

KRIEGERISCHE MOBILISIERUNG: DIE MEDIALE ORGANISATION DES GEMEINSINNS

Frank Capras *Prelude to war* und
Leni Riefenstahls *Tag der Freiheit*

VON HERMANN KAPPELHOFF

Wie verhalten sich die Bilddokumente zu den fiktionalen Darstellungsformen? Welche Umarbeitung erfahren sie und welche poetische Logik bzw. welche wirkungsästhetische Strategie kommt darin zum Ausdruck? Und umgekehrt: Welche Funktion übernehmen die ästhetischen Strategien, Pattern und Formeln, die im Kontext des Unterhaltungskinos entstehen, innerhalb einer auf Information, Dokumentation und Belehrung ausgerichteten Kriegsdarstellung?

Diese Fragen lassen sich historisch kaum besser verorten als im amerikanischen Kino der vierziger Jahre. Wird doch das Kino in dieser Zeit zu einem Medienverbund, der bereits die Formate des Fernsehjournalismus im Keim in sich trägt und mit dem Fotojournalismus verschränkt. Zugleich entsteht aus diesem global operierenden System von Foto- und Filmdokumentaristen ein neues Segment des Genrekinos: der *combat film*.

Tatsächlich ist das, was man heute den Kriegsfilm des klassischen Hollywoodkinos nennt, erst in diesen Jahren des Zweiten Weltkriegs entstanden.¹ Die Grundmuster gehen zurück auf den Fronteinsatz der Hollywoodregisseure im propagandistischen Dienst der amerikanischen Regierung. Regisseure wie Frank Capra, John Huston, John Ford, George Stevens oder William Wyler leiteten während des Krieges Dokumentarfilmstaffeln, die unmittelbar für das Militär oder den amerikanischen Geheimdienst (OFF) tätig waren.² So entstanden einige der frühesten Spielfilme über die alliierten Siege auf dem afrikanischen Kriegsschauplatz im selben Zuge wie das Wochenschaumaterial, das die historischen Ereignisse dokumentierte.³ Hollywood trat buchstäblich mit seinem gesamten Know-how um die Logik der Zuschauerwünsche und -erwartungen – repräsentiert durch die bekanntesten und erfahrensten Regisseure – in den Krieg ein.

-
- 1 Vgl. Chambers: World War II. Selbstredend gab es auch vorher Kriegsfilme, aber zu einem Genre innerhalb des Hollywoodsystems wird der *combat film* erst in den vierziger Jahren. Innerhalb des Genresystems besetzt er die Position des klassischen Westerns, der für die Kriegsjahre verschwindet, um nach dem Zweiten Weltkrieg in transformierter Gestalt wiederzukehren.
 - 2 Vgl. Seeßlen: „Von Stahlgewittern zur Dschungelkampfmachine“; vgl. auch Dick: The Star-spangled Screen.
 - 3 Diese Filme kamen nur wenig zeitversetzt im Jahr 1943 in die Kinos. Zu nennen sind etwa Billy Wilders *Five Graves to Cairo* (USA 1943) oder John M. Stahls *Immortal Sergeant* (USA 1943).

Dieser engen Verzahnung zwischen Unterhaltungsindustrie, Militär und den Öffentlichkeitsinstanzen einer Regierung, die in einen weltumspannenden Krieg eintritt, verdankt sich ein schier unermessliches Foto- und Filmmaterial von den Kriegsschauplätzen der Welt. Anders als noch während des Ersten Weltkrieges griffen die Restriktionen nicht so sehr bei der Produktion des Film- und Fotomaterials, sondern erst bei der Auswertung durch die verschiedenen Zensurbehörden. Egal ob als Zivilisten oder als Angehörige von Army und Navy: Die Kameramänner trugen Uniform und waren immer in die militärische Ordnung eingebunden. In größter zeitlicher Kohärenz zum Kriegsgeschehen produzierten sie einen Bilderstrom, in dem sich die Ereignisse gleichsam als potentielle Erinnerung vervielfachten. Auch wenn das Bildmaterial zum größten Teil in den Archiven des Geheimdienstes oder den Zensurbüros der Armee verschwand – es bildete nicht nur die ikonografische Matrix des Hollywoodkriegsfilms, sondern zugleich die materielle Basis der kulturellen Phantasie- und Erinnerungsarbeit; denn als solche, als kulturelle Erinnerungsarbeit im Modus des Genrekinos, stellte sich der Kriegsfilm Hollywoods sehr bald dar.

Man kann durchaus unmetaphorisch von einem Nachleben der historischen Ereignisse in den Bildern sprechen, die wiederum als Bilder in den verschiedenen Formen medialer Kriegsdarstellung ein Nachleben entfalten. (Von diesem Eigenleben zeugen nicht zuletzt die Dokumentationen, die im deutschen Fernsehen zu sehen waren, nachdem die Geheimarchive sich öffneten und einige dieser Materialien freigaben.) Im mediengeschichtlichen Nachleben dieser Bildproduktion lässt sich anschaulich greifen, was mit Begriffen wie ‚kulturelles Gedächtnis‘ oder ‚kultureller Erinnerung‘ gemeint sein kann. So steht etwa in einer der jüngsten deutschsprachigen Veröffentlichungen zum Thema ein medientheoretischer Leitgedanke am Anfang einer umfassenden Recherche zum Krieg der Bilder: „Der Fotoapparat, das Kino und der Fernsehapparat wirkten als *Dispositiv der Wahrnehmung* sowie zugleich als *Speicher des kulturellen Gedächtnisses*.“⁴ Trotzdem findet man dort, wo es um die konkrete Bewertung der historischen Konstellation geht, die tradierten Positionen. Das Bündnis von Hollywoodindustrie und Regierungsapparat provoziert bis in die Gegenwart hinein zunächst und vor allem das ideologiekritische Ressentiment.

Ich zitiere weiter aus der gleichen Arbeit:

Nach dem japanischen Überfall auf Pearl Harbor begannen die USA verstärkt mit der Produktion von dokumentarischen Mobilisierungsfilmen, für die man anders als in Deutschland primär Spielfilmregisseure verpflichtete. Diese aus Wochenschau und Dokumentarfilmmaterial kompilierten Filme sollten vor allem über die amerikanischen Kriegsgegner und -ziele informieren. Zu den wichtigsten Produktionen dieser Art wurden Frank Capras zielgruppenorientierte, speziell

4 Paul: Bilder des Krieges, S. 12.

an Arbeiter, an Farbige sowie an Frauen adressierte Mobilisierungsfilme der *Why we fight*-Serie, die sich qualitativ nur wenig von Produktionen aus Deutschland und Italien unterschieden, sich ausgiebig rassistischer Feindbilder bedienten, Aufnahmen des sowjetischen Dokumentarfilmers Roman Karmen verwendeten und sich bewusst von Leni Riefenstahls *Triumph des Willens* und NS-Kompilationsfilmen wie *Feldzug in Polen* und *Sieg im Westen* hatten inspirieren lassen, die mit dem Oscar ausgezeichneten Kriegsdokumentationen von John Ford, *The Battle of Midway* und dessen *December 7th*, Lewis Milestones Luftkampffilm *The Purple Heart* (1944), Howard Hawks' mit aufwendigen Spezialeffekten produzierter Streifen *Air Force* (1944), sowie etliche andere Combat-Movies.⁵

Capras *Why we Fight*-Reihe war weder an die Arbeiter, noch speziell an die farbige Bevölkerung und nur sehr vermittelt an die Hausfrauen gerichtet. Die Filme wurden als Informationsmaterial für rekrutierte Soldaten produziert und kamen nur ausnahmsweise und in Teilen in die Kinos. Und die komplexe Beziehung dieser Arbeit zu Riefenstahls *Triumph des Willens* (D 1935) auf den Nenner der Inspiration zu bringen, widerspricht nicht nur dem Selbstzeugnis Frank Capras, sondern auch dem Kenntnisstand der Forschung auf diesem Feld. Auf der Grundlage dieser Forschung hat Martin Loiperdinger bereits 1993 eine Studie veröffentlicht, die zeigt, dass die *Why we Fight*-Serie eine konzeptuelle Idee aufnimmt, die bereits über einen längeren Zeitraum diskutiert wurde: Ganz allgemein verfolgte man den Gedanken, für die Propagandafilme ausschließlich dokumentarisches Material zu nutzen (sei es das der gegnerischen Propaganda, sei es das der eigenen *newsreels*); mit Blick auf Leni Riefenstahls *Triumph des Willens* wurde daraus der Plan, die gegnerischen Propagandafilme qua Montage in eine neue Perspektive einzurücken, und sie gleichsam gegen sich selbst zeugen zu lassen.

Die Behauptung, Capras Filme würden sich qualitativ nicht von der Propaganda der Achsenmächte unterscheiden, verkehrt den Sachverhalt in sein Gegenteil. Das möchte ich im Folgenden zeigen. Dabei geht es mir nicht um die Kritik einer wissenschaftlichen These, sondern um die Frage, auf welcher Ebene audiovisuelle Bildinszenierungen überhaupt in ihrer politischen Intention greifbar werden und in welchem Sinne sie sich als historische Dokumente lesen lassen. Ich will versuchen zu zeigen, dass erst eine Analyse der Inszenierungsstrategien es erlaubt, die vielfach gebrochenen politischen Intentionen in ihren Ausdifferenzierungen kenntlich zu machen.

Denn die entscheidende Frage ist nicht, ob Propaganda eine Gesellschaft im Zuge militärischer Mobilisierung für die Ziele des Staates einstimmen will oder darf (das ist selbstverständlich), sondern auf welche Weise sie dies tatsächlich tut.

5 Ebd., S. 255.

In welcher Form werden audiovisuelle Bilder eingesetzt, um Gemeinsinn⁶ zu produzieren und umzuorganisieren? Mit welchen Inszenierungsstrategien sollen dem Wahrnehmen und Empfinden, dem Denken und Fühlen des Einzelnen Perspektiven eingezeichnet werden, die seine Stellung innerhalb des gesellschaftlichen Lebens auf die Ziele der Kriegspolitik ausrichten? Die entscheidende Frage ist, wie die Filme selbst sich die Zuschauer denken, die sie in ihren affektiven Haltungen und intellektuellen Einstellungen verändern wollen: Welche Vorstellung von Zuschauern und Publikum liegt ihrem Darstellungskalkül zugrunde? Erst auf dieser Ebene – der Konzeptualisierung und Positionierung der Zuschauer im Inszenierungskonzept der Filme – entscheidet sich, welches Verständnis gemeinschaftlichen Lebens, welche Idee der Vergesellschaftung und welche Vorstellung von den Individuen, die diese Gesellschaft bilden, in den Filmen zum Ausdruck kommt. Denn diese Idee ist immer zugleich die Idee des Films von seinem Publikum.

Erst eine Analyse der medialen Inszenierungsstrategien, die auf dieser Ebene Differenzen herzustellen und zu entfalten vermag, kann das Konzept der ‚Politik der Wahrnehmung‘ und des ‚kulturellen Gedächtnisses‘ auf ein mediengeschichtliches Fundament stellen. Im Folgenden möchte ich nun versuchen, eine solche Differenzierung in der Gegenüberstellung von Frank Capras Filmserie mit einem anderen Film von Leni Riefenstahl herauszuarbeiten: *Tag der Freiheit – Unsere Wehrmacht* von 1935.

Die Methode des größtmöglichen Kontrasts ist gleichsam eine Versuchsanordnung: Denn wenn die Hypothese stimmt, dass sich die Politik des Films auf der Ebene der Konzeptualisierung der Zuschauer in der filmischen Inszenierungsstrategie entscheidet, dann müssen sich diese Inszenierungskonzepte hier radikal unterscheiden. (Es sei denn, man behauptete allen Ernstes, dass beiden Filmen die gleiche Vorstellung von Politik zugrunde liegt.)

TAG DER FREIHEIT: EIN FEST DER VERSCHMELZUNG

Leni Riefenstahls *Tag der Freiheit – Unsere Wehrmacht* ist im Auftrag der NSDAP anlässlich der Wiedereinführung der allgemeinen Wehrpflicht produziert worden. Er ist also genauso wie Capras Filmreihe an die Rekruten gerichtet, die noch auf den Krieg einzuschwören sind. Beide Filmarbeiten entfalten das Ethos der Zugehörigkeit des Einen zur Gemeinschaft, beide zielen auf das Pathos der Selbstopferung als Unterpfand dieser Zugehörigkeit. Und doch wird man sich kaum einen größeren Kontrast vorstellen können als den zwischen den jeweiligen Inszenierungsweisen.

Riefenstahls Film hat eine klare Aufteilung. Ein Epilog zeigt eine Gruppe jugendlicher Männer mit entblößten Oberkörpern bei der Morgenwäsche: Man sieht lachende Gesichter, jugendliche Körper, ausgelassene Morgenstimmung. Dann folgt ein Zwischenteil, der Fußtruppen und reitende Soldaten zeigt, die im

6 Arendt: *Vita activa oder: vom tätigen Leben*, S. 265.

Morgenlicht durch höchst stilisierte Kameraperspektiven und kunstvolle Nebelschwaden die alltägliche Körperlichkeit gegen Uniform, Reiterpose und Untersichtporträts getauscht haben.

In der Folge ist der Aufmarsch der Soldaten, ihr Einmarsch in eine Art Stadionrund inszeniert: vorbei an mit Publikum gefüllten Rängen und der Tribüne der Generalität – die Soldaten fügen sich ein in die strenge Geometrie der Heerschau des Führers. Dann folgt eine Rede Hitlers an die neu rekrutierten Soldaten. Er variiert in ornamentalen Tiraden die immer gleiche Metapher: Die jungen Männer dürfen und sollen ihre erniedrigte physische Existenz eintauschen gegen die Teilhabe an einer ebenso abstrakten wie heroischen Körperschaft – dem wieder aufgerichteten Corpus des deutschen Mannes, der Wehrmacht der Väter.

Was dann folgt, sind die Stufen eben dieser Anverwandlung, inszeniert als Verschmelzung des Menschenmaterials mit dem technischen Material. Erneut sieht man die Soldaten – gesichtslos unten den Helmen – an der Tribüne vorbeimarschieren. Der Zug erweist sich als Eröffnung eines Manövers: Infanteristen, die sich schießend auf den Boden werfen. Es folgen in mehr oder weniger strenger Staffelung Soldaten auf Motorrädern, in Autos mit angehängten Kanonen, dann leichte Kettenfahrzeuge, gepanzerte Wagen, schließlich Tanks.

Der aufmerksame Blick der NS-Elite in den Himmel kündigt die letzte Steigerung an: die Flieger. Durch die elaborierte Rhetorik dynamischer Montagesequenzen entsteht ein Bild streng-planmäßiger Vernichtung: eine Art theatralisch fingierte krieglerische Eskalation nach den Regeln eines Kinderspiels – die Autos überbieten die Männer auf den Motorrädern, die Panzer die leichten Kettenfahrzeuge und die Flieger noch die in den Tanks verborgenen Grenadiere. Der alltägliche Körper, mit dem der Film einsetzt, ist der Gegenstand einer rituellen Zurechtweisung, die ihn schließlich auslöscht. Auf diese Auslöschung gründet sich das Leben des Trupps, des Zugs, des Bataillons, der Division, der Armee, der Nation.

Das Band aber, das die Zuschauer – das sind hier die Soldaten selbst – in dieses Leben einbindet, ist eine der grundlegenden Verstreungen des medialen Dispositivs Kino: die Fähigkeit nämlich zur Mobilisierung des Wahrnehmungs- und Empfindungsraums seiner Zuschauer. Ein Potential, das bereits durch die historische Avantgarde emphatisch in der Metaphorik des Kriegs beschrieben wurde:

Ich bin das Kinoauge. Ich bin ein mechanisches Auge. Ich, die Maschine, zeige euch die Welt so, wie nur ich sie sehen kann. Von heute an und in alle Zukunft befreie ich mich von der menschlichen Unbeweglichkeit. Ich bin in ununterbrochener Bewegung, ich nähere mich Gegenständen und entferne mich von ihnen, ich krieche unter sie, ich klettere auf sie, ich bewege mich neben dem Maul eines galoppierenden Pferdes, ich rase in voller Fahrt in die Menge, ich renne vor angreifenden Soldaten her, ich werfe mich auf den Rücken, ich erhebe

mich zusammen mit Flugzeugen, ich steige und falle zusammen mit fallenden und aufsteigenden Körpern.⁷

Dziga Vertov beschreibt mit diesen Worten die medientechnische Mobilisierung der Wahrnehmung. Im Actionfilm wird diese Dimension des Kinos zum Grund des ästhetischen Genießens: und als solcher, als ein spezifischer Modus ästhetischer Erfahrung, spielt diese Dimension in jedem Kriegsfilm eine gewichtige Rolle. Die Frage ist allerdings, wie man dieses Potential realisiert: ob man es in Beziehung setzt zur faktischen Inkongruenz der individuellen Wahrnehmung und der Komplexität der Lebenswelt, oder ob man es als Illusion eines Blicks von der Höhe eines Feldherrnhügels in Szene setzt, dem das Schlachtgetümmel zum genussreichen Schauspiel wird.

Wenn man heute Riefenstahls Film sieht, dann erstaunt es doch, wie selbstverständlich das avantgardistische Konzept des Kinos – die Idee eines dynamisierten, von aller Alltagswahrnehmung entkoppelten Raumbilds – zur rein funktionalen Wirkungsästhetik werden konnte. Mit ihr wird die Position Hitlers, hoch über der ihm dargebrachten Heerschau, in eine Illusion für Kinozuschauer übersetzt. Der Krieg selbst wird in dieser Perspektive zum Schauspiel der Vergesellschaftung. Inszeniert ist die Auslöschung des alltäglichen Lebens als ein feierliches Gemeinschaftserleben, an dem die Zuschauer in ihrem ästhetischen Genießen Anteil haben.

WHY WE FIGHT? DIE VIELSTIMMIGKEIT DER BILDER

Es ist dieses im Inszenierungskalkül der Bilder greifbare Gemeinschaftsideal, das Capra zu der Überzeugung gelangen ließ, die Bilder könnten gegen ihre Urheber gerichtet werden und für sich selber sprechen.⁸ Die medialen Selbstinszenierungen der Gegner müssten im Grunde zeigen, was an diesen Gegnern verwerflich ist. Und das ist vor allem deren Idee der Volksgemeinschaft.

So entwickelt Capra seine eigene filmische Konzeption aus dem Studium gegnerischer Propaganda und konzipiert die erste und die zweite Episode des *Why we Fight*-Projekts dezidiert als Gegenentwurf zum Reichsparteitagsfilm. Er entwickelt die Montage von Materialien aus Wochenschau, Dokumentationen und gegnerischer Propaganda zu einem dekonstruktivistischen Verfahren, das man mit den Strategien des *found-footage*-Films vergleichen könnte. Die Filme sehen sich denn auch in einzelnen Episoden an wie eine kinematografische Analyse der Vergemeinschaftungsrituale faschistischer Gesellschaften.

7 Vertov zitiert nach Virilio: Krieg und Kino, S. 36.

8 „*Triumph of the Will* fired no gun, dropped no bombs. But as a psychological weapon aimed at destroying the will to resist, it was just as lethal. [...] How could I mount a counter-attack against *Triumph of the Will*; keep alive our will to resist the master race.“ Capra: The name above the title, S. 328.

Ich werde mich im Folgenden auf die erste Episode der Serie, *Prelude to war*, konzentrieren. (Der zweite Film der Serie, der in vielen Details eine explizite Dekonstruktion von *Triumph des Willens* darstellt, ist von Martin Loiperdinger analysiert worden.) *Prelude to War* beginnt mit einer Frage: „Why are we on the march? What put us in the uniform?“ Damit sind zu allererst und sehr direkt die Truppen angesprochen: die Soldaten in den Ausbildungscamps und auf dem Weg in die Schiffe und Flugzeuge, die sie an die entferntesten Orte der Welt bringen. Auch wenn die rhetorische Funktion dieser Frage auf der Hand zu liegen scheint, wird die Antwort erst am Ende des Films gänzlich zu fassen sein.

Zunächst wird die Frage mit dem Bild marschierender amerikanischer Soldaten assoziiert: helle Uniformen, Musik, lockerer Marsch, aufgelockerte Formation und – in der eingeschnitten Halbnahaufnahme erkennen wir sie trotz Helm und Uniform – individuelle Gesichter. Dann, in einem scharfen polemischen Ton, der nahe legt, dass die Frage damit eigentlich erledigt sei, skandiert der Film mögliche Antworten. In dieser ersten komplexen Montagesequenz werden die Kriegsschauplätze der Welt aufgerufen: Die wieder erkennbaren Bilder aus den *newsreels* und deren geografische Verortung zeichnen dem Publikum eine gedankliche Bewegung vor, die von der Offstimme vorangetrieben und gegliedert wird: Ist es wegen Pearl Harbor? Wegen Polen, wegen China, Russland? Es betrifft so oder so die ganze Welt.

Die Montage formuliert dabei einen Assoziationsstrom, in dem Bilder von rauchverhangenen Explosionen, von Kanonen und Granaten, von vorwärts drängenden Tanks und Truppentransportern, von Flugzeugen und Bombenregen immer neu ins Verhältnis gesetzt werden zu Bildern von zerberstenden Gebäuden und explodierenden Landschaften, brennenden Häusern und Schiffen, zerstiebenen Menschenmassen und den geschundenen Frauen, Kindern und Männern. Überhöht im Donnern des Schlachtgetöses wird die Inszenierung der Kräfte der Waffentechnologien auf ihr Gegenstück bezogen: auf Bilder verletzlicher menschlicher Körper, getöteter, verwundeter Kinder, Gesichter entsetzter, verzweifelter Frauen, aufgereihter Leichen.

Das Stakkato der wütenden Anklage wird getragen von einer komplexen Montage vorgefundener Bildmaterials, in der Bild und Ton zu einer affektgeladenen Pathosformel verdichtet werden. Gegliedert durch die Rufe der Offstimme und die wiederkehrenden Explosionen fügt die Montage Element für Element, Bildschicht für Bildschicht zu einer in sich geschlossenen Ausdrucksbewegung. Ihren Grund findet diese Komposition in der dichten Fügung der unterschiedlichen Ebenen von Bewegung nach streng durchgeführten Kombinationsprinzipien.

Erstens:

Der Gegensatz von hellen und dunklen Wahrnehmungssequenzen auf der Ebene des Einstellungswechsels. Bildern von Explosionen, in denen Landschaften im Lichtblitz zerstieben, antworten Bilder sich ausbreitender Rauchschwaden, die alles Licht verschlingen; prasselnd sich ausbreitende Feuersbrünste werden kontrastiert mit sich ausdehnenden Staubwolken, die unaufhaltsam alle gegenständli-

che Kontur auslöschen. Das Getöse der Explosionen wechselt zu den rhetorischen Exaltationen der Offstimme.

Zweitens:

Die Überblendung, der fließenden Übergang, die Fusion oder Schichtung verschiedener Bilder und Bildebenen: Die schemenhaft auftauchenden Tanks, die in der Überblendung über brennende Ruinen oder die aufgereihten Leichen hinweg und auf die Zuschauer zurollen. Sie verbinden sich mit dem aufblitzenden Gefechtsfeuer, den Rauchschwaden und Feuerherden, zu einer Bildschicht, die alle anderen Bilder durchzieht. Aufs Ganze gesehen formieren sie sich zu einer Bewegungsfiguration, die der gesamten Montagesequenz den Charakter einer kontinuierlichen morphologischen Wandlung gibt.

Drittens:

Der streng organisierte Wechsel gegensätzlicher Bewegungsrichtungen innerhalb der Einstellung (vertikal, horizontal, diagonal, gegenläufig vom Bildvordergrund in den Bildhintergrund oder von der rechten zur linken Bildseite und jeweils umgekehrt); diese in Gegensätzen angeordneten und aufeinander bezogenen Bewegungsrichtungen übersetzen die Gewalt, von der die Stimme redet, in ein audiovisuelles Wahrnehmungsmuster: die sich permanent erhöhende Spannung zwischen einander widerstrebenden dynamischen Abläufen.

Viertens:

Die zeitliche Strukturierung durch Symmetriebildung und Rhythmus: Die gesamte Montagesequenz ist gegliedert durch die regelmäßig wiederkehrenden, in den Himmel gerichteten Kanonen, die für wenige Sekunden mal links, dann rechts im Bild sichtbar werden, um donnernd zu explodieren. Sie strukturieren die Sequenz wie ein Händeklatschen oder ein Doppelpunkt, dem die Offstimme antwortet, in dem sie die Namen überfallener Länder ausruft: Polen, Griechenland, Holland...

Die dichte Fügung dieser Montagesequenz aus harten Schnitten und Überblendungen, inneren Bewegungsgegensätzen und rhythmisierenden Wiederholungen wird von den Zuschauern als Einheit einer mehrdimensionalen Ausdrucksbewegung realisiert. Ihnen erschließen sich, auf das Ganze der Sequenz gesehen, die Elemente und Ebenen des Montagebildes als Zusammenprall einander widerstrebender Dynamiken und gegensätzlicher Kräfte.

Wie die Sequenz einer musikalischen Komposition wird der in der Zeit organisierte Wahrnehmungsprozess selbst als eine streng gegliederte Figuration gegensätzlicher Wahrnehmungsempfindungen realisiert. Für die Zuschauer wird jedes Moment ihres Wahrnehmungsempfindens zum Durchgangsmoment eines sich in der Zeit entfaltenden, dynamischen Ausdrucksgefüges. Und dieses wiederum ist in jedem Moment verwoben mit dem Erkennen der Bildmotive und Motivverknüpfungen, dem Sinn der Worte des Sprechers, dem semantischen Begreifen der audiovisuellen Formeln. Was so entsteht, ist ein kostbares Gut, das jeder propagandistische Film zu erzeugen sucht: der Eindruck, man könne die Welt, von der

dort die Rede ist, in ein und demselben Zuge sehen, fühlen und verstehen: Was so entsteht, ist sinnliche Evidenz.⁹

Mit Blick auf dieses Verfahren unterscheidet sich Capras Film tatsächlich nicht von dem Leni Riefenstahls. Doch wechselt der Film durchaus von Sequenz zu Sequenz sein ästhetisches Verfahren. Er führt ganz unterschiedliche Inszenierungsformen und Darstellungsmodi ein, von denen die Assoziationsmontage des beschriebenen Typs nur eine, wenn auch dominante, Variante darstellt.

Die Musik wechselt, der dramatischen Untermalung folgt ein entspannt-freudiger Marsch. Das Schmelzfeuer in einer Stahlkocherei bildet das Scharnier, das die erste mit der zweiten Sequenz verbindet. Wir sehen eine typische Querschnittsmontage, wie man sie von Ruttman, aber auch von der französischen Filmavantgarde der dreißiger Jahre kennt. Die ineinander überblendeten Bewegungsmuster von Produktionsmaschinen und Fließbändern treten an die Stelle der Explosionen. Statt berstender Häuser und verdunkelter Landschaften sehen wir ein hundertfach vervielfältigtes Bewegungs- und Formenspiel, glitzernden Stahl und endlose Kolonnen gleichförmiger Dinge: Geschosse, Flugzeuge, Tanks. Die Massenproduktion der Waffenindustrie wird als Icon inszeniert, in dem zugleich die militärische Kraft der amerikanischen Industrie (erneut die Frage: Wer veränderte unsere Lebensweise?) und die Veränderung, die der Krieg für die Gesellschaft bedeutet, zum Ausdruck kommen. Analog zu den aufmarschierenden Soldaten in ihren hellen Uniformen spiegelt sich im lichten Bewegungsspiel des funkelnden Stahls die euphorische Bejahung der zivilen Welt in den Bildern der Waffenschau. Der Film kehrt denn auch zum Ausgangsbild, den aufmarschierenden Soldaten, zurück: „What put us in the uniform?“

Im Folgenden wird die Antwort noch einmal versucht, nun auf der Folie eines Darstellungsmodus, den wir aus dem Genrekino kennen. Der erneute Musikwechsel zu einem süßlich-lyrischen Motiv stimmt auf die veränderte Darstellungsmodalität ein: „This is a fight between the free world and the slave world.“

Mit diesem strikten Manichäismus ist die dramaturgische Ordnung des Melodramas zur Folie der weiteren Argumentation geworden. In dieser Ordnung kennt die Welt nur zwei Seiten: hier die Tagseite, dort die Nachtseite, hier der dunkle, dort der helle Kontinent, hier die Welt des Guten, dort das Reich des Bösen. Amerika, die tugendhafte Unschuld, ist vom schlechthin Schurkischen bedroht.

DIE WELT DER FREIHEIT UND DIE WELT DER SKLAVEN

Die Welt der Freiheit, so führt uns der Film vor, das ist zuallererst die Welt eines freien Glaubens: Moses, Mohamed, Konfuzius, Christus – das, was diese Glaubensgemeinschaften eint, ist die Freiheit des Menschen vor Gott. Auf diese Frei-

⁹ Die Evidenz, dass die Welt, von der mir erzählt wird, dort auf der Leinwand offen sichtbar ist, und das alles, was dort sichtbar ist, sich unmittelbar ausdrückt und mir deshalb ein affektives Erleben erschließt.

heit – zuallererst – gründet sich die amerikanische Nation. In wenigen Einstellungen, Reminiszenzen an Revolution und Befreiungskrieg, wird der gemeinschaftlich geteilte Erinnerungsgrund dieser Nation aufgerufen. Den Bildern der amerikanischen Revolution werden die Denkmale der Gründerväter zur Seite gestellt – und die Architektur, in denen sich die Institutionen darstellen, die aus dieser Gründung hervorgegangen sind. Sie bilden buchstäblich den Raum, in dem sich die dargestellten Akte öffentlichen politischen Handelns vollziehen.

Über diesen Raum und diesen Akt drehte Frank Capra 1939 einen Film, der sich wie ein Pamphlet der Idee von Öffentlichkeit und Gemeinsinn ausnimmt, die in *Prelude to War* formelhaft aufgerufen wird: *Mr. Smith Goes to Washington*. Der Film ist ein beeindruckendes Beispiel für die Verbindung von Unterhaltungskino und demokratischem Staatsverständnis. Denn das sentimentale Drama des kleinen, unbescholtenen Jedermann, der in die intrigengesteuerte Realpolitik gerät, ist zugleich eine Reinszenierung des revolutionären Gründungsaktes der amerikanischen Nation. Ein Gründungsakt, der im Unterschied zu den europäischen Nationen – Hannah Arendt hat nach dem Krieg mit großem Nachdruck darauf hingewiesen – weder auf staatliche Souveränität noch auf deren Begrenzung zielt. Nicht zuletzt mit Blick auf Deutschland hat Arendt deshalb die amerikanische Revolution als Gründungsakt eines demokratischen Verfassungsstaates der europäischen Idee der Staatssouveränität entgegenstellt. Statt der Souveränität wird eine Pluralität staatlicher Mächte ins Leben gerufen, die keinen anderen Zweck hat, als eben diesen Raum öffentlichen Handelns und Sprechens zu sichern, der den Einzelnen die Möglichkeit bietet, sich selbst als Individuum in der Gestaltung einer gemeinsamen Welt zur Geltung zu bringen.

Von diesem Ethos der Demokratie handelt die aberwitzige Geschichte des Mr. Smith, der nach Washington zieht. Mr. Smith besteht auf seinem Recht zur freien öffentlichen Rede, indem er es ausübt. Er nutzt jene wahrhaft eigentümliche Regelung des *filibuster*, um diesem Recht Gehör zu verschaffen, in einer nicht enden wollenden Daueransprache, die desto unsinniger wird, je länger sie dauert. Er redet und redet tagelang, bis zur völligen physischen Erschöpfung; er übt das Recht auf die Rede allein um seiner selbst Willen aus. In dieser buchstäblich zwecklosen Rede, in dem Akt der öffentlichen Rede um ihrer selbst willen, wird der Gründungsakt der staatlichen Ordnung reinszeniert. Am Ende sprengt die Idee der Nation die Verkrustung des politischen Systems: das Freiheitsethos eines ganz und gar alltäglichen Individuums wird überall im Land wahrgenommen. *Mr. Smith Goes to Washington* sieht sich an wie ein Brechtsches Lehrstück eben dieser Idee der Nation. Eine Nation, in der die staatliche Macht selbst keinen anderen Zweck hat, als die Freiheit der Einzelnen zu schützen und zu verteidigen.

Noch in ihren ehrwürdigsten Erscheinungen ist die staatliche Institution ein bloßes Mittel zu diesem Zweck: den Raum zu gründen und zu sichern, der es allen Individuen erlaubt, ihre Vorstellungen vom Glück öffentlich zur Geltung zu bringen. In diesem Raum siedelt sich noch Capras Propagandafilm an, wenn er als eine der ersten Antworten auf die Frage: Warum kämpfen wir? aus den Grün-

dungsschriften der Vereinigten Staaten zitiert: „That government of the people, by the people, for the people shall not perish from the earth.“

Der Krieg, das wird in den ersten Minuten von *Prelude to War* klar gesagt, verneint alles, was den *american way of life* ausmacht. Und eben deshalb ist der Kriegseintritt eine Frage, die Jedermann und Jedefrau angeht, eine Frage, die – auch das hebt der Film immer wieder hervor – unendlich zu besprechen ist. Wenn *Prelude to War* immer neu anhebt, diese Frage zu beantworten, dann weniger um zu überzeugen – die Entscheidung ist ja längst gefallen. Das Bereden und Argumentieren ist auch hier nicht einfach ein Mittel zum Zweck. Es ist vielmehr ein Modus der Teilhabe. Es ist der Versuch – gegen den Zwang der faktischen Verhältnisse –, den Raum offen zu halten, in dem sich das Prozedere des öffentlichen Debattierens als Basis eines gemeinschaftlichen Lebens erhalten kann.

Dass dieses gemeinschaftliche Leben dem der Feinde diametral entgegensteht, wird in den folgenden Sequenzen herausgestellt. Der beschriebenen Eingangssequenz folgen gute zehn Minuten, die sich fast ausschließlich mit der ‚Welt der Sklaven‘, mit Italien, Deutschland und Japan beschäftigen. Sie verfahren zunächst argumentativ; sie sprechen von Gesellschaften, die ihre sozialen und ökonomischen Probleme nicht politisch zu lösen versuchen und sich stattdessen einem Führer unterwerfen. Dokumentaraufnahmen der zwanziger und frühen dreißiger Jahre werden als Erinnerungsbilder der großen sozialen Krisen aufgerufen, ehe der Film zügig zu den Bildern militarisierter Menschenmassen übergeht.

Die Parallelmontage der Auftritte des Duce, des Tennō und des Führers zeigt uns die Masse als einen gesichtslosen Gesamtkörper, der auf die theatralischen Reden der Herrscher – „The head of the state is the voice of god“ – mit dem immer gleichen Unterwerfungsritual antwortet: Der Triumph des staatlichen Willens vollzieht sich in der grandiosen Feier eines ekstatischen Gemeinschaftserlebens, mit dem ganze Völker ihre eigene Versklavung bejubeln. Die feindlichen Bilder werden als audiovisuelles Spektakel dechiffriert, das die Kinozuschauer, im ästhetischen Erleben, unmittelbar in diesen Vereinigungsrausch einzubeziehen sucht. Die nächsten Sequenzen deklinieren systematisch durch, in welcher Weise dieses Gemeinschaftserleben die grundlegenden Werte der Welt der Freiheit zerstört.

Das ist zum einen die Arbeit: Die propagandistische Selbstdarstellung eines sozialpolitischen Programms des NS-Staates wird hier zum Gegenbild derjenigen, die durch ihre Arbeit ihr individuelles Glück zu machen suchen. Das ist zum anderen die Religion: Das Motiv der Christenverfolgung verschmilzt mit dem Wissen um die Judenverfolgung. In dieser Perspektive erscheint die Vernichtung der jüdischen Bevölkerung nur als ein weiteres Phänomen einer allgemeinen Religionsfeindlichkeit.¹⁰ Das ist schließlich die Kindererziehung. Der Hass auf die Religion wird als Hybris staatlicher Souveränität dargestellt, die nicht nur den öffentlichen

¹⁰ Die Judenverfolgung erscheint in dieser Perspektive lediglich als eine spezifische Manifestation jener Religionsverfolgung, der sich so viele Einwanderungswellen Nordamerikas verdanken.

Raum zerstört, indem dieser zur Bühne wird, auf der sich die Führergestalten als göttliche Gewalten inszenieren: Der Staat, der Führer, der Kaiser erheben Anspruch auf das ganze Leben der Einzelnen. So ist es schließlich die Sphäre, die den Kern von Intimität und Privatheit bezeichnet, die Kindererziehung, in der sich die Hybris des Staates am augenfälligsten darstellt.

Im Anspruch auf die physische Arbeitskraft der Einzelnen, ihren Glauben und ihre Kinder enthüllt sich die propagandistische Selbstdarstellung des faschistischen Staates als obszöne Hybris. Sie zerstört den öffentlichen Raum, indem sie diesen Raum zur Bühne der Selbstinszenierung gottgleicher Souveränität der Staatführer macht. Der öffentliche Raum wird Mittel zu diesem Zweck. Macht ist hier nicht länger eine Frage der öffentlichen Rede, sondern der nackten Gewaltanwendung, die sich in allen Lebensbereichen der Einzelnen Geltung zu verschaffen sucht. An die Stelle der Politik tritt der Terror des Staates.

Um den Gegensatz von Technik und Politik sichtbar werden zu lassen, wechselt Capra erneut das Darstellungsregister und greift auf einen weiteren Modus des Genrekinos zurück. Die Sequenz könnte einem Gangsterfilm der dreißiger Jahre entstammen. Man mag das als einen rhetorischen Kunstgriff abtun, der die Nazis mit dem Verbrechen assoziiert. Entscheidend scheint mir jedoch weniger der moralische Subtext zu sein, als vielmehr die Logik der vom Film entwickelten Zweiweltenlehre.

Für die Zuschauer ist die Welt des Gangstergenres durch den klaren Gegensatz von Recht und Gewalt, von Macht als Organisationsform eines Gemeinwesens und Terror als anarchistisch-individuelle Revolte gegen eben dieses Gemeinwesen strukturiert. Damit wird einerseits die Bedrohung durch den Feind auf das affektive Muster des Gangstergenres gebracht: es ist eine Bedrohung durch rohe Gewalt. Andererseits wird den Führern der feindlichen Staaten jede politische Legitimität abgesprochen: Sie üben Gewalt aus, nicht Macht; die Unterwerfung der Massen unterscheidet sich als terroristische Vergemeinschaftung – eine Art natürlicher Hordenbildung – kategorial von den Formen politischen Lebens einer demokratischen Gesellschaft.

Um diesen kategorialen Unterschied zwischen Gewalt und Macht geht es, wenn der Film sich schließlich erneut (wir bewegen uns in der fünfundzwanzigsten Minute) dem politischen und sozialen Leben Amerikas zuwendet, nachdem die Etappen Arbeit, Religion, Familie, Politik ausgeschritten sind. Dieses gemeinschaftliche Leben ist von einem dauernden Wettstreit der konkurrierenden Meinungen und politischen Institutionen bestimmt, die richtige Lösung für die alltäglichen Lebensprobleme zu finden; Lebensprobleme, so der Tenor, welche die Amerikaner mit den Europäern gemein haben; sie teilen sie mit allen Menschen und allen Nationen. Der *pursuit of happiness* schließt den Kampf mit dem sozialen Elend genauso ein, wie das moralische und politische Versagen. Nur kann deren Lösung niemals auf Kosten des Ideals der Freiheit gehen.

Die Freiheit des Glaubens, die Freiheit der Menschen, die ihr Glück zu machen suchen (was durchaus das soziale Elend einschließt), und es darin finden, ih-

ren Kindern die Möglichkeit zu verschaffen, sich wiederum als freie Individuen zu entfalten, die Freiheit der öffentlichen Rede – in Frage steht nicht, ob mit diesen Formeln ein ideologisches Konstrukt aufgerufen wird, sondern der Umstand, dass sich der Film auf Bilder des alltäglichen Lebens alltäglicher Individuen stützt, wenn er diese Ideale proklamiert.¹¹

Gerade die Idealisierung des Bildes alltäglichen Zusammenlebens markiert den fundamentalen Unterschied zwischen diesem und jenem Propagandafilm, zwischen *Tag der Freiheit* und *Prelude to War*: Beide zielen auf einen Gemeinsinn, der gegensätzlicher nicht ausgerichtet sein könnte. An die Stelle einer Vielfalt von Religionen tritt die Vergötterung des Führers; an die Stelle der Familienbande die Militarisierung des sozialen Lebens; an die Stelle eines Individuums, das seinem Ethos im Raum der Öffentlichkeit Geltung verschafft, tritt die Schönheit der Inszenierung der Staatsmacht; an die Stelle des Meinungsstreits tritt der Terror.

Auf diesen fundamentalen Unterschied im Gemeinsinn zielt Capras Strategie der Dekomposition der gegnerischen Propaganda. Sie sucht den imaginären Kern der Bilder, den Krieg als Ideal faschistischer Vergesellschaftung freizulegen, um die Bedrohung des alltäglichen Lebens offensichtlich werden zu lassen. In Capras Memoiren heißt es dazu: „use the enemy's own films to expose their enslaving ends. Let our boys hear the Nazis and the Japs shout out their own claims of master race crud – and our fighting men will know why they are in uniform.“¹²

So gipfelt der Film schließlich in einer Sequenz, die Minute um Minute die filmischen Inszenierungen der militarisierten Volksgemeinschaft aneinanderreicht, wie sie beispielhaft von Leni Riefenstahl ins Bild gesetzt wurde. Es ist schon erstaunlich, wie sehr es Capra gelingt, die Bildinszenierungen Riefenstahls gegen sich selbst zu kehren und in den Gesichtern der dort so nichtigen Randgestalten noch die Angst und das Entsetzen sichtbar werden zu lassen, die diese Vereinigungsfeier eben auch begleiteten.

Tatsächlich scheinen Capras kinematografische Analysen auch heute noch gültig; erfassen sie doch präzise das Vergesellschaftungsmodell, auf das sich das Pathos der Riefenstahlschen Filme gründet. Sie zeigen, wie die feindlichen Propagandafilme in immer neuen Varianten die Gründung staatlicher Macht als rituelle Vereinigung des Einzelnen in einer Gemeinschaft proklamieren. Sie zeigen die Formierung der Massen zur ornamentalen Repräsentation der Macht ihres Führers. Sie zeigen die Auslöschung der Existenz alltäglicher Individuen zugunsten dieses Volkskörpers, der sich buchstäblich einem höheren Willen unterwirft. Schließlich zeigen sie, dass die feindlichen Filme selbst noch Anteil haben an diesem Spektakel, das den Krieg als den Verschmelzungsprozess feiert, aus dem dieser Volkskörper geboren wird.

11 Offenbar hält der Film genau das für ausreichend, den adressierten Zuschauern – also den Soldaten – die Zustimmung abzugewinnen, ihr Recht auf dieses alltägliche Leben aufzugeben und in den Krieg zu ziehen.

12 Capra: *The Name Above the Title*, S. 331-332.

Das Pathos der feindlichen Bilder wird als Feier des Krieges dechiffriert, der im Opfertod der Einzelnen die Lebensform einer neuen Volksgemeinschaft begründet. Nichts aber scheint dem idealisierten Bild alltäglichen Lebens so sehr zuwiderzulaufen wie diese Form kriegerischer Vergesellschaftung, die ihren Ausdruck im Gleichschritt marschierender Soldaten findet: Darauf zielt die Frage, die *Prelude to War* gleich zu Anfang stellt: „Why are we Americans on the march, what put us in the uniform?“

Why we Fight bewegt sich permanent in einer paradoxen Argumentation: Einerseits decodieren die ersten zwei Episoden der Reihe die Grundstruktur der gegnerischen Propagandabilder, die Geometrisierung und Uniformierung der Masse als unmittelbaren Ausdruck der Versklavung; andererseits wird genau jene Uniformierung und Selbstaufgabe im Kampf gegen die Welt der Sklaven propagiert. Auch wenn *Prelude to War* wie zahlreiche andere Filme versucht, die amerikanischen Soldaten in den Details gegen die maschinenhafte Starre und geometrische Vermassung als Individuen kenntlich zu halten – der Marsch ist weniger streng, die Uniformen sind legerer, und man sieht wieder und wieder in die Gesichter alltäglicher Menschen, die ganz alltägliche Dinge tun –, formuliert er einen unauflösbaren Konflikt:

Der amerikanische Soldat selbst verkörpert als Soldat diesen Widerspruch. Er hat die Gestalt derjenigen angenommen, die ihm in ihrem Wesen diametral entgegenstehen: der Sklaven in den braunen und schwarzen Uniformen. Es ist dieser unauflösbare Widerspruch zwischen der Würde des Individuums und seiner Selbstaufgabe in den militärischen Vergemeinschaftungsritualen, der das spezifische Pathos des amerikanischen Kriegsfilmgenres begründet. Denn dieser Widerspruch steht als unauflösbarer Konflikt im Zentrum zahlloser amerikanischer Kriegsfilme: gleichviel ob es um die Gung-Ho-Filme der Mobilisierungsphase oder um die explizit kritische Auseinandersetzung der Filme der fünfziger Jahre – wie in Fred Zinnemanns *From Here to Eternity* (USA 1953) – geht. Der klassische Hollywoodkriegsfilm kennt die Dimension des Actionkinos, er kennt den Parcours der Initiation des Helden, die sich im Opfertod erfüllt; aber beides – das Heldenopfer wie die Actionphantasie – ist eingefasst vom Pathos des ohnmächtig leidenden Individuums, seiner Angst, seiner Verzweiflung, seiner Verlassenheit angesichts seiner Auslöschung im militärischen Corps.

LITERATURVERZEICHNIS

- Arendt, Hannah: *Vita activa oder: vom tätigen Leben*, München 2005.
- Capra, Frank: *The Name Above the Title. An Autobiography*, New York 1997.
- Chambers, John Whiteclay: *World War II. Film and History*, New York u.a. 1996.
- Dick, Bernhard F.: *The Star-Spangled Screen: The American World War II Film*, Kentucky 1996.
- Paul, Gerhard: *Bilder des Krieges – Krieg der Bilder. Die Visualisierung des modernen Krieges*, Paderborn 2004.

Seeßlen, Georg: „Von Stahlgewittern zur Dschungelkampfmaschine. Veränderungen des Krieges und des Kriegsfilms“, in: Evangelische Akademie Arnoldshain und Gemeinschaftswerk der Evangelischen Publizistik e.V. (Hrsg.): Kino und Krieg. Von der Faszination eines tödlichen Genres, Frankfurt 1989, S. 15-32.

Virilio, Paul: Krieg und Kino. Logistik der Wahrnehmung, Frankfurt a.M. 1986.