag jeder Leser selbst entscheiden. Doch die Phänomene neuer Formen von Aggression in der Gesellschaft, die neuen Bilder und Berichterstattungen asymmetrischer Kriege, die zersetzende Eigendynamik der Kriegsmaschinerie sowie aktuelle Entwicklungen im Kino zusammen zu denken, scheint der richtige Ansatz zu sein, um sich einerseits einer sehr offenen, nicht an Stereotypen festhaltenden Genrededebatte zum Kriegsfilm zu nähern, andererseits „die Arbeit an der Wahrnehmung“ (S.139) voranzutreiben. Dies fördert die Erkenntnis, dass es bei der reflektierten Betrachtung von Kriegsfilmen nicht nur um die Darstellungsweisen von Schlachtengetümmel oder die psychologische Struktur von Helden bzw. Antihelden gehen kann.

Diese Perspektive wird auch im Ausblick-Kapitel der Herausgeber mit dem Hinweis betont, dass man sich gerade im Bereich des Kriegsfilms von normativen Einschluss-Ausschluss-Modellen der Genregehaltsschreibung verabschieden muss. Ebenso wichtig ist die dort zu lesende Anmerkung, dass auch der filmhistorische Betrachtungsrahmen erweitert werden sollte, wenn es um Kriegsfilm geht.

Dementsprechend widmet sich Matthias Steinle in seinem Aufsatz „Lachbomben“ der Filmburleske, vor allem dem US-amerikanischen Slapstick der 1910er und 1920er Jahre. Dieser Blick in die frühe Filmgeschichte – die oft bei der Betrachtung von Kriegsfilmen unsinnigerweise als randständig erachtet wird – verrät, dass die Sprengkraft der burlesken Komödie sehr wohl mit Kriegsthemen vereinbar ist, da die Absurdität des Krieges in dieser Erzählform auf spezifische Weise augenscheinlich wird. Denn durch die chaotische Struktur beim Slapstick wird auch die nicht zu beherrschende Struktur des Krieges entlarvt. Zu ähnlichen Ergebnissen kommt der Beitrag „Groteske Konstruktionen des Wider-Sinns“ von Heinz-B. Heller, der als filmhistorische Fortsetzung des vorangegangenen gelesen werden kann, da er Kriegsfilmgrotesken seit den 1960er Jahren untersucht.

Die beiden mit zahlreichen Beispielanalysen gespickten Ausführungen zeigen deutlich, dass sich die Burlesken Grotesken gerade wegen ihrer Erzählstrukturen der Etikettierung als ‚Kriegsfilm‘ oder ‚Antikriegsfilm‘ entziehen, weswegen man der Verbindung von Komödie und Krieg vielleicht auch eine Schlüsselstellung bei der Neu-reflexion des Genres einräumen sollte.

Um eine Methode zur Neuordnung geht es auch in Burkhard Röwekamps „‘Peace Is Our Profession’ – Zur Paradoxie von Antikriegsfilmen“. Hier wird vorgeschlagen, das Problem zwischen ‚Kriegsfilm‘ und ‚Antikriegsfilm‘ als „narrative Funktionsstelle“, als „Sollbruchstelle“ (S.141) zu sehen, um anhand einer Analyse des jeweils historischen Wirkungszusammenhangs des „Anti“ dem Sinn des Antikriegsfilms auf die Spur zu kommen. Auch wenn das nach Bordwells mechanistischer Sicht angelegte Verständnis von Filmnarration etwas einengend wirkt und die neue semio-pragmatische Methode nach Odin der altherwürdigen

Hermeneutik verwandt zu sein scheint, bilden die Analyseergebnisse zu kulturellen Zusammenhängen von Antikriegsfilmen hier ein stabiles Fundament von nicht-normativen Kriterien, um eine sinnvolle Diskussion über Antikriegsfilme führen zu können.

Eine ähnliche, Film übergreifende und historische Betrachtungsweise verwendet auch Thomas Koebner in seinem Essay „Schlachtinszenierung“, doch wegen der Essayform bleibt die Argumentation dort auf einer allgemeineren Ebene des Gedankenflusses und bekommt daher keinen analytischen Instrumentcharakter wie bei Röwekamp. Dieser meldet sich nochmals gemeinsam mit Dennis Conrad in „Krieg ohne Krieg – zur Dramatik der Ereignislosigkeit in *Jarhead*“ zu Wort, einer Einzelstudie zu Sam Mendes' Film von 2005. Hier kommt die zuvor ausgeführte semio-pragmatische Betrachtungsweise zum Tragen und es kann überzeugend dargelegt werden, wie Mendes es schafft, mithilfe von Zitatstrukturen und konsequenter Verweigerungen von Genreversprechen, gerade in Zeiten der nichts sagenden Bilderflut der Kriegsberichterstattung aus dem Irak, einen Antikriegsfilm zu entwerfen. Sehr interessant sind hier auch die Anmerkungen zur Pornografisierung der Kriegssituation und zu Soldaten-Körperbildern – einem Thema, dem sich ausführlicher und vertiefender auch Angela Krewani in ihrem Beitrag „Der männliche Körper und sein Anderes“ nähert.

War der Artikel zu *Jarhead* eine Detailbetrachtung zu einer aktuellen Ausformung des Antikriegsfilms und der zweite Teil einer historischen Klammer im Aufbau des Bandes, geht Hans J. Wulff in die Frühzeit des Tonfilms zurück und liefert mit der zweiten Einzelanalyse, „*All Quiet on the Western Front*: Ein Kriegsfilm zwischen den Fronten“ den ersten Teil. Nach einer umfassenden Darlegung der Produktions- und Rezeptionsverhältnisse des Films findet man hier eine Analyse, die belegt, wie Lewis Milestone 1930 „den Krieg als industrielle Produktionsstruktur“ (S. 36) zeigt und so einen Antikriegsfilm gestaltet.

Neben den bisher besprochenen Beiträgen finden sich in der vorliegenden Publikation vier weitere Aufsätze, die sich auf recht klassische Weise Genrefragestellungen und -entwicklungen nähern.

Knut Hickethier umreißt in „Der Krieg als Initiation einer neuen Zeit“ die Geschichte der deutschen Kriegsfilme nach 1945, wobei vor allem seine Analyselinien zur Verknüpfung von Kriegsdarstellung und Kriegsschuldfrage sowie zum Verhältnis von Kriegsfilmerscheinen und gesellschaftlich-politischer Allgemeinsituation beachtenswert sind. Eine ähnliche Überblicksdarstellung liefert Detlef Kannapin mit „Das filmische Gedächtnis ist unbestechlich“ für das Kino in Osteuropa, 1945-1989, die trotz der skizzenhaften Anlage den Perspektivenunterschied zwischen Ost und West verdeutlicht, was das Darstellungsspektrum und den Reflexionskosmos des Bandes um diesen Aspekt erweitert. Anschließend gibt Jörn Glasenapp in „Vom Kalten Krieg im Westen zum Vietnamkrieg“ einen Überblick zum aktuellen Forschungsstand des Themas „John Wayne und der

Alamos-Mythos“ (S. 75), und Stefan Reinecke versucht mit seinem Beitrag „Der Vietnam-Krieg im US-amerikanischen Kino“ einen Blick auf die Entwicklung dieses Subgenres – das er für ein abgeschlossenes Sammelgebiet hält – zu werfen, leider in einer sehr feuilletonistischen und genreinternen Darstellungsweise, die versucht ohne Nachweise über tatsächlich filmische Erzählstrukturen auszukommen.

Der Beitrag „Motive und Genese des Kriegsfilms“ von Thomas Klein, Marcus Stiglegger und Bodo Traber – ein Wiederabdruck der Einleitung zum Reclam-Filmgenreband *Kriegsfilm* – wirkt im restlichen Kontext des Bandes etwas unglücklich platziert, da hier viele Darstellungsweisen zu finden sind, welche die Publikation eigentlich, wie die Herausgeber bereits im Eröffnungskapitel erwähnen, umgehen wollte, also Geringschätzung der frühen Filmgeschichte, normative Ansätze zur Genredefinition und weitgehende Hollywoodzentriertheit.

Doch die kleinen Ungereimtheiten sollten bei der Betrachtung der Leistungen dieses Tagungsbandes kaum ins Gewicht fallen. Denn dass bei dem für solche Publikationen üblichen Stil- und Perspektivengemisch keine umfassende und gradlinige Gesamtdarstellung herauskommen kann, ist selbstverständlich. Vielmehr wird hier die Chance einer Tagungsveröffentlichung genutzt, unterschiedlichen Sichtweisen einen Platz einzuräumen, verschiedene Denkanstöße zu ermöglichen und einen Diskussionsstand zum Thema festzuhalten – wenn dabei die ein oder andere Genreausformung fehlt, ist das kein Versäumnis der Autoren sondern eine Aufgabe für den mitdenken Leser.

Selbstredend wird der Krieg durch einige stringente Überlegungen zum Kriegsfilm kein weniger schmutziges Geschäft, doch kann man vielleicht nach der Lektüre für sich selbst besser ausmachen, welchen Bildern man trauen möchte und welchen nicht, welche narratologischen und gesellschaftlichen Schlüsse man aus Kriegsfilmerzählungen ziehen kann und wo die Trugschlüsse an der Grenze zwischen Kriegsfilm und Antikriegsfilm liegen.

Peter Ellenbruch (Duisburg-Essen)