

Korea und Vietnam, Irak¹ und Irak² oder: Zum anderen Krieg in Robert Altmans M*A*S*H und Sam Mendes' JARHEAD

1.

Folgt man dem Rezensenten des *Christian Science Monitor*, so ist es vor allen Dingen eine Frage, die Sam Mendes' JARHEAD (2005) aufwirft: «Why was it made?»¹ – eine Frage, die sich auch anders formulieren ließe: Hat sich der Regisseur mit seinem dritten Film nicht schlicht im Krieg geirrt? Was soll ein Rückblick auf den Zweiten Golfkrieg zu einer Zeit, in der dieser längst, wie es in JARHEAD in einem etwas anders gelagerten Zusammenhang heißt, «fucking history» ist, der Dritte Golfkrieg sich indes in seiner nicht zuletzt für die US-amerikanische Öffentlichkeit kritischsten Phase befindet? Der Rezensent sieht sich auch insofern zu seiner Frage berechtigt, als er nicht die geringsten Bemühungen von Seiten Mendes' erkennt, die Aktualität seines Stoffes, etwa durch «parallels to our current cauldron in the Middle East»,² zu erhöhen. Folglich ist es nicht verwunderlich, dass er den Film letzten Endes als «hugely irrelevant»³ abkanzelt.

Dass JARHEAD ein solches Urteil nicht verdient, werde ich auf den folgenden Seiten zu zeigen versuchen, wobei ich die Ausgangsfrage aufgreifen und (film-)historisch großräumig, und zwar vor allem mit Blick auf die kinematografische Tradition, in welcher der Film steht, beantworten möchte. Es wird sich herausstellen – und hierin besteht eine meiner Hauptthesen zu JARHEAD –, dass dieser den Zweiten Golfkrieg behandelt, um auch und vor allem ein Licht auf dessen Nachfolger zu werfen, was ihm eine politische Brisanz verleiht, die ihm die Kritik seinerzeit zuweilen absprach.⁴ Damit steht JARHEAD, was seine zentrale Argumentationsstrategie angeht, nicht so sehr THE DEER HUNTER (Michael Cimino, 1978), APOCALYPSE NOW (Francis Ford Coppola, 1979), FULL METAL JACKET (Stanley Kubrick, 1987) und PLATOON (Oliver Stone, 1986) nahe, das heißt jenen Vietnamfilmen, auf die er fortwährend rekurriert, sondern vielmehr M*A*S*H, Robert Altmans 1970 in die

1 Peter Rainer: JARHEAD is a Big Gulf War with no War. In: *Christian Science Monitor*, 4.11.2005, <http://www.csmonitor.com/2005/1104/p11s02-almo.html> (Zugriff am 19.1.2009).

2 Ebd.

3 Ebd.

4 Vgl. hier stellvertretend für andere William Arnold: JARHEAD Sends a Powerful Message about War's Psychological Toll. In: *Seattle Post-Intelligencer*, 4.11.2005, http://seattlepi.nwsourc.com/movies/247017_jarhead04q.html (Zugriff am 19.1.2009).

Kinos gelangter Lazarett-Groteske, die sich dem Vietnamkrieg über den ›Umweg-Korea nähert. Wir tun also gut daran, uns Altmans frühes Meisterwerk, vor allem aber den (film-)historischen Kontext, in dem es entstand, einmal etwas genauer anzuschauen, bevor wir uns *JARHEAD* zuwenden. Ähnlichkeiten und Unterschiede beider Filme werden dadurch umso deutlicher hervortreten.

2.

Als ein Krieg, «der nie offiziell erklärt worden war, dessen Ziele niemand so recht verstand, der allen Versprechen zum Trotz nicht enden wollte und täglich mehr Opfer forderte»,⁵ markierte der Vietnamkrieg gleichsam den Friedhof dessen, was Tom Engelhardt in seiner wegweisenden Studie zum *Cold War America* als *victory culture* bezeichnet.⁶ Sie erlebte ihren Höhepunkt im bzw. kurz nach dem Zweiten Weltkrieg, welcher den USA aufgezwungen wurde, um von ihnen letztlich glorios gewonnen zu werden, und zwar gemäß dem Skript jenes *war-story*-Meisternarrativs, das sich, wie Engelhardt überzeugend darlegt, bis auf die Indianerkriege zurückführen lässt. Es sieht vor, dass das sich selbst als friedliebender Krieger bzw. *reluctant warrior* imaginierende Amerika allein defensive Kriege gegen einen Gegner führt, der überraschend und aus dem Hinterhalt angreift, den offenen Kampf scheut und sich stattdessen an Wehrlosen vergreift und der trotz seiner anfänglichen Siege am Ende komplett vernichtet wird.⁷ Nicht umsonst wird der Zweite Weltkrieg in den Vereinigten Staaten seit jeher als *good war* memoriert,⁸ wobei man in ihm die positive Kontrastfolie sieht, vor der sich der verloren gegangene Vietnamkrieg als Desaster größten Ausmaßes ausnimmt.

Seit seiner Amerikanisierung, das heißt seit 1965 war der Konflikt in Südostasien bei der Bevölkerung der Vereinigten Staaten alles andere als unumstritten. Zudem spaltete er mit zunehmendem Verlauf die Gesellschaft wie ehemals nur der Bürgerkrieg, was ihn für Hollywood und dessen Konsens kino zu einem denkbar ungeeigneten, da finanziell höchst riskanten Sujet werden ließ. Ja, es verbot sich geradezu, den Krieg direkt auf die Leinwand zu bringen – zumindest dann, wenn man sich nicht auf die singuläre Starpower bzw. kommerzielle Zugkraft eines John Wayne verlassen konnte, dessen unverhohlene Apologie des US-Engagements, *THE GREEN BERETS* (1968), denn auch der einzige nennenswerte Vietnamfilm blieb, der während des Krieges in die Kinos gelangte. Freilich wurde die Leinwand-Absenz des Vietnamkrieges dennoch unterlaufen, und zwar dadurch, dass man sich ihm allegorisch näherte und die Diskussion um ihn gewissermaßen an anderer Stelle führte.

5 Bernd Greiner: *Krieg ohne Fronten: Die USA in Vietnam*. Hamburg 2007, S. 533.

6 Tom Engelhardt: *The End of Victory Culture: Cold War America and the Disillusioning of a Generation*. Amherst 1998 [1995].

7 Vgl. hierzu ebd., S. 1–53, pass.

8 Vgl. in diesem Zusammenhang vor allem Studs Terkel: *The Good War: An American Oral History of World War II*. London 2001 [1984].

Das heißt, der potenziell anstößige Inhalt wurde in einen unanstößigen Bereich transponiert und auf diese Weise öffentlich formulierbar gemacht.

Dass dem Western hierbei eine prioritäre Rolle zukam, er unter dem Einfluss des Konfliktes in Südostasien zusehends «vietnamisierte» – was zu Filmen wie *THE WILD BUNCH* (Sam Peckinpah, 1969), *THE UNDEFEATED* (Andrew V. McLaglan, 1969), *SOLDIER BLUE* (Ralph Nelson, 1970), *ULZANA'S RAID* (Robert Aldrich, 1972) sowie *CHATO'S LAND* (Michael Winner, 1972) führte –, kann nicht weiter überraschen: Zu affin erschienen, zumindest auf den ersten Blick, die Auseinandersetzungen an der Frontier, welche das Genre in den Fokus rückt, und jene an der New Frontier des Kalten Krieges, wie er im Dschungel Vietnams stattfand. Dass dieser dem Gros der mit Westernfilmen groß gewordenen Soldaten schlicht als *Indian Country* galt, wo sie im Kampf gegen einen zumeist unsichtbaren Gegner ihre an John Wayne geschulten Illusionen von heroischer Männlichkeit begraben, wenn nicht gar, wie es der Vietnam-Veteran Ron Kovic drastisch formuliert, ihre «dead dick[s] for John Wayne»⁹ geben mussten, passt da natürlich ebenso ins Bild wie die Tatsache, dass Wayne *THE GREEN BERETS* mit Western-Referenzen nur so spickte, um nicht zu sagen: als Western im Vietnamfilmgewand inszenierte.¹⁰ Er ging damit den Weg, den die Macher der Vietnamwestern beschritten, indem sie diese mit zahlreichen Vietnambezügen versahen, gleichsam in umgekehrter Richtung – mit dem Resultat, dass sein Film, was die Behandlung des Krieges anbelangt, in jedem Fall potenziell anstößig blieb, ob die Westernanleihen nun wahrgenommen wurden oder nicht.¹¹ Übersah oder ignorierte das Publikum hingegen die Vietnamanspielungen, mit denen beispielsweise *Winners CHATO'S LAND* arbeitete, so verflüchtigte sich dessen mögliche Anstößigkeit (zumindest in Sachen Vietnam) komplett. Anders gewendet: Während sich *THE GREEN BERETS* nur als höchst reaktionärer Vietnamfilm lesen ließ, stand es dem Zuschauer frei, in *CHATO'S LAND* einen liberalen Vietnamfilm, einen unkonventionellen Indianerwestern oder aber beides zu sehen – und zwar, weil es sich bei ihm im Gegensatz zu Waynes Film um eine Allegorie handelte bzw. weil er sich deren doppelter Rede bediente.

9 Ron Kovic: *Born on the Fourth of July*. New York 2005 [1976], S. 116.

10 Unter anderem der Produzent des Films, Waynes Sohn Michael, bestätigte dies, indem er den Streifen als «cowboys and Indians»-Film apostrophierte, in welchem die Amerikaner als die «good guys», der Vietcong dagegen als die «bad guys» fungierten. «It's as simple as that», so sein Resümee, «When you are making a picture, the Indians are the bad guys.» (zit. nach Randy Roberts, James S. Olson: *John Wayne: American*, Lincoln 1997 [1995], S. 557) Zu den zahlreichen Western-Bezügen in *THE GREEN BERETS* vgl. unter anderem Richard Slotkin: *Gunfighter Nation: The Myth of the Frontier in Twentieth-Century America*. Norman 1998 [1992], S. 521ff. sowie Jörn Glasenapp: Vom Kalten Krieg im Western zum Vietnamkrieg: John Wayne und der Alamo-Mythos. In: Heinz-B. Heller, Burkhard Röwekamp, Matthias Steinle (Hg.): *All Quiet on the Genre Front? Zur Praxis und Theorie des Kriegsfilms*. Marburg 2007, S. 75–92, S. 84ff.

11 Zur Empörung, für die der kommerziell erfolgreiche Film seinerzeit bei Kritikern und Teilen des Publikums sorgte, vgl. Emanuel Levy: *John Wayne: Prophet of the American Way of Life*. Lanham 1998 [1988], S. 321–323.

Ebendies tat auch Altmans M*A*S*H, dessen episodisch erzählte Handlung im Koreakrieg verortet ist, jenem Großkonflikt also, der, historisch ‹eingerahmt› von zwei Kriegen, die als bedeutender gelten, im Kollektivgedächtnis der Vereinigten Staaten nur mehr eine vernachlässigenswerte Rolle einnimmt und aus diesem Grund zuweilen auch unter dem Label *forgotten war* firmiert.¹² Als erster heißer Krieg im Kalten Krieg darf er als Vorläufer des Vietnamkrieges gelten, dem er auch jenseits seiner weltpolitischen Implikationen in vielfacher Hinsicht ähnelte. Unter anderem Engelhardt betont dies, wenn er erklärt, dass

«[m]any aspects of the war would have seemed familiar in the Vietnam era: the burning of villages suspected of harboring guerrillas; the use of napalm against ‹gooks›; the question of whether to bomb the damn system in the North; the unpopularity of the war amongst soldiers and civilians; the belief that the military was ‹leashed› and kept from victory by politicians; and an inability to separate the enemy from the civilian population. [...] But no aspect of that war would later seem more Vietnam-like than the inability of the military to translate its enormous power advantage into victory.»¹³

Als M*A*S*H im Januar 1970, das heißt nach den durch Tet und My Lai ausgelösten Schockwellen, anlief, waren alle der genannten Parallelen für niemanden mehr zu übersehen, und so konnte Altman damit rechnen, dass sein Film über den *forgotten war* als Allegorie bzw. als Kommentar zum laufenden Krieg rezipiert werden würde – dies, zumal er alles daran setzte, das Publikum glauben zu machen, es sähe einen Vietnamfilm. «I did everything I could do», erinnerte sich der Regisseur später, «that would confuse the audience or make the audience feel that this was in Vietnam. So we took all references to Korea out.»¹⁴ Sicher, man mag hier einwenden, dass die drei, von den Verantwortlichen von Twentieth Century Fox geforderten Schrifteinblendungen des Anfangs – «And then there was ... Korea» sowie die beiden Zitate der Generäle Douglas MacArthur («I have just left your fighting sons in Korea...») und Dwight D. Eisenhower («I will go to Korea.») – jedwede Konfusion von vornherein verhinderten, doch ändert dies nichts an der Tatsache, dass es dem Zuschauer von 1970 im Verlauf des ansonsten Korea nahezu vollständig außen vor lassenden, aber sichtlich in einem südostasiatischen Land spielenden Films immer schwerer gefallen sein dürfte, die Handlung *nicht* in Vietnam zu verorten bzw. auf Vietnam zu beziehen. Und dies wird selbst durch die genannten Schrifteinblendungen bestätigt, mussten die Abschiedsworte des 1951 seines Amtes enthobenen Generals MacArthur doch Erinnerungen an General William C. Westmoreland wachrufen, den Oberkommandierenden der US-Streitkräfte in Vietnam, der aufgrund mangelnder militärischer Erfolge Ende März 1968 wenn nicht abgesetzt, so doch – was aufs Selbe hinauslief – auf einen ‹unschädlichen› Posten versetzt wurde.

12 Siehe etwa Clay Blair: *The Forgotten War: America in Korea, 1950–1953*. New York 1987.

13 Engelhardt 1998 (wie Anm. 6), S. 62.

14 Altman in Michele Farinolas Dokumentation BACKSTORY: M*A*S*H (2000), die sich auf der deutschen Kauf-DVD von M*A*S*H befindet.

Seinerzeit von einem Rezensenten nicht ganz zu Unrecht als «an animated cartoon with the cartoon figures played by real people»¹⁵ bezeichnet und mittlerweile neben Stanley Kubricks *DR. STRANGELOVE OR: HOW I LEARNED TO STOP WORRYING AND LOVE THE BOMB* (1964) als bedeutendste Kriegsfilmgroteske überhaupt gehandelt,¹⁶ präsentiert sich *M*A*S*H* offensiv anti-realistisch und bildet doch, im Zerrspiegel des komischen Zugriffs, die düsteren Realitäten in Vietnam in mancherlei Hinsicht recht präzise ab. Zu denken wäre hier beispielsweise an den seit Ende 1968 rapide zunehmenden Verfall der Disziplin der kämpfenden Truppen, der sich unter anderem in vermehrten Desertationen und gewaltsamen Rassenkonflikten, einem geradezu explodierendem Drogenkonsum sowie einer steigenden Anzahl von *fragging*-Anschlägen äußerte,¹⁷ in *M*A*S*H* jedoch allein von seiner, wenn man so will, sonnigsten Seite gezeigt wird. Das heißt, während *in realiter* der akzelerierende *leadership breakdown* zumeist höchst negative Folgen zeitigte, führt ihn uns Altman's anti-autoritärer Filmklassiker als Voraussetzung für den karnevallesken Spaß vor, den «Hawkeye» Pierce (gespielt von Donald Sutherland), «Trapper» McIntyre (gespielt von Elliott Gould) und der Rest der medizinischen Belegschaft jederzeit zu haben scheinen und den sie sich durch Vorgesetzte wie den scheinheiligen, in mehr als nur einer Hinsicht an Malvolio aus Shakespeares *Twelfth Night* (1601) erinnernden Major Frank Burns (gespielt von Robert Duvall) nicht im Geringsten verderben lassen.

Dessen, wie sich bald herausstellt, bloß zur Schau gestellte Lustfeindlichkeit verträgt sich nicht mit der sinnenfrohen Welt von *M*A*S*H*, in der die «offiziellen» Werte und Normen mit Verve invertiert und damit implizit der Kritik preisgegeben werden – eine Welt, in der vor allen Dingen die materiell-leibliche Aktion zählt, sei es im Operationssaal, wo die Verwundeten wie am Fließband «zusammengeflickt» werden, sei es im Bett, das die Chirurgen bevorzugt mit eben jenen Schwestern teilen, die ihnen kurz zuvor noch das Skalpell angereicht haben, oder sei es auf dem Football-Feld, wo am Ende die etwas andere «Entscheidungsschlacht» dieses etwas anderen Kriegsfilms stattfindet (und zudem der einzige Schuss überhaupt fällt). Keine Frage, wer hier an Michail Bachtin und dessen Ausführungen zur Lachkultur des Mittelalters denkt, liegt richtig, leben die Figuren in *M*A*S*H* doch in vollen Zügen ihr, wenn man so will, Feiertags-Ich aus. Hierbei tritt uns die ansonsten streng hierarchisch geschichtete und von Verboten und Regeln determinierte Welt

15 Zit. nach Lawrence H. Suid: *Guts & Glory: The Making of the American Military Image in Film. Revised and Expanded Edition*. Lexington 2002, S. 278.

16 Vgl. in diesem Zusammenhang auch Heinz-B. Heller: *Groteske Konstruktionen des Wider-Sinns: Anmerkungen zu Krieg und Komik seit den 1960er Jahren*. In: Heller/Röwekamp/Steinle 2007 (wie Anm. 10), S. 184–193.

17 Vgl. hierzu Kyle Longley: *Grunts: The American Combat Soldier in Vietnam*. Armonk 2008, S. 133–149, Greiner 2007 (wie Anm. 5), S. 436–438 sowie Robert D. Schulzinger: *A Time for War: The United States and Vietnam, 1941–1975*. New York 1998 [1997], S. 279.

des Militärs als «Sphäre utopischer Freiheit»¹⁸ gegenüber, die mit ihrem breiten Entpflichtungsangebot ihren Bewohnern letztlich allen Grund gibt, sie nicht verlassen zu wollen. Ob man mit Thomas Koebner von einem «trostlose[n] Rückfall der Helden in einen gleichfalls vorzivilisatorischen Geisteszustand»¹⁹ sprechen muss, sei dahingestellt. Verständlich ist indes, dass der Marschbefehl in die Heimat, dem die Soldaten in Vietnam vom ersten Tag ihrer einjährigen *tour of duty* entgegenfieberten, in *M*A*S*H* als Erlösung nicht recht taugt.

Selbstredend passt es zum Gesagten, dass die Frage, warum und um welche Ziele der Krieg geführt wird, in Altmans Film zu keiner Zeit aufgeworfen geschweige denn beantwortet wird, wodurch die Sinnferne des Kampfes am «Ende der Welt», welcher offenbar sehr viele Opfer fordert, implizit nur umso deutlicher hervortritt und sich *M*A*S*H* einmal mehr als Kommentar zum Vietnamkrieg ausweist. Schließlich wurde die 1970 das Gros der Amerikaner beschäftigende und dem Schriftsteller Norman Mailer als Romantitel dienende Frage «Why are we in Vietnam?», welche John Wayne in *THE GREEN BERETS* noch so unmissverständlich beantworten zu können meinte, zusehends als unbeantwortbar und der Krieg damit mehr und mehr als sinnloses Unterfangen empfunden. Bildete der Konflikt in Korea «das Lehrstück für den Glauben, dass der Kommunismus an vielen Brennpunkten auf der ganzen Welt bekämpft werden müsse»,²⁰ so war dieser Glaube, als Altmans Film in die Kinos gelangte, gründlich erschüttert. Die Nixon-Administration suchte händeringend nach einer Möglichkeit, sich aus dem sprichwörtlichen *quagmire* von Vietnam herauszuziehen, ohne dass die Vereinigten Staaten ihre Glaubwürdigkeit verloren.²¹ Dies gelang, und noch dazu eher schlecht als recht, erst im Januar 1973. Was blieb, ist nicht zuletzt das so genannte Vietnamsyndrom, das weite Teile der US-Bevölkerung befiel und dessen Kern, wie Bernd Greiner zu Recht betont, nicht etwa pazifistischer Natur war, das heißt nicht etwa «von geläuterter Zurückhaltung [handelte], sondern von der Weigerung, eine Niederlage zu akzeptieren.»²²

18 Michail Bachtin: *Rabelais und seine Welt: Volkskultur als Gegenkultur*. Frankfurt/M. 1995 [1965], S. 139.

19 Thomas Koebner: Von Verrückten und Tollhäusern: Ein Querschnitt durch die Filme. In: Ders., Thomas Klein (Hg.): *Robert Altman: Abschied vom Mythos Amerika*. Mainz 2006, S. 10–62, S. 13.

20 Bruce E. Bechtol, Jr.: Paradigmenwandel des Kalten Krieges: Der Koreakrieg 1950–1953. In: Bernd Greiner, Christian Th. Müller, Dierk Walter (Hg.): *Heiße Kriege im Kalten Krieg: Studien zum Kalten Krieg. Band 1*. Hamburg 2006, S. 141–166, S. 158.

21 «Vietnam als solches», so Nixon im Februar 1973, «war nicht bedeutend. Was am Beispiel Vietnam zählte, war, dass Freunden und Verbündeten demonstrativ amerikanische Unterstützung und unseren Feinden amerikanische Willensstärke vor Augen geführt wurde.» (zit. nach Greiner 2007 [wie Anm. 5], S. 65) Zur «Glaubwürdigkeitsfalle», in die die USA speziell in Vietnam gerieten, vgl. ebd., S. 64–73, aber auch Schulzinger 1997 (wie Anm. 17), S. 332 und Jonathan Schell: *The Real War: The Classic Reporting on the Vietnam War*. New York 2000 [1988], S. 23.

22 Greiner 2007 (wie Anm. 5), S. 545.

3.

Während der Vietnamkrieg so ganz und gar nicht zur *victory culture* der USA passen wollte, lag der Fall im Zweiten Golfkrieg einigermaßen anders. Schließlich kam man dieses Mal einer heimtückisch überfallenen friedliebenden Nation zu Hilfe, wobei man auf dem Schlachtfeld restlos triumphierte. Dass der – noch dazu so klinisch ‚sauber‘ daherkommende – Sieg vor dem Negativhorizont Vietnam wahrgenommen wurde und man ihm Kräfte zuschrieb, die das durch Vietnam angeschlagene amerikanische Selbstvertrauen heilen konnten, verwundert nicht. «By God», jubelte George Bush direkt nach Ende der Kampfhandlungen, «we've kicked the Vietnam Syndrome once and for all.»²³ Natürlich hatte er sich damit geirrt – wie sehr, wurde spätestens zwölf Jahre später im Dritten Golfkrieg deutlich, der schon allein aufgrund der Tatsache, dass es sich bei ihm um einen völkerrechtswidrigen Angriffskrieg handelte, enorme Schwierigkeiten bereitete, ihn in die oben vorgestellte *war-story*-Erzählung vom *reluctant warrior* Amerika einzupassen. Darüber hinaus blieb der militärische Triumph letztlich aus, war der Krieg doch noch lange nicht zu Ende, als Bush junior Anfang Mai 2003 auf dem Flugzeugträger U.S.S. Abraham Lincoln die Hauptkampfhandlungen für beendet und damit die «mission» für «accomplished» erklärte.²⁴ Vielmehr begann der Konflikt erst in den Monaten danach, jene in jeder Hinsicht beunruhigenden Züge anzunehmen, die die öffentliche Meinung nicht nur in den USA mehr und mehr an Vietnam zurückdenken ließ. «Iraq is Vietnam on Speed»,²⁵ schrieb die *New York Times* Anfang 2005 und sprach damit aus, was viele dachten.

Dass die Filmindustrie es für richtig hielt, einen weiten Bogen um den sowohl auf nationaler als auch auf internationaler Ebene höchst umstrittenen und zudem von Tag zu Tag unpopulärer werdenden Krieg zu machen, versteht sich von selbst. Insofern verdient die keineswegs bloß implizite Annäherung an den Konflikt, die Mendes mit *JARHEAD*, einem gleichsam «zwischen den Kriegen» operierenden Film, vornimmt, wenn auch nicht unbedingt Respekt, so doch Beachtung. Wie wir sehen werden, wählt der Regisseur hierbei allerdings eine gegenüber Altman grundlegend verschobene Strategie: Während dieser nämlich in *M*A*S*H* allegorisch verfährt – nach dem Motto «Ich erzähle von Korea, meine aber Vietnam» –, ist dies in *JARHEAD* nicht der Fall.

23 Zit. nach Engelhardt 1998 (wie Anm. 6), S. 299. Vgl. hierzu auch Andrew J. Bacevich: «Splendid Little War»: America's Persian Gulf Adventure Ten Years On. In: Ders. und Efraim Inbar (Hg.): *The Gulf War of 1991 Reconsidered*. London 2003, S. 149–164, S. 150.

24 Vgl. hierzu Gerhard Paul: *Der Bilderkrieg: Inszenierungen, Bilder und Perspektiven der «Operation Irakische Freiheit»*. Göttingen 2005, S. 65–67, aber auch Douglas Kellner: *Media Spectacle and the Crisis of Democracy: Terrorism, War, and Election Battles*. Boulder 2005, S. 78–79 sowie den Beitrag von Andreas Dörner im Heft.

25 Frank Rich: Forget Armor: All You Need Is Love. In: *New York Times*, 30.1.2005, <http://www.nytimes.com/2005/01/30/arts/30rich.html?pagewanted=1> (Zugriff am 19.1.2009).

Mendes' Film basiert auf einem Buchbestseller, dem gleichnamigen 2003 erschienenen Erlebnisbericht des Golfkriegsveteranen Anthony Swofford, und ist – dies wird schnell klar – ein überaus genrebewusster und -reflexiver Film der konsequenten Verweigerung. Als ein solcher lässt er nicht zu, dass der Zuschauer erlebt, was dem bis zum Ende «nicht zum Schuss kommenden» Protagonisten (gespielt von Jake Gyllenhaal), vorenthalten wird: den Krieg. Vor allem hierin liege die Attraktion des Films, so Dennis Conrad und Burkhard Röwekamp, die ihn denn auch sehr überzeugend als

«ambitionierte[n] Versuch lesen, die bekannten Darstellungsprobleme des Antikriegsfilms zu umgehen und seine Form behutsam veränderten film- und realhistorischen Bedingungen anzupassen, indem er reflexiv eines der zentralen Bild-Tabus kollektiver Vorstellungen und Konventionen des Kriegsfilms verletzt: Sein Anti formiert sich in der beharrlichen Weigerung, Bilder des Krieges zu zeigen, sie nur an den Rändern, aus den Augenwinkeln wahrnehmbar zu machen, sie als Bilder im Kopf – «Kopfkriegskino» – entstehen und zugleich stehen zu lassen. Das filmische Wider resultiert aus der provozierenden Absage, das Unmodellierbare für uns zu modellieren, um uns medial zu entlasten. *JARHEAD* verweigert uns die Befriedigung dieses Wunsches, frustriert die eigenen Erwartungen, ignoriert Genreversprechungen und vor allem die faszinative Sehnsucht nach Abbildung exzessiver Kriegsgewalt.»²⁶

Bevor Mendes' Film anlief, hatte sich Hollywood dem Irakkrieg von 1991 erst zweimal in nennenswerter Weise gewidmet: in Edward Zwicks *COURAGE UNDER FIRE* (1996) sowie in David O. Russells *THREE KINGS* (1999).²⁷ Letzterer beginnt, womit *JARHEAD* aufhört: der Siegesfeier amerikanischer Marines, die offenbar wenig bis gar nichts vom Krieg mitbekommen haben.²⁸ Was folgt, ist eine zwischen Komik und Schrecken oszillierende Schatzsuche, die zwar am Ende Züge einer, wie Stefan Reinecke schreibt, «klebrige[n] Moralfabel»²⁹ annimmt, hierüber ihre explizite und scharfe Kritik an der Bush-Administration aber keineswegs vergisst. Diese habe, so wird dem Zuschauer wieder und wieder kommuniziert, nicht nur den Krieg zu früh beendet – was Historiker seit geraumer Zeit bestätigen³⁰ –, sondern darüber hinaus Teile der irakischen Bevölkerung zum Aufstand gegen Saddam ermutigt, sie dann aber im Stich gelassen. Unter anderem Präsident Bill Clinton schätzte *THREE*

26 Dennis Conrad, Burkhard Röwekamp: *Krieg ohne Krieg – zur Dramatik der Ereignislosigkeit in JARHEAD*. In: Heller/Röwekamp/Steinle 2007 (wie Anm. 10), S. 194–207, S. 205f.

27 Vgl. hierzu Carl Boggs, Tom Pollard: *The Hollywood War Machine: U.S. Militarism and Popular Culture*. Boulder 2007, S. 174–179, aber auch Peter Bürger: *Kino der Angst: Terror, Krieg und Staatskunst aus Hollywood*. Stuttgart 2007 [2005], S. 300–304 und Guy Westwell: *War Cinema: Hollywood on the Front Line*. London 2006, S. 86–89.

28 Zumindest wird dies im Prolog des Films angedeutet, wenn einer der Marines die Tötung eines Irakers mit den Worten «Didn't think I'd get to see anybody shot in this war» kommentiert und sein Kamerad sofort seine Kamera zückt, um Fotos der Leiche zu machen.

29 Stefan Reinecke: Der Vietnam-Krieg im US-amerikanischen Kino – Rückblick auf ein Genre. In: Heller/Röwekamp/Steinle 2007 (wie Anm. 10), S. 93–100, S. 99.

30 Die diesbezüglichen Argumente finden sich gut referiert bei Thomas G. Mahnken: A Squandered Opportunity? The Decision to End the Gulf War. In: Bacevich/Inbar 2003 (wie Anm. 23), S. 121–148.



Abb. 1

KINGS für seine *message* und lobte ihn als «extrem nützlich, um den Amerikanern zu zeigen, wie der Krieg wirklich ausging und was bei solchen Aktionen auf dem Spiel steht, damit in Zukunft – sollte es jemals wieder passieren – die Menschen eine Vorstellung davon haben, was erforderlich ist, um eine humanitäre Intervention umfassend zu Ende zu bringen – ohne ein Chaos zu hinterlassen.»³¹

Dass eine wesentliche Aufgabe im Zweiten Golfkrieg, nämlich Saddam zu stürzen bzw. ihn nachhaltig zu schwächen, unerledigt geblieben ist, wird auch in *JARHEAD* profiliert, wobei vor allen Dingen auf das Ende des Films hinzuweisen ist, wenn auf der Siegesfeier einer der euphorisierten Soldaten ruft: «We killed Saddam! He's fucking history!» Hätte das der Wahrheit entsprochen, würde man heute nicht erneut Krieg im Irak führen (müssen). Dies oder Ähnliches wird sich so mancher Zuschauer von Mendes' Film gedacht haben, der freilich auf einen der Preise verweist, den zu zahlen 1991 die *conditio sine qua non* für Saddams Ende gewesen wäre: die enormen Verluste in einem Bodenkrieg in urbanen Gebieten – ein Preis, welcher der ersten Bush-Administration zu hoch erschien,³² von der zweiten indes in Kauf genommen wurde, was in *JARHEAD* explizit thematisiert wird. Und zwar geschieht dies im Epilog, der uns, musikalisch unterlegt durch Tom Waits' Klavierballade «Soldier's Things», schlaglichtartige Einblicke in das Leben seiner Figuren nach ihrer Rückkehr aus dem Irakkrieg präsentiert. Alle haben der Armee offenbar den Rücken zugekehrt. Ausnahmen bilden der Rekrut Fowler sowie Staff Sergeant Sykes (gespielt von Jamie Foxx), den wir in einer nicht mehr als acht Sekunden dauernden Szene während eines weiteren Kriegseinsatzes sehen. Er führt ein Platoon an, das gerade dabei ist, in ein durch Kämpfe sichtbar gezeichnetes Straßenlabyrinth einzudringen, wobei uns die zwei Saddam-Zeichnungen an den Wänden – das im Vordergrund wurde durch Gewehrfeuer zerschossen –, zu verstehen geben, dass wir uns im Irak befinden (Abb. 1). Aufgegriffen wird die Szene durch die drittletzte

31 Zit. nach Bürger 2007 (wie Anm. 27), S. 304.

32 Vgl. hierzu Mahnken 2003 (wie Anm. 30), S. 138–139.



Abb. 2

Einstellung des Films: Sichtlich deprimiert sitzt der Protagonist rauchend an seinem Schreibtisch. Den laufenden Fernseher ignoriert er und nimmt somit auch die Nachrichtenbilder von Straßenkämpfen im Irak nicht wahr (Abb. 2), die einmal mehr die Unterschiede zwischen den beiden dortigen Einsätzen deutlich machen.

Durch seine Verweise auf die Realität des Dritten Golfkriegs vollzieht *JARHEAD* wenige Sekunden vor Schluss noch einmal eine entscheidende Wende. Denn auf einmal erscheint das, was uns zuvor nachgerade penetrant als bloß sinnlos präsentiert wurde, nämlich, an einem Krieg teilzunehmen, ohne auf den Gegner zu treffen, als das, was es auch und vor allem ist: ein großes Privileg bzw. Glück, welches der am Ende melancholisch aus dem Fenster blickende Protagonist indes nicht als solches zu erkennen scheint. Stattdessen verliert er sich in Universalismen und erklärt leicht larmoyant, ein Mann, der einmal Soldat gewesen ist, werde für immer ein solcher sein. «We are still in the desert», lauten seine letzten Worte, die, als zugleich letzte Worte des Filmes, natürlich zweideutig sind, lassen sie sich doch sowohl auf die Behauptung des Protagonisten bezüglich des «ewigen Soldaten» beziehen als auch auf den Umstand, dass die USA noch immer im Irak Krieg führen. Dies freilich tun sie nicht mehr, vergleichsweise gefahrlos, in der Wüste, sondern in den Städten. So betrachtet, erscheint der Golfkrieg 1991 als ein Krieg, von dem die USA 2005 nur träumen können.