

Drehli Robnik

## **This is an air front! Luftkrieg gegen Bodenziele, Erfahrungskrisen und postheroischer Urbanismus bei William Wyler**

2009

<https://doi.org/10.25969/mediarep/1720>

Veröffentlichungsversion / published version

Sammelbandbeitrag / collection article

### **Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:**

Robnik, Drehli: This is an air front! Luftkrieg gegen Bodenziele, Erfahrungskrisen und postheroischer Urbanismus bei William Wyler. In: Judith Keilbach, Alexandra Schneider (Hg.): *Fasten your seatbelt! Bewegtbilder vom Fliegen*. Münster: LIT 2009 (Medien'welten. Braunschweiger Schriften zur Medienkultur), S. 119–139. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/1720>.

### **Nutzungsbedingungen:**

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Nicht kommerziell - Weitergabe unter gleichen Bedingungen 3.0 Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/3.0>

### **Terms of use:**

This document is made available under a creative commons - Attribution - Non Commercial - Share Alike 3.0 License. For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/3.0>

# THIS IS AN AIR FRONT! LUFTKRIEG GEGEN BODENZIELE, ERFAHRUNGSKRISEN UND POSTHEROISCHER URBANISMUS BEI WILLIAM WYLER

THE MEMPHIS BELLE: A STORY OF A FLYING FORTRESS (USA 1944), William Wylers prominenter Luftkriegs-Propagandafilm, beginnt mit einem gespaltenen Bild der im Zweiten Weltkrieg in großem Maßstab umkämpften »air front«. Die Fernseh-Untertitel-Übersetzung<sup>41</sup> von »airfront« als »Luftstützpunkt« (und von »battle front« als »Armeestützpunkt«) wird der Spaltung nicht gerecht, die in dem Ausdruck gemeint ist. In Wylers Inszenierung hingegen ist diese Spaltung durch einen Schwenk bekräftigt, der eine Wendung zwischen zwei Raumtypen vollzieht. Als erstes sehen wir Aufnahmen eines Landschafts- und Dorfidylls – Zaun mit Weideland, Bauernhof, alte Kirche samt Pferdefuhrwerk davor – mit der einführenden Aufschrift »England«. Dazu ein Off-Kommentar, der zunächst kontraintuitiv klingt und die sichtbare Verortung in Frage stellt: »This is a battle front. A battle front like no other in the history of mankind's wars. This is an air front«. Während des letzten Satzes wendet besagter Kameraschwenk den Anblick in dessen Kehrseite, macht eine idyllische Alltags- und Wohnumgebung unsicher, indem er vom Traditionsraum des Bauernhofs zum technologisch durchformten Raum eines Flugfelds führt, auf dem B-17-Bomber, *Flying Fortresses*, der US Army Air Force stehen.

In diesem Aufsatz geht es darum, wie die *air front*, zumal die Kriegsführung aus der Luft gegen Bodenziele, ein filmisches Bild findet – exemplarisch verdichtet auf amerikanische Flugbilder des Zweiten Weltkrieges und der Nachkriegszeit in vier Filmen von William Wyler. Der erste der erörterten Filme zeigt weder Bilder vom Krieg noch Flugzeuge; umso mehr ist er, wie zu zeigen sein wird, nachträgliches Paradigma für einen Gebrauch von Hollywood-Bildern des Bombenkrieges gegen Wohngebiete als konzep-



tuelle Optiken, die problematisierende Blicke auf suburbane Formen des Wohnens und postnationale, postheroische Formen von (soldatischer) Männlichkeit freigeben.

*This is an air front.* Dies ist ein Luftkriegsschauplatz. Man sieht es nicht sofort. Das Bild muss zweifach gelesen werden, damit Fronten, Konfliktzonen, Dynamiken, Ereignisse sichtbar werden. Letzteres gilt auch für das Bild, mit dem ich vorschlage, sich der *air front* über einen Umweg zu nähern. In Wylers Thriller *THE DESPERATE HOURS* (USA 1955), in dem drei aus der Haft geflohene Kriminelle unter Führung Humphrey Bogarts eine Familie in deren Vorstadthaus als Geiseln nehmen, gibt es, kurz vor dem Showdown, eine lapidare, zweiseitige Großaufnahme einer Zeitungsschlagzeile, die von polizeilichen Fahndungsmaßnahmen kündigt. Was sonst noch auf der Zeitungstitelseite steht, ist interessant – oder auch nicht – im Rahmen mikroskopischer Film(re)lektüren, wie sie heutzutage durch die Pausetasten von Video- und DVD-Playern eröffnet werden. Im Fall der deutschsprachigen Synchronfassung des Films (*AN EINEM TAG WIE JEDER ANDERE*) ist es noch etwas interessanter, das Kleingedruckte unter der Schlagzeile zu lesen, weil – aus welchen Gründen und durch welche Technik auch immer – nur die Schlagzeilen deutsch sind, das Darunterstehende aber in der amerikanischen »Originalfassung« verbleibt, das Bild also in einer wohl nicht als bedeutungsgenerierend intendierten Weise gespalten und »zweisprachig« ist. Umso markierter fällt die nicht-intentionale, nahezu geheimsprachlich anmutende, eigendynamische Sinnstiftung eines Textblocks am rechten unteren Bildrand aus. Dort steht: »Home Sales Increase, While Other Property Growing In Demand«, und darunter, noch kleiner, aber im zitterfreien DVD-Pausemodus bequem lesbar: »Buyers of Residences Become More Active, With Purchases Heavy«.

Zwischen dieser Notiz vom Immobilienmarkt – die, seltsam genug, die Titelseite einer Zeitung zierte – und der Schlagzeile »Die Suche der Polizei konzentriert sich auf den Bezirk Brendenwood« entsteht ein Problematisierungsver-

hältnis, das in zweierlei Sinn als Überschrift, eben: Schlagzeile, für die hier folgenden Überlegungen fungieren kann. Zum einen entsteht das Bedrohungsbild fröhlicher Einfamilienhauskäufer, die sich nichtsahnend niederlassen, während sie doch schon längst (siehe Schlagzeile) massiver Gefährdung durch Gewalt von außen ausgesetzt sind. Zum anderen lässt sich die marginalisierte, im (Un-)Sichtbaren vorüber ziehende Nachricht vom Immobilienmarkt, die als krypto-



graphischer Rest im »eingedeutschten« Bild insistiert, als eine unbewusste Artikulation des Bildes lesen, als Spur einer virtuellen, im Bild- und Erzählregime des gesamten Films nicht aktualisierbaren Angst- und Begehrendynamik. In dieser Lesart wäre die vom polizeilichen Fahndungsraster überdeckte relevante Nachricht die Nachricht vom zunehmenden Erwerb von *homes* und *residences* durch die US-Bevölkerung – mithin von der Suburbanisierung der USA als Prozess, sozialer Ort, Lebensweise, auf die ein markierter und markierender Blick fällt. Dies geschieht zumal im Modus eines Flugbildes, genauer: aus der Perspektive des Luftkrieges.

Was als Gefährdung von außen in die Welt der *homes* und *residences* und ihrer *buyers* einbricht, führt Wylers Inszenierung bald nach Filmbeginn in Form eines mobilen Blicks ein. Wer da blickt, fliegt zunächst nicht, sondern fährt: Aus dem Seitenfenster des durch Suburbia fahrenden Autos fällt Bogarts Blick auf Fassaden von Einfamilienhäusern. Der Blick ist einem zunächst noch unsichtbaren bedrohlichen Subjekt zugeordnet, von dem wir den Ärmel am offenen Autofenster sehen und kurz die Stimme hören; die Perspektive entspricht nicht exakt dem optischen *Point of view* von Bogey im Auto, sondern ist mit dessen Wahrnehmungsintention assoziiert. Umso mehr erscheint die Auto-Kamerafahrt als variierte Wiederholung jener Fahrt, die fünf Minuten zuvor dem Vorspann des Films unterlegt war: Der Kamerablick bewegte sich über die Vorstadtstraße, mit Drehungen nach links und rechts, um zuletzt vor dem Haus der Opferfamilie einzuschwenken, vor dem später Bogeys Blick anhält. Allerdings handelt es sich hier – der Logik des Vorspanns als Grenzzone der Diegese entsprechend – um einen mobilen Blick, der weder durch ein Fenster gerahmt noch sonstwie situativ subjektiviert ist. Sein Eindringen in Suburbia ist beinahe ein Einfliegen, da die Kamera in einigen Metern Höhe über der Straße schwebt und von oben auf Autos, Menschen, Gehsteige und Rasenflächen schaut.

Eine Art Fusion dieser Blicke auf das suburbane Heim, des bedrohlichen Blicks durch ein Fenster und des bedrohlichen Blicks von oben, vollzieht sich schließlich in jener Aufnahme, die kurz vor dem Showdown eine Art Bauplan von dessen Raumkonstellation bietet: Sie zeigt das Einfamilienhaus der als Geiseln genommenen Familie, von schräg oben gesehen durch das von Rund- und Längsstreben segmentierte Glas eines Dachbodenfensters im Nachbarhaus, mit dem Scharfschützengewehr eines Polizisten im Vordergrund. Von dieser Position aus, wohl auch mit diesem Gewehr, werden später im Showdown der von Bo-



gart gespielte Geiselnnehmer und zuvor sein verbliebener Komplize bei ihrer Flucht über den Rasen erschossen. Auch wenn es die Polizei ist, die auf dem Dachboden eine beengte Einsatzzentrale samt Funkgerät eingerichtet hat und nun auf das Einfamilienhaus hinunterblickt, haftet dem Blick etwas Bedrohliches an, das im Streitgespräch zwischen den Einsatzleitern und dem Geiselfamilienvater thematisiert wird: Der Vater fürchtet, dass gerade die Einmischung der Staatsmacht seine Frau und seinen Sohn gefährden könnte.

Der Blick einer bewaffneten, planungsrationalen, technokratischen Staatsmacht von oben hinunter auf die bedrohte Privatsphäre der Familie und des Heims, der Blick, der das Einfliegen/Eindringen in die Vorstadtlebenswelt (Vorspann und Bogeys Ankunft) und die Markierung von Suburbanisierung als prekären Prozess (als unbewusste Nachricht) verdichtet, dieser Blick durch das Glas und die Verstreubung des Dachbodenfensters ähnelt frappant der Perspektive des Bombenschützen durch einen verglasten Flugzeugrumpf und im weiteren durch jene Zielvorrichtung, die im Englischen *bombsight* heißt. Diese Ähnlichkeit bliebe eine rein visuelle, hätte sie nicht ihren Platz im Kontext von Entsprechungen zu Bildern, die ein Wissen – Abstimmung von Sichtbarem und Aussagbarem aufeinander – inszenieren und somit den weiten Rahmen der Sinnträchtigkeit des Dachbodenfensterblicks abstecken.

Diese Bilder sind zum einen Wylers Filmbilder des Luftkrieges gegen Bodenziele und der Zieloptik auf Bodenziele im und unmittelbar nach dem Zweiten Weltkrieg. Zum anderen sind es Formen des (sub)urbanistischen Diskurses in den USA in den späten 1940er und 1950er Jahren: In seiner Studie *War against the Center* analysiert der Wissenschaftshistoriker Peter Galison das Planungskonzept der Dezentralisierung amerikanischer Städte im Horizont eines Wissens, das sich in der Analyse des alliierten Bombenkrieges gegen Deutschland und Japan gebildet hat und nun in eine risikobewusste Wahrnehmung von Urbanität übertragen wird. In der Bildförmigkeit dieses Wissens verbinden sich statistische Diagramme, in denen Bombenschäden als Faktoren von Wirtschaftskriegsstrategien lesbar werden, mit dem Blick von oben auf amerikanische Städte, an denen die Notwendigkeit lesbar wird, Industriegebiete dezentral zu streuen und somit urbanes Leben auf Satellitenstädte und *urban regions* umzustellen. Es handelt sich dabei – das ist die diesem Wissen immanente affektive Angst- und Begehrendimension – um eine planerische Selbstwahrnehmung der Suburbanisierung im Modus einer »moral-cartographic vision«, die staatliche Behörden an soziale Akteure weitergaben: eine Einübung ins *self-targeting* – »training Americans to see themselves as targets«. Für diese »Pädagogik der Wahrnehmung« (in einem eher Benjaminschen denn Deleuzeschen Sinn) prägt Galison en passant den Vergleich mit einer »bizarre,

and yet pervasive species of Lacanian mirroring« (Galison 2001, 30) und das Bild vom *bombsight mirror*: »Bombing the axis economy and dispersing the American one were reflections of one another. [...] [K]ey industrial and civic leaders learned to see themselves through the reflection of a bombsight« (Galison 2001, 20f.). Im Zweiten Weltkrieg hatten US-Planungstechnokraten gelernt, »to see through a bombsight«; in den Nachkriegsjahren »they began, quite explicitly, to see themselves, to see America, through the bombardier's eye« (Galison 2001, 29).

Der Blick auf Amerikas (Vor-)Städte durch die Optik des Bombenschützen, das ist ein Schlüsselbild, ein veritabler Spezialeffekt (ähnlich etwa der titelgebenden Bombenflugszene in THIRTY SECONDS OVER TOKYO [Mervyn LeRoy, USA 1944]), zu Beginn von THE BEST YEARS OF OUR LIVES, Wylers Erfolgsdrama aus dem Jahr 1946 über die Probleme von Soldaten beim Wiedereintritt in Berufs- und Familienleben. Beim Heimflug in ihre (fiktive) Herkunftsstadt Boone City setzen sich die drei uniformierten Protagonisten – ein Flieger, ein Army-Soldat, ein Navy-Mechaniker mit amputierten Händen – in die verglaste Nase des zum Transporter umfunktionierten B-17-Bombers und blicken auf Häuser und Straßen von »good old USA«, die unter ihnen vorüberziehen. »This used to be my office. That's where the bombsight was«, erklärt der von Dana Andrews gespielte ehemalige Bombenschütze. Im Landeanflug auf Boone City sprechen die Heimkehrer, während sie auf die unter dem (virtuellen) *bombsight* vorbeiziehende »old home town« samt Golfplatz, Footballstadion und High School blicken, von ihren Sorgen über das Wiedersesshaftwerden. Die dabei von Andrews geäußerte Reim-Phrase »nervous out of the service« betrifft die außer Dienst gestellten Männer in mehrsinniger Weise, wie sich im Anblick eines riesigen Flugzeugfriedhofs am Stadtrand unter ihnen andeutet: Wie die vielen trotz Flugtauglichkeit zur Demontage abgestellten B-17 – »from the factory to the scrapheap«, heißt es im Dialog – kommen sich auch die für den Krieg nicht mehr benötigten Soldaten als außer Betrieb, »out of service«, vor.

Gegen Filmende suchen wir den Flugzeugfriedhof und die Glaskanzel des Bombenschützen noch einmal auf. Es ist der Moment, als der Ex-Bombenschütze am Wiedereintritt in Ehe und Beruf so sehr verzweifelt, dass er Boone City verlassen will, egal ob nach Osten oder Westen. Während er, wie zu Filmbeginn, auf seinen Abflug wartet, spaziert er auf dem Flugzeugfriedhof nahe dem Flugplatz zwischen den zahllosen, in Reih und Glied aufgestellten Triebwerken





und Jagdbomber-Rümpfen, bis er, in einer ausladend schwebenden Kamerakranfahrt, zum Abstellplatz der B-17 Bomber gelangt. Der bereits eingeführte Vergleich zwischen der massenweisen Überflüssigkeit der Flugzeuge und jener der außer Dienst gestellten Soldaten wird nun zugespitzt: Der ehemalige Flieger steht vor einem Bomber mit dem aufgemalten Spitznamen »Round Trip?«, klettert in den Rumpf der Maschine und kehrt so an seinen alten Arbeitsplatz zurück: In der trüb verschmierten Glaskanzel sitzend fällt sein Blick zu dramatischen Musikakkorden auf die einzeln abgeschwenkten Stümpfe der vier demontierten Triebwerke an den Tragflächen – ein beinahe obszöner Anblick von Versehrtheit und Ohnmacht, in dem der zuvor im Film ausgiebig exponierte Anblick der amputierten Handstümpfe und prothetischen »hooks« seines Navy-Kameraden wiederhallt.

Das Thema der Handlungsunfähigkeit und Nicht-Gegenwärtigkeit verdichtet sich in der weiteren Einstellungsfolge zu einem genuinen Zeitbild (im Sinn von Deleuze 1991, Kap. 1): Zufahrt auf die Flugzeugnase bis zur Untersicht auf den Ex-Bombenschützen hinter halbopakem Glas an seinem Nicht-mehr-Arbeitsplatz, dann Großaufnahme seines angespannten, trotzig blickenden Gesichts, Zufahrt auf seinen Rücken vor dem Glas und schließlich sein Gesicht, von außen durch das trübe Glas schimmernd – ein archäologisches Bild, das an ein im Eis abgelagertes Relikt gemahnt und zugleich einen Moment lang eine Krise der Repräsentation im Zeichen einer Trübung der Sichtbarkeit akut macht.

Aus diesem Bild, das keine Erinnerung zeigt, sondern ein Herausfallen aus der Gegenwart und ein Hereinragen der Vergangenheit in Szene setzt, ruft ihn ein Arbeiter zurück auf den Boden des Flugzeugfriedhofs. Im Dialog der Männer kommt dem »fallen angel of the Air Force«, wie der Arbeiter den Ex-Bombenschützen nennt, eine rettende Idee, als ihm der Unterschied zwischen wertlosem Müll und wiederverwertbarem Rohstoff erklärt wird: »You're the junkman. You get everything sooner or later«, sagt er zu dem Arbeiter, so als sei er in einem Tagtraum Gevatter Hein begegnet; der aber erwidert: »This is no junk! We're using this material for building prefabricated houses«. Im erleuchteten Gesichtsausdruck des ausgemusterten Fliegers schlägt sich eine Wendung nieder: die Wendung hin zur Frage nach einem Job als Flugzeugdemonteur,

zu neu gewonnener Lern-, Sesshaftigkeits- und Bindungswilligkeit, aber auch die Wendung zur Reintegration von Funktionslosem und Ausgeschiedenem in den gesellschaftlichen Produktionsprozess. Recycling als »Round Trip«, wie es auf dem Flugzeugrumpf steht: Der Umstand, dass Kriegsgerät zu Fertigteilhäusern umgearbeitet wird, wie sie in der *housing shortage* nach 1945 benötigt werden, zumal für die so lange Zeit von Uncle Sam behausten Soldaten und die vielen neu gegründeten Familien (THE BEST YEARS OF OUR LIVES endet mit doppelter Paabildung), – kurz, die Suburbanisierung fungiert hier als rettende Antwort auf eine existenzielle Erfahrung des *self-targeting*, in einem Sinn, der den bei Galison anvisierten modifiziert oder komplementiert: Was bei Wyler im *bombsight mirror* und »through the bombardier's eyes« sichtbar wird, ist das Aufblitzen einer Erfahrung von Ohnmacht und Viktimisierung unter der Gewalt technisch-ökonomischer, strategischer Kräfte. Der Affekt im Gesicht und den Augen des Ex-Fliegers, sein Blick durch die Glaskanzel des Flugzeugs auf das Ausgemusterte und Runierte, die Medialität der Glasscheibe, die, halb schon trüber Spiegel, den Blick kaum noch durchlässt auf den Mann, der nicht in der Gegenwart ist: In diesen Bildern, Formen eines amerikanischen Trümmerfilms oder Neorealismus, verdichtet sich der Sturz des hegemonialen US-Erfahrungsträgers in die Massenerfahrung von Überflüssigkeit, seine Teilhaftigkeit in der Reservearmee der industriell Freigesetzten, sein Status als potenziell bedrohtes *target* geschichtsmächtiger Kapitalkraft und staatlicher Planungsrationalität. ◀2

THE BEST YEARS OF OUR LIVES deutet immer wieder die Möglichkeit an, diese Ohnmachtserfahrung im Horizont einer Einsicht in Klassenunterschiede zu artikulieren; so etwa in der Wiederholung einer an Kaufkraft- und Freizeitkultur-differenz festgemachten Erfahrungsdiskrepanz zu Beginn: Am Schalter einer kommerziellen Airline wird der aus dem Krieg heimkehrende Ex-Bombenschütze abgewiesen, während der dicke, wohlhabende Mann nach ihm, der ohne zu zögern einen deftigen Übergepäckzuschlag für seine mitgeführten Golfschläger zahlt, mit an Bord darf; später, im Anflug der B-17 auf Boone City, meint der Army-Sergeant zu seinen Kameraden über den Golfplatz unter ihnen: »People are playing golf, just as if nothing had ever happened!« In einer Feindbild-Logik, die eben nicht Kapitalismuskritik ist, indiziert Golfspielen Vergessenheit gegenüber der Zusammenhaltspflicht. Es obliegt in THE BEST YEARS OF OUR LIVES einem Army-Soldaten, der im Zivilberuf mit der Vergabe von Bankkrediten an Veteranen befasst ist, im Rahmen der mahnenden Rhetorik des Films den Appell an die Verantwortung des Kapitals für die soziale Integration der Arbeitskräfte mit einiger Bitterkeit zu verbalisieren. Dieser alternde Familienvater einer »heiratsfähigen« Tochter und eines präpubertären Sohnes, der sei-

ne Anerkennung durch Frau und Kinder zurückgewinnen muss, wird von Fredric March gespielt. Als Co-Star in *THE DESPERATE HOURS* spielt er später bei Wyler einen Vater in derselben Familienkonstellation, der neuerlich vor das Problem gestellt ist, seine traditionelle Rolle als deren Oberhaupt wiederherzustellen: Von seiner Empörung über den Zeitungsboten, der zu Beginn von *THE DESPERATE HOURS* die Morgenausgabe an die Haustür knallt, bis zur Schlusseinstellung, in der er dem so oft abgewiesenen Lover der Tochter schließlich doch noch zuwinkt, ins Haus zu kommen, agiert der Vater in Verteidigung des suburbanen Heims gegen Eindringlinge: gegen die Geiselnnehmer – der von Bogart gespielte Anführer, dessen Bruder und ein retardierter Mithäftling: nahezu tragisch untergehende Repräsentanten eines deklassierten Innenstadtproletariats und überholter großfamiliärer Strukturen des Zusammenlebens –, aber auch gegen die Zudringlichkeit der Staatsmacht, die durch die *bombsight* des Dachbodenfensters auf sein Heim herabblickt.

In beiden Wyler-Filmen allerdings wird die Artikulation von Klassenerfahrung durch eine von Ohnmacht gezeichnete Männlichkeit und verunsicherte Genderbeziehungen überlagert. Das betrifft etwa die Verachtung, die der ehemalige Bombenschütze in *THE BEST YEARS OF OUR LIVES* von seiner Frau erfährt, zumal aufgrund seines wenig reputierlichen neuen Jobs als *soda jerk*. Das prägnanteste Bild für männliche Verunsicherungserfahrung bieten allerdings die Armstümpfe bzw. Handprothesen des ehemaligen Matrosen und die rührenden Szenen seiner Scham vor seiner Verlobten, seiner Sorge, ob sie ihn trotz seiner Unvollständigkeit, die er zunächst vor ihr versteckt, als Mann akzeptieren wird.

Die Ordnung von Paarbildung und familialer Reproduktion bleibt prekär, weil es für die zurück gekehrten Männer kein Zurück (in ein geschichtsfreies Idyll etwa) gibt, und weil sie schamhaft etwas zu verbergen haben: ihre an die Identitäts- und leibliche Substanz gehende »reelle Subsumtion« (Hardt & Negri) unter entfesselte Mächte kapitalistischer Modernisierung. Die schmachvolle Arbeit als *soda jerk* und das Fehlen der Hände verdichtet *THE BEST YEARS OF OUR LIVES* im obszönen Bild der nackten Rumpfe hinter den demontierten Flugzeugtriebwerken. In den Jahren danach, im melodramatischen Hollywoodkino der Frühphase des Kalten Krieges, gibt es eine Reihe von Filmen über Krisen und Spaltungen der Ehe- und Familienform aufgrund der Technologisierung (Cyborgisierung) von Männlichkeit, die in die Genderbeziehung hineinragt – Filme, in denen jeweils die Tätigkeit des Mannes als Air Force-Bomberpilot paradigmatisch ist. Es sind dies Flugbilder als Szenen einer Ehe, Bilder von Beziehung als Doppelleben zwischen einem unsicheren Alltag des suburbanisierten Wohnens – Reihenhäuschen, zumal in Siedlungen nahe von Luftwaffenstütz-

punkten – und dem Brotberuf als Flieger einer staatsbürgerlichen Pflichttätigkeit des Ernährers, der nichts »Ritter der Lüfte«-haft Heroisches zukommt, sondern in der die Hingabe an die fliegende Vernichtungsmaschine den Status eines *dirty secret* hat. Das betrifft etwa das vom Koreakrieg gestörte Tokyoter Eheleben von Grace Kelly und William Holden als Pilot auf Himmelfahrtskommando in *THE BRIDGES AT TOKO RI* (Mark Robson, USA 1954); die immer neuen Missionen als Testpilot von Bomber-Prototypen, die James Stewart als überalterter Air Force-Veteran in *STRATEGIC AIR COMMAND* (Anthony Mann, USA 1955) schuldbewusst vor seiner schwangeren Frau zu verbergen sucht; schließlich die schier aberwitzigen Parallelisierungen zwischen der Zerstörung einer Ehe und der Zerstörung einer Stadt in *ABOVE AND BEYOND* (Norman Panama, USA 1952), in dem Robert Taylor Colonel Paul Tibbets, den Pilot beim Atombombenabwurf auf Hiroshima während seiner streng geheimen Trainingsphase spielt (vgl. Robnik 2002, Abschnitt 3).

Als Verkehrung dieser Bilder ins Buchstäbliche und schamloses Ausagieren des *dirty secret* lässt sich Stanley Kubricks *DR. STRANGELOVE, OR HOW I LEARNED TO STOP WORRYING AND LOVE THE BOMB* (GB 1964) verstehen. Im Zeichen »technologischer Erhabenheit« (Jameson) vollzieht diese Atomkriegssatire die Entblößung einer Männlichkeit, die nicht mehr zur Reproduktion sozialer oder geopolitischer Institutionen taugt, weil in ihr allzu unmittelbar Triebe in Triebwerke und die schieren »Säfte« ins Ambiente technologischer Subsumtion umgesetzt sind. Der erzählerische Wechsel zwischen den Geheim-Machinationen der Besatzung einer atomar bestückten B-52, die unbeirrt und routiniert den Tod besorgt, und jenen des paranoiden Air Force-Generals, den die Sorge um die Lebensessenz zum Erstschlag treibt, kulminiert in der Offenbarung eines totalen Vernichtungswillens durch die Handprothese des titelgebenden Atomkriegsexperten, die sich zum Hitlergruß reckt. *Strange love* unter Bedingungen einer kriegstechnologisch intensivierten Reorganisation von Körpern, die Hände zu Prothesen macht: Fand sich Wylers amputierter Kriegsheimkehrer schlussendlich bereit, seiner Verlobten in der Rolle eines hilflosen Kindes gegenüber zu treten, so gebiert die Krise männlich-heroischer Handlungsmächtigkeit bei Kubrick eine ganzkörperprothetische Liebe von Bomberpiloten zu ihrer Bombe oder die selbstverräterische Eigenmächtigkeit von Peter Sellers' *strangle glove*.

Die Eigendynamik von Dr. Strangeloves Hand gegenüber dem Restbestand ziviler Umgangsformen verrät nicht zuletzt auch die zunehmende Verschiebung von Anteilen an gesellschaftlicher Sinn- und Wertgenerierung von der menschlichen Arbeitskraft zum Kapital, das als Technologie vergegenständlicht und als Verhaltenssteuerung zur Macht wird. Die Hand ist verselbständigt, nicht

mehr ins Ensemble des produktiven Leibes eingefasst: Im B-52-Bomber als fliegendem Computer manifestiert sich die Überflüssigkeit von Handwerk bzw. dessen Reduktion auf die tippende Bedienung von Konsolen und Tastaturen. Dass »fliegendes Personal« eine Büro-Belegschaft in Abwicklung von Massentötungsprojekten ist, gibt der ausgemusterte Bombenschütze in *THE BEST YEARS OF OUR LIVES* lapidarere zu verstehen, wenn er zu Filmbeginn seine Reisebegleiter auf dem Flug über die USA zum Blick durch die *bombsight*-Glaskanzel mit den Worten einlädt: »This used to be my office«.

Schon in amerikanischen Propaganda-Spiel- und Dokumentarfilmen des Zweiten Weltkrieges, etwa Howard Hawks' *AIR FORCE* (USA 1943), erscheint der Bomber als schlauchförmiges Büro und der Bombenkrieg über weite Strecken als Schreibtischarbeit, als an Pulten sitzende Tätigkeit redenden Kommunizierens gerade auch seitens der Männer an Bord. Die filmische Zelebrierung der Verständigungs- und Arbeitsteilungsroutinen von Bomberbesatzungen im Zweiten Weltkrieg erfolgt im Rahmen einer Orientierung Hollywoods (und der oft von Hollywoodpersonal besorgten Dokumentar- und Schulungsfilmproduktion) auf einen neuen Typus von sozial und medienkulturell sinnträchtigem Bild des Krieges und soldatischer Produktivität: weg vom Individualheld der nationalheroischen Kriegskultur des Ersten Weltkrieges und noch vieler filmischer Rückblicke auf ihn, hin zu Kleinkollektiven, die innere Differenzen im disziplinierten Teamwork neutralisieren. Paradigmatisch dafür ist in den bis 1945 gedrehten Filmen die Bomber-Crew (Infanterie-Teams und Schiffs- oder U-Boot-Besatzungen tauchen erst ab 1945 häufiger als kriegerische Erfahrungsträger auf), die den individualromantischen Heldentypus des Fliegers als »As« ablöst: »[T]he aerial knight of the Great War gave way to the mature perspective and calm intelligence of the bomber pilot and his well-oiled crew« (Doherty 1993, 105; vgl. auch Robnik 2002, Abschnitt 5).

Wylers für das War Department in Farbe gedrehter, bei seiner kommerziellen Veröffentlichung 1944 überaus erfolgreicher Dokumentarfilm *THE MEMPHIS BELLE: A STORY OF A FLYING FORTRESS* zeigt die prototypische Crew einer B-17 als in ethnischer, sozialer und regionaler Hinsicht integrativen *melting pot*. Ähnlich wie in Frank Capras *WHY WE FIGHT*-Schulungsfilmserie (USA 1943-1945) kommt dabei eine Logik/Rhetorik der Inventarisierung zum Einsatz, bei der sich Bildmontagen mit Aufzählungen im Off-Kommentar verbinden, um Zugehörigkeiten von Teilen und Gliederungen von Ganzheiten zu versinnlichen. So heißt es etwa zu Bildern der Startvorbereitungen über den einen Bomber mit dem Beinamen *Memphis Belle*, dessen Crew der Film bei ihrem 25. und letzten Einsatz über Deutschland begleitet, dies sei »just one plane and one crew in one squadron in one group of one wing of one Air Force out of fifteen United

States Army Air Forces«. Dem folgt alsbald, per jeweils kommentierter Nahaufnahme der Männer an Bord der *Memphis Belle*, die Inventarisierung der Crew, die den »Speditionsjob« (»just a hauling job«), Bomben an »strategic points in Wilhelmshaven, Germany« abzuliefern, besorgt: Pilot Captain Robert Morgan, »industrial engineer« aus North Carolina, Pilot Jim Verinis, »business administration student« an der Universität Connecticut, Funker Sergeant Bob Hanson aus Spokane, Washington, Navigator Captain Chuck Leighton, »chemistry student« aus Ohio, Mechaniker und »top turret gunner« Sergeant Harold Loch, Hafenarbeiter aus Green Bay, Wisconsin, »tail gunner« Sergeant John Quinlan aus Yonkers, New York, im Zivilberuf »clerk for a carpet company – but he quit December 8, 1941«, am Tag nach dem japanischen Angriff auf Pearl Harbor, weiters »ball turret gunner« Sergeant Cecil Scott, PR-Mann einer Gummifirma in New Jersey, Bombenschütze Captain Vincent Evans, Speditionsunternehmer aus Fort Worth, und die »waist gunners« Sergeant Bill Winchell, Chemiker in einer Chicagoer Farbenfirma, und Sergeant Tony Nastall – »used to repair washing machines in Detroit when he was a kid. Now he’s nineteen and has two Nazi fighters – confirmed«.

Die »well-oiled crew« als Inventar der Herkunftsorte und Zivilberufe, ethnischer Flair in den Nachnamen, da und dort ein Hauch von Biografie: ein Bild arbeitsteilig disziplinierter Vielfalt als Gemeinschaft, die sich in der abgezählten Summe ihrer benennbaren und funktional platzierten Teile als Totalität vergegenwärtigt (vgl. Rancière 2002, Kap. 5). Die Montage ist hier Bild-Bewegung als Prozess einer Organisation, als Versinnlichung der Erfahrung von Zugehörigkeit in der Entfaltung eines technologisch eingefassten Kollektivkörpers der multiethnischen Nation. Eine Art Biopolitik des medialen Bildes fusioniert die Subjekte im Register einer Empfindung, die verkörpert und übertragbar zugleich ist, nach Art der Bluttransfusion, die gegen Ende von *THE MEMPHIS BELLE* einem verwundet vom Einsatz zurückgekehrten MG-Schützen verabreicht wird: »A transfusion, right in the plane« heißt es im Off-Kommentar, und: »This gunner is too weak to be moved. The new life-giving blood flowing into his veins might be the blood of a high school girl in Des Moines, a miner in Alabama, a movie star in Hollywood, or it might be your blood. Whose ever it is – thanks!« Das Bild integriert und vergesellschaftet über Unterschiede hinweg: über solche der regionalen und Klassen-Herkunft, auch über solche des Geschlechts und der An- oder Abwesenheit im Sichtbaren; der Individualkörper des Besatzungsmitglieds steht in potenzieller Direktverbindung mit der durch Auflistung repräsentierten Ganzheit des US-amerikanischen Volkes, selbst mit Hollywood und sogar mit dessen Publikum (»a movie star – or you«).



Darüber hinaus postuliert *THE MEMPHIS BELLE* einen unmittelbaren Austausch zwischen individuellen und kollektiven Körpern: zwischen der exemplarisch als ein physisches Erleiden inszenierten amerikanischen Erfahrung und dem Nationalkörper des Feindes. Dies geschieht einerseits in ultimativer Verdichtung – wenn es über das Bild eines mit Beinverwundung zurückgekehrten Fliegers heißt: »This pilot's leg is not a pretty sight. Neither are the docks of Wilhelms-

haven« –, andererseits in der Entfaltung dieser Repräsentation durch Inventarisierung in der Montage und im Kommentar: Eine Sequenz lang weidet sich die Inszenierung am Anblick schwerer Schäden an den Rümpfen der gelandeten B-17-Bomber, was rückblickend wie ein Vorgriff auf das Inventar der zur Demontage bereitstehenden, grotesk deformierten *Flying Fortresses* in *THE BEST YEARS OF OUR LIVES* anmutet. Dazu sagt der Kommentar:

»Our losses were heavy. But the enemy's were far heavier. We destroyed a German aircraft factory, a rail junction, submarine pens, docks and harbor installations. That's specific, known damage. But who can tell the number of German torpedos that will not be fired? The number of our convoys that will get through now? The soldiers' and seamen's lives that will be saved? Or the battles that will be won instead of lost because of what these bombers and airmen did today?«

Der Liste der Teile der eigenen nationalen Ganzheit, die durch ethnische Herkunft und ausgestelltes Leid eine ostentativ verkörperte Qualität gewinnt, korrespondiert die Liste, die ein Bild des Feindes artikuliert, die Aufzählung, die den Feind-Organismus gliedert. Der Sequenz mit den einzelnen *Memphis Belle*-Besatzungsmitgliedern am Filmbeginn geht ein gesprochenes Inventar der Feindnation als wirtschaftsstrategisch durchkalkuliertes Zielgebiet voran:

»And this is the new battlefield, the air front, from which we seek out the enemy. Not his infantry or his artillery, not his Panzer divisions, but the greater menace: the industrial heart of his nation. The foundation on which the Nazi empire and its armies stand, the power behind the German lust for conquest: The steel mills and refineries, shipyards and submarine pens, factories and munitions plants. Pinpoints on the map of Europe which mean rubber, guns, ball-bearings, shells, engines, planes, tanks, targets. Targets to be destroyed. And these are the destroyers, each with a belly full of bombs. And ten men like the crew of the *Memphis Belle*«.

Es ist dies der mit Zerstörung drohende Blick aus der Luft auf die durchgeplante Produktivkraft der Massen als *targets*, der demoskopische Über-Blick als *bomb-*

*sight*-Optik auf den biopolitisch geformten Lebensprozess einer Bevölkerung und ihrer Städte: vom *bombsight* schreibt Galison, dass es nach 1945 zum Spiegel, zum Medium kollektiver Selbstwahrnehmung als »moral-cartographic vision« wird:

»Having gone through the bomb-planning and bomb-evaluating process so many times for enemy maps of Schweinfurt, Leuna, Berlin, Hamburg, Hiroshima, Tokyo, and Nagsaki, now the familiar maps of Gary, Pittsburgh, New York City, Chicago, and Wichita began to look like them« (Galison 2001, 30).

Den Eindruck einer Ähnlichkeit zwischen feindlichen und eigenen Wohngebieten konstatiert *THE MEMPHIS BELLE* quasi in umgekehrter Richtung zu Galison. Über Luftbilder der norddeutschen Küste heißt es:

»From up here, [the enemy coast] looks the same as any other: houses, roads, green fields, factories, waterways. But they are the houses and fields of those who invade and oppress. They are the factories and roads of a people who twice in one generation have flooded the world with suffering. [...] Brought torment and anguish into countless American homes. Gold Stars and telegrams from the War Department«.

Das sieht man den Häusern und Feldern natürlich nicht an, schon gar nicht aus der Luft. Und doch wirkt die Behauptung, sie sähen aus wie alle anderen, seien jedoch einem Volk der Unterdrücker zuzuordnen, nicht abwegig. Wir sind hier allerdings noch nicht bei jener Hermeneutik des Sichtbaren, welche die Kluft zwischen der Normalität der Fassade und dem verborgenen Schrecken des deutschen Massenvernichtungsprojekts ausmisst (wie sich dies etwa schon in Capras Besatzungs-Schulungsfilm *YOUR JOB IN GERMANY* [USA 1945] andeutet). Vielmehr sind hier Logik und Ästhetik des Staatenkrieges am Werk; sie behaupten zwischen verfeindeten Staaten eine Symmetrie, die jeweils Zugehöriges, Streitkräfte oder Wohngebiete etwa, gegeneinander stellt. Im intakten zwischenstaatlichen Repräsentationsgefüge gibt es keinen Rest; alle Teile finden Platz, Funktion, Kontext, sodass grundsätzlich Tausch, Vergleichbarkeit und Abwägbarkeit möglich sind – zwischen aus der Luft gesehenen deutschen »houses« und aus der Ferne erinnerten »American homes«, denen das War Department traurige Telegramme zustellt; zwischen »our losses« und »the enemy's losses«; zwischen einem kaputten Bein und kaputten Docks, beide »not a pretty sight«. Gerade in seiner Rolle als Opfer, als opferbares und zum Opfer bereites Staatssubjekt, vertritt der individuelle Körper das nationale Gemeinwesen (das seinerseits als funktionaler Organismus gedacht ist); darin liegt sein auch unter Bedingungen arbeitsteiliger Disziplinierung fortbestehendes Moment heroischer Subjektivität.

Ein anderer Propagandafilm von Wyler über den Einsatz der US Army Air Force in Europa bietet ein ganz anderes Flugbild der Beziehung zum Feind am Boden und ein ganz anderes Selbstbild im Medium dieses Blicks von oben auf Wohngebiete als Zielgebiete. Der Film gilt dem anderen Flugzeugtyp unter den in *THE BEST YEARS OF OUR LIVES* reihenweise zur Demontage bereitgestellten Rümpfen, nicht der B-17 *Flying Fortress* und ihren Crews, sondern dem einsitzigen P-47 Jagdbomber: *THUNDERBOLT*, wie dieser Flugzeugtyp, heißt Wylers Komplementärfilm zu *THE MEMPHIS BELLE*, 1944 in Korsika und über Italien in Farbe gedreht, 1945 für ein Militärpublikum, 1947 für die Allgemeinheit herausgebracht – im Anschluss an den Erfolg von *THE BEST YEARS OF OUR LIVES* und mit einem Intro versehen, in dem James Stewart die Kriegsjahre »ancient history« nennt. In diesem fernen Damals arbeiten Flieger beim Angriff auf Bodenziele mitunter nicht im Team, sondern in ungehemmter Einzeltätigkeit, der jedoch nichts Luftritterlich-Heroisches, sondern eine Art narzisstischer Bosheit anhaftet. »Hold this till I get back!« lässt der Off-Kommentar einen Piloten sagen, als er vor dem Takeoff zum Einsatz einem Mechaniker seine Zigarre in die Hand drückt. Nach der Zerstörung einer Brücke im Sturzflug schwärmen die *Thunderbolts* einzeln zum *strafing* aus, zum Beschuss diverser Bodenziele im Tiefflug. »Every man his own general« kommentiert die Off-Stimme, um dann, zu Bildern von der schrittweisen Zerstörung eines Eisenbahnzuges, wieder anstelle der (mentalen) Stimmen der Flieger zu sprechen: »Give it a few squirts. Might kill somebody. [...] Let´s see what´s in those boxcars. [...] Try the cars one at a time. Might be something interesting in them. Usually is. Got it burning nicely now«. Nach einigen »squirts« (Spritzern) stehen mehrere Waggons in Flammen. Die nachfolgende Sequenz zeigt italienische Ziele, ostentativ beliebig und nach Art eines kurzen Anklopfens im Überflug beschossen: ein Leuchtturm, ein Radiosender, »Jerry vehicles« in Bauernhöfen (»Jerry« als Slangwort für »German«), sogar »Somebody in that field. Wonder who they are... no friends of mine!« Schließlich gerät die Montagerhetorik der Aufzählung zum dreistufigen Witz mit Schlusspointe, wenn es, aus der intentionalen Perspektive des Piloten, zu entsprechenden *strafing*-Aufnahmen heißt: »Houses around here look kinda suspicious. Might be something in them. Not in that one. Not in that one. Could be wrong. But – waddayaknow!« Dieses »Wer sagt´s denn!« gilt dem Bild der Explosion eines freistehenden Hauses.

Dieses obszön anmutende Szenario von Tieffliegern, die auf der Suche nach »something interesting« Waggon und Gebäude wie Geschenkpakete »offenschießen«, deutet sich schon zu Beginn von *THUNDERBOLT* in einer Sequenz an, die ein Selbstbild von Air Force-Fliegern als souveräne Gestalter urbaner Landschaften im Modus der Zerstörung entfaltet. »From the air, Italy is more re-

mote« heißt es da. »The airman never sees the face of the people. Only the face of the country. Lots of the country have never been touched. This one didn't matter«. Den Flugbildern von Ortschaften folgen nun solche von Dörfern und Bahnanlagen in Trümmern. »When something *did* matter, that was another story. This is how we changed the face of Italy – from the air. They boasted Italian trains ran on time. Not these... This is what we did to the face of Italy. There's a story behind why we did it and how we did it«. Wie THE MEMPHIS BELLE zeigt auch THUNDERBOLT Landkarten und Animationen, die eine sinnstiftende Story für den luftbildverändernden Eingriff ins Gesicht Italiens entwerfen sollen. Parallel zum Motivationsrahmen dieser militärstrategischen Diagramme verläuft noch eine andere Story, vielmehr deren zwei: Zwei Motivverknüpfungen deuten eine Art Tausch oder Abgeltung für die Bilder der Ruinen am Boden und des »man in the streets« an.

Zu Aufnahmen verzweifelter Italiener in Trümmern ihrer Wohngebiete heißt es, wieder nicht ohne Süffisanz:

»To the Italian man in the streets – or what's left of the streets –, this is the fulfillment of a promise. The promise of the Fascists to build a 20th century Roman Empire, conceived in tyranny and dedicated to the proposition that some men were meant to be slaves of other men. Special victims were the children. They saw things not meant for children's eyes«.

Im Bild halten zwei Kinder vor einem Schutthaufen inne; bevor sie weitergehen, ist – als ihr *point of view-shot* – das Bild einer halb verwesten Leiche im Schutt insertiert. Dieses kurze Gräuelbild hat gegen Filmende seine Entsprechung auf Seiten der Amerikaner: Ohnmächtig stehen einige von ihnen nahe den brennenden Trümmer einer neben der Piste bruchgelandeten *Thunderbolt*:

»That's a wreck. A P-47 is cooking. And there's a man in it. When they hit like this, there's nothing to do. Let them burn and stay clear of the exploding ammo. Keep on landing. You have to. No place to park up there. [...] All you know is, for some the war is expensive. You wished that people back home could at least see it«.

Zum letzten Satz ist zu sehen, wie Air Force-Männer den halbverkohnten Torso eines Kameraden mit Stangen aus dem rauchenden Wrack ziehen.

Was hier noch einen Rest an Symmetrie, an Ästhetik zwischenstaatlicher Kriegsführung ermöglicht und somit verhindert, dass das Bild in Zigarren rauchende Tiefflieger, »every man his own general«, einerseits und das aus der Luft ruinierte Gesicht Italiens andererseits zerfällt, ist die Abgeltung einer grotesk verstümmelten Leiche durch eine andere, eines Schockbildes durch ein anderes im affektiven Register der Inszenierung. Was in diesem Tausch jedoch mit reartikulierte wird und wiederkehrt, ist die Betonung eines Krisenfalls der Wahrneh-

mung, von etwas, das nicht allen gezeigt werden kann – weil es nicht für Kinderaugen gedacht ist bzw. weil es die Leute daheim nicht sehen können, oder wenn doch, dann nur als *flash* eines *atrociti picture*, dem Bilder tatenlos und erschüttert zusehender Soldaten vorangehen und folgen. Das Motiv der desintegrierten Erfahrung, der nicht geteilten Anblicke, zumal auch der Inkommensurabilität zwischen dem Ruin am Boden und der obszönen Souveränität in der Luft, durchzieht die Konstruktion von THUNDERBOLT. Das Filmende versucht, das Auseinanderklaffende zu reintegrieren, im strategischen Sinnhorizont einer erfolgreichen militärischen Großmission und im Modus der Anerkennung der Ruinierungen als hilfreiche Tat durch den Blick der Allgemeinheit eines nationalen Armeekollektivs: »The men on the ground pushed north, and as they moved on, they saw what had been done to help them«. Die Truppe sah, dass es gut war: In der nachfolgenden Bild- und Kommentar-Aufzählung der vielen deutschen Panzer und Granaten, die aufgrund der Zerstörung von Brücken und Nachschubzügen nicht zum Einsatz kamen, hallt die am Ende von THE MEMPHIS BELLE so breit ausgespielte Inventarisierung der Schäden und Folgeschäden in der Ökonomie des Feindes nach – allerdings ohne vergleichbare Sinnwirkungen zu generieren.

Einer Sequenz in der Mitte von THUNDERBOLT gelingt ein prägnanteres Gegenbild zu den Luftkriegsruinen Italiens. Dem »man in the streets«, der durch Trümmer seiner alten Städte und Dörfer und seines »20th century Roman Empire« schlurft, antwortet der zukunftsfrohe Pragmatismus amerikanischen Wohnalltags rund um den Air Force-Stützpunkt in Korsika: »When you don't fly you got things to do. Try to make some sort of life for yourself. In trying, you improvise an American community«. Diese besteht aus Männern beim Würfelspielen, Duschen und Wäschewaschen, beim Friseur und beim Essen und – »for the intellectually minded, there's time for more serious things like... practising your Yo-Yo«. Vor allem aber zeigt THUNDERBOLT die Flieger als Häusbauer, beschäftigt mit dem Errichten und Genießen von Gebäuden, Anlagen und *gadgets* einer Wohn- und Freizeitwelt, die wie ein Ferienresort für unterbeschäftigte junge Männer ins Bild kommt:

»If there's anything you want, don't ask for it – build it. Build as though you'd be here forever, though you may get orders to move tomorrow. 66 [squadron, D.R.] found this canyon. Made it their living area. Nobody said they couldn't. Nobody says you can't have a house. Build it. Nobody says your squadron can't have a beach club. Build one. Nobody says you can't dam up a river to make a swimming pool. This American community has everything«.

Den Bildern von Badegewässern mit Pontons und schwimmenden oder body-surfenden Fliegern, sowie eines spielzeughaften Miniaturhauses, das kaum

größer ist als sein Bewohner, folgt der Air Force-Yachtclub, mit Fliegern, die in skurrilen selbstgebauten Vehikeln im Mittelmeer paddeln oder segeln:

»The yachtsmen. An old wing tank makes quite a boat. The crew chief's scrounged parts. Scrounge is polite for steal. Scrounging from wrecked Jerry planes, banged-up Italian cars. Old parachutes for sale. They use only the best quality junk... Sometimes, when you can get a PX ration of beer – you drink it. Then, you look like this«.

Dazu Bilder übermütiger Air Force-Soldaten, die mit Bierflaschen und in Badehosen betrunken im seichten Wasser übereinander kullern und einander mit Schlamm einreiben; dann endet die Sequenz mit einer Abblende.

Der »best quality junk«, zumal die Trümmer von Kampfflugzeugen, welche die Flieger zu Vergnügungsbooten als Bestandteile ihres unbeschwerten, ganz der Freizeit gewidmeten suburbanen Wohn-Idylls umbauen, dieser Schrott ist der missratene Zwilling des Flugzeugschrotts in Wylers berühmterem zeitgleichem Film über das, was Air Force-Soldaten nach dem Fliegen machen: »This is no junk! We're using this material for building prefabricated houses« sagt der Arbeiter auf dem Flugplatz über die ausrangierten Bomber in *THE BEST YEARS OF OUR LIVES*. Aus dieser Losung entsteht Heilung, ergibt sich eine als ultimativ sinnvoll insinuierte neue Nachkriegstätigkeit für den Ex-Bombenschützen: Wenn er am Filmende, bei der Hochzeit des handlosen Kameraden, seiner Geliebten nach all den Verunsicherungen sagen kann, er sei »in the junk business«, dann ist dieses Geständnis Teil der Heilung, auf welche Wylers Inszenierung nach dem Einbruch der Selbstwahrnehmung als Wrack und Arbeitsmarktüberschuss doch noch großspurig einschwenkt. Bomber zu Fertigteilhäusern: Dies ist das Schema eines wohlgefügtten, Sinn und Wert schaffenden Prozesses von Tausch-als-Recycling. In *THUNDERBOLT* geht dieser Prozess nicht so glatt auf: Was entsteht durch Neuverwendung von Trümmern, aus dem Ruin der Häuser, Städte, Machtstaaten und Flugzeuge? Der suburbanisierte, beinah themenwelthafte Wohn- und Freizeitalltag zigarrenrauchender, jocospielender, yachtsegelnder Buben, die in beliebiger Neugier aus der Luft auf die Welt schießen – eine Routine des Missbrauchs von Überschüssen an Feuerkraft, Material, Bier und Zeit. Dem entsprechend heißt es im Off-Kommentar von *THUNDERBOLT* – kurz nach den abgeblendeten Strandsäufern – zu Bildern untätiger Flieger, die sich in ihrem improvisierten Country Club langweilen: »These are your years. Years to get started. Find yourself. Your job, your profession. Get married. Kids. Home of your own. These are the years that count«. In diesen Sätzen klingt die Logik der Bewertung und des Verlusts von Lebenszeit an, die Wyler später unter dem Titel *THE BEST YEARS OF OUR LIVES* bis zum Punkt einer krisenhaften Erfahrung von Subsumtion unters Wertgesetz entfal-

ten wird. Die THUNDERBOLT-Sequenz geht jedoch mit jenen »pets« weiter, denen die Soldaten angesichts der Unmöglichkeit von Paarung und Heimgründung ihre Zuneigung schenken; die Montage von liebevoll gestreichelten und gepuderten Hündchen endet mit der Nahaufnahme eines Air Force-Mannes, der als Haustier einen Raben auf der Schulter sitzen hat, und dem Kommentar: »As always in affairs of the heart, some have peculiar tastes«.

Dieser als »eigenwilliger Geschmack in Herzensangelegenheiten« apostrophierte skurrile Anblick ruft die »things not meant for children's eyes« nicht nur in THUNDERBOLT in Erinnerung. Was ist es, das die Kinder nicht sehen sollen? Es sind zum einen Schreckensbilder, die der destruktiven Umgestaltung von Wohngebieten aus der Luft korrespondieren: die verstümmelten Leichen, zumal der Soldatenrumpf ohne Gliedmaßen, in THUNDERBOLT, das verwundete Bein – »not a pretty sight« – in THE MEMPHIS BELLE, die amputierten Arm- und Bombertriebwerkstümpfe in THE BEST YEARS OF OUR LIVES; Bilder radikaler Endlichkeit und Versehrtheit. Zum anderen ist es der Anblick von Übertretungen im Genießen, von kindischer Zerstörungswut und losgelassenem Freizeitleben abseits heroischer oder funktionaler Disziplin und staatsbürgerlicher Stellvertretung. Beides zusammen genommen ist der nicht für Kinderaugen gedachte Anblick der Wirkung jener erhabenen Macht, welche die sprichwörtliche Initiation »where the men separate from the boys« rückgängig und Männer zu ungeformten kleinen Buben macht. Der als Offenbarungsmoment inszenierten Szene in THE BEST YEARS OF OUR LIVES, in welcher der ehemalige Navy-Soldat seiner Geliebten erstmals seine Armstümpfe zeigt und sich ihr »as dependent as a baby« preisgibt, korrespondieren die Bilder der infantilen Tierliebe, des Zwergenhäuschens, des besoffenen Planschens im Meer. Ein ähnliches Szenario, halb nackte US-Soldaten, die in einer Kampfpause übermütig im Meer herumtollen, stellte Clint Eastwood 2006 ans Ende von FLAGS OF OUR FATHERS, mit einem Off-Kommentar, der diesen Anblick als die zu lange unterdrückte Kehrseite und die adäquatere, ostentativ unheroische Alternative zur kanonischen Medienikone des *flagraising*-Propagandafotos von Iwo Jima verstanden wissen will. Die Geste, verspielte Buben an die Stelle männlicher Helden, der Opfer- und Stellvertreter-Subjekte des Nationalstaates, zu setzen, müsste allerdings bis zur Konsequenz gehen, die besinnungslose narzisstische Stupidität postheroischer Bubenhaftigkeit zu konfrontieren: Iwo Jima als Ballerman Beach. In diesem Sinne wäre eine andere Kriegsfilm-Bildverknüpfung aufschlussreicher: zwischen der Schlusszene von THUNDERBOLT, in der junge Flieger auf ihrer Basis bierselig prostend zu Ziehharmonika-Klängen ein debiles Trinklied über »Colonel Wyman's Country Club« grölen, und der Schlusszene von Kubricks FULL METAL JACKET (USA 1987), in der junge US Marines nach getaner *Search and Destroy*

Arbeit in Vietnam durch brennende Stadtruinen nach Hause ziehen und dabei den TV-Signation-Song des *Mickey Mouse Club* grölen. Wobei Wylers Film möglicherweise nicht weniger fragwürdig endet als Kubricks: Über den dem Country-Club-Gesang folgenden *The End*-Titel prangt ein rotes Fragezeichen.

Mit dem Fragezeichen empfiehlt es sich aufzuhören. Es ist eines jener hier angesprochenen Wylerschen Kryptogramme, wie jene abgespaltene Geheimnachricht »Buyers of Residences Become More Active, With Purchases Heavy« aus *THE DESPERATE HOURS*, die schon für die Siedlungsaktivitäten im suburbanen Bubenthemenpark von *THUNDERBOLT* gelten könnte, oder wie jenes Fragezeichen hinter dem Namen der B-17 auf dem Schrottplatz in *THE BEST YEARS OF OUR LIVES*, das in Zweifel zieht, ob es wirklich ein »Round Trip« wird – ob der Weg in die (militär)technologische Biopolitik eine Rückreise in traditionelle Lebenswelten und Familienordnungen erlaubt. ◀3

Es empfiehlt sich, mit dem Fragezeichen aufzuhören, im Sinn eines Ausblicks auf zu entfaltende Fragen nach filmischen und medienkulturellen Bildern der *air front*, nach Formen, Bombenkrieg in öffentliche Erfahrung zu integrieren. Dies zumal erstens im Zeichen heutiger »postheroischer« Kriegspolitik und Kriegsführung des Westens, die Herfried Münkler (2002, 220f, 234f) zufolge in ihrer Asymmetrie zum Feind zwischen der Anmaßung eines »chirurgischen Eingriffs« aus der Luft, ohne Einwilligung des Patienten, und entfesselter »Schädigungsbekämpfung« schwankt – wobei dem »Umschlag von Kampfhandlungen in Massaker« nicht mehr ein disziplinarisches Soldatenethos vorbeugt, sondern nur die prekäre »Kombination aus technischer Präzision und juristischer Kontrolle«. Zweitens im Wissen um die Sensibilität postheroischer Medienöffentlichkeiten für hohe Kriegsofferzahlen, ihre notorische Nichtakzeptanz eigener Verluste, aber auch ihre herabgesetzte Toleranz für hohe Opferzahlen auf der Feindseite – und zwar nicht nur, was die notorischen »Kollateralschäden« von Luftangriffen in zivilen Bevölkerungen und Infrastrukturen angeht, sondern einer Studie der US Air Force zufolge (Waxman 2000) auch die Opfer in den Reihen der feindlichen Truppen: Die Studie verweist auf die negative heimische und internationale Medienwirkung durch Bilder der Trümmer irakischer Militärkonvois, die bei ihrem Rückzug aus Kuwait 1991 von der US Air Force zusammengeschossen worden waren – völkerrechtlich völlig legitime Ziele, die allerdings als Medienbilder unansehnlich waren, zumal im Großmaßstab der Zerstörung (vgl. Waxman 2000, 30f). Unter dem Aspekt der medialisierten Empfindlichkeit für Gräuelt- und Kriegsofferbilder wären drittens die literarisch-synästhetischen Schock-Flugbilder in Jörg Friedrichs (2002) Bestseller-Revision des alliierten Bombenkrieges gegen Deutschland zu untersuchen, zumal sein Ausmalen von Massentötungen und Verstümmelungen, deren feh-

lende Inventarisierung im kulturellen Gedächtnis er beklagt, in Verbindung mit seiner Inventarisierung Deutschlands als vernichtungstechnologisch ihres Geschichtsschatzes enteigneter Kulturnation. Der Aufzählung von im »Feuersturm« verbrannten Bibliotheken, Lutherhäusern und Leibnizgräbern korrespondiert da die Aufrechnung des Holocaust gegen Flächenbombardements, die Opfer-ideologisch als »Vergasungen« und »Krematorien« missinterpretiert werden.

Lassen sich von diesen Fragekomplexen her Flugbilder wie etwa PEARL HARBOR (Michael Bay, USA 2001), das Spielfilm-Remake MEMPHIS BELLE (Michael Caton-Jones, GB/USA/J 1990), Patrick Jeudys als Found-Footage-Durcharbeitung von Wylers THE MEMPHIS BELLE angelegte TV-Miniserie LA VERITABLE HISTOIRE DU LIBERTY LILY (F 2005) oder die Feuersturm-Revisionen im deutschen Geschichtsfernsehen anvisieren, so erlaubt schließlich viertens Hartmut Bitomskys B 52 (BRD/CH/USA 2001), den Flugzeugfriedhof explizit als Gedächtnisort und Kehrseite technologisch-politischer Modernisierung der USA zu lesen. Gegen Ende dieses kriegs- und medienarchäologischen Essayfilms, nachdem die Demontage und Verschrottung ausrangierter B-52-Bomber, ihr Recycling zu Autobestandteilen und die Relektüre ihrer Fragmente als »flying palimpsests« in Kunstausstellungsprojekten erörtert worden ist, nach diesen Zeitbildern unaufhörlicher Proliferation der *air front* in diverse Subsysteme des Sozialen also, kommt kommentarlos eine der noch im Einsatz stehenden B-52 ins Bild, mit einer vertrauten Pin-Up-Bemalung und Beinamen-Beschriftung auf dem Rumpf: Das Flugzeug trägt den traditionsreichen Namen *Memphis Belle IV*.

## Anmerkungen

- 01► Etwa für die Ausstrahlung des Films im Rahmen des Arte-Themenabends KRIEGSSPIELE – HOLLYWOOD & PENTAGON vom 29.10.2004.
- 02► Man könnte womöglich so weit gehen, im Affektbild von Dana Andrews' Augen und Gesicht im Rumpf des B-17-Wracks die keimende aggressive Bereitschaft zu lesen, eine über Deutschland erprobte destruktive Gewalt nun auf die Alltagsumgebung in seiner Heimat loszulassen; ein solches Feedback-Motiv haben Hollywoodsche Nachkriegsdramen Jahrzehnte später anhand von nach ihrer Rückkehr durchdrehenden Vietnamkriegsveteranen ritualisiert.
- 03► Ein Fortbestehen traditioneller Lebensart unter Bombenkriegseinwirkung hatte Wyler schon 1942 anhand der unerschütterlichen Wohlgefüghtheit der britischen *upper middle class family* in MRS. MINIVER als heroisches Beharren an der *air front* der kriegerischen

Modernisierung inszeniert.

- 04► Dabei konstruiert Friedrichs Diskurs sich den Notstand, der sein Projekt als unverzichtbare historiografisch-therapeutische Innovation legitimiert, indem er etwa deutsche Nachkriegsurbanität als Verdrängungsgedächtnis des Bombenkrieges zu verstehen gibt: »Aus der Umgestaltung der Städte spricht eine Abkehr von der Szenerie, in der die Schrecknisse sich zugetragen haben« (Friedrich 2002, 505).

## Literatur

**Deleuze, Gilles** (1991) *Das Zeit-Bild*. Kino 2. Frankfurt/M: Suhrkamp

**Doherty, Thomas** (1993): *Projections of War. Hollywood, American Culture, and World War II*. New York, Chicester, West Sussex: Columbia UP

**Friedrich, Jörg** (2002) *Der Brand. Deutschland im Bombenkrieg 1940-1945*. München: Propyläen

**Galison, Peter** (2001) *War against the Center*. In: *Grey Room* 4, 2001, S. 7-33.

**Münkler, Herfried** (2002) *Die neuen Kriege*. Hamburg: Rowohlt.

**Rancière, Jacques** (2002) *Das Unvernehmen. Politik und Philosophie*. Frankfurt/M: Suhrkamp

**Robnik, Drehli** (2002) *Remember Pearl Harbor! America Under Attack – ein Blockbuster als medienkulturelles Gedächtnis*. In: *Nach dem Film* 1, Addendum Okt. 2002: <http://www.nachdemfilm.de>

**Waxman, Matthew C.** (2000) *International Law and the Politics of Urban Air Operations*. Santa Monica, Washington: RAND

