

Thomas Klein; Marcus Stiglegger; Bodo Traber

### **Motive und Genese des Kriegsfilms. Ein Versuch**

2007

<https://doi.org/10.25969/mediarep/11853>

Veröffentlichungsversion / published version

Sammelbandbeitrag / collection article

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

Klein, Thomas; Stiglegger, Marcus; Traber, Bodo: Motive und Genese des Kriegsfilms. Ein Versuch. In: Heinz-B. Heller, Burkhard Röwekamp, Matthias Steinle (Hg.): *All Quiet on the Genre Front? Zur Praxis und Theorie des Kriegsfilms*. Marburg: Schüren 2007, S. 14–26. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/11853>.

#### **Nutzungsbedingungen:**

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

#### **Terms of use:**

This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

Thomas Klein/Marcus Stiglegger/Bodo Traber

## Motive und Genese des Kriegsfilms. Ein Versuch<sup>1</sup>

Kriegerische Auseinandersetzungen und Schlachtenszenarien waren seit jeher elementare und genreübergreifende Bestandteile von Kinoerzählungen. Im Abenteuerfilm – ob Ritterfilm, Historienfilm oder Antikfilm – ist es oft eine Schlacht, die den Heros in Aktion zeigt, bevor er zum Schluss das entscheidende Duell mit dem Antagonisten für sich entscheidet. Oder man denke an die Schlachtenszenarien im Western, wenn von den Indianerkriegen oder vom amerikanischen Bürgerkrieg erzählt wird. Der Krieg, die Schlacht spielen hier eine wichtige Rolle, doch sind es in folgedessen Kriegsfilme?

Eine erste Annäherung: Behandelt ein Film wie John Hustons *The Red Badge of Courage* (*Die rote Tapferkeitsmedaille*, 1951) den amerikanischen Bürgerkrieg in einer Form, die ihn als Kriegsfilm kennzeichnet? Tatsächlich benutzt John Huston dezidiert die Ikonografie des modernen Kriegsfilms, insbesondere des Grabenkriegsfilms, zitiert dabei Lewis Milestones Meilenstein *All Quiet on the Western Front* (*Im Westen nichts Neues*, 1930) sogar direkt (ein sterbender Soldat setzt sich im letzten Moment seines Lebens die verlorene Brille wieder auf). Aber wird nicht vielmehr ein Ereignis in der amerikanischen Geschichte, das in die Kernzeit des Western fällt, mit Mitteln eines anderen Genres aufgearbeitet? Was dabei entsteht, ist eher ein Genremix, eine Vorgehensweise im Übrigen, die sich in Historien- bzw. Ausstattungsfilmern der jüngsten Vergangenheit wie Ridley Scotts *Kingdom of Heaven* (*Königreich der Himmel*, 2005) und Oliver Stones *Alexander* (2004) in ähnlicher Weise wieder findet. Gerade weil Kriege und Schlachten wichtige Topoi oder erzählerische Standards zahlreicher Filme sind, erscheint es notwendig, für den Kriegsfilm, wenn er als ein eigenes Genre verstanden werden soll, andere Parameter zu finden. Doch welche sind das? Knut Hickethier stellte 1989 die Überlegung an, ob Krieg im Film nicht auch außerhalb des Kriegsfilms existiere und nicht gerade dort dringender zu untersuchen sei. Wenn er dabei etwa Bernhard Wickis *Die Brücke* (1959) als „an den Grenzen des Genres“ bezeichnet<sup>2</sup>, stellt sich umso mehr die Frage, wann eigentlich vom Kriegsfilm die Rede sein kann.

Der Zugang zum Genre führt für uns über die Geschichte des Krieges. Der Kriegsfilm ist zu verstehen als filmische Reflexion technisierter moderner Kriege seit dem Ersten Weltkrieg. Der Krieg im Kriegsfilm handelt immer auch von der Moderne und der spezifischen Entwicklung von Nationalstaaten. Er taucht auf als „Strukturmerkmal der Moderne“, wie Wolfgang Knöbl und Gunnar Schmidt in ihrem Buch *Die Gegenwart des Krieges* den Krieg im Hinblick auf die ihm innewohnende Gewalt bezeichnet haben.<sup>3</sup> Selbst

1 Bei dem Text handelt es sich um die Einleitung des Bandes *Kriegsfilm* (2006) in der von Thomas Koebner herausgegebenen Filmgenres-Reihe. Abdruck mit freundlicher Genehmigung des Reclam Verlages, Stuttgart.

2 Hickethier 1990, 47.

3 Knöbl/Schmidt 2000, 9.

wenn die Waffentechnologie im amerikanischen Bürgerkrieg bereits hoch entwickelt war und schließlich im Krim-Krieg eine bis dato nicht für möglich gehaltene verheerende Wirkung zeigte, so kann indes noch nicht von einer technologischen Kriegführung der Massentötung gesprochen werden, wie sie dann im Ersten Weltkrieg zu zehn Millionen Soldaten-Opfern führte. Hinzu kommt, dass mit dem Ersten Weltkrieg Krieg und Kino auffällige Analogien hinsichtlich von Technologie und Wahrnehmung aufzuweisen begannen, wie es Paul Virilio in seinem Buch *Krieg und Kino* dargestellt hat.<sup>4</sup> Daraus folgt unsere zweite Überlegung: Der Kriegsfilm bewegt sich im Rahmen von historisch verbürgten Kriegen, deren filmische Reproduktion zum Zeitpunkt ihres Stattfindens bereits möglich war und praktiziert wurde. Nach Robert Eberwein war der spanisch-amerikanische Krieg 1898 der erste, von dem Bilder mit einer Filmkamera gemacht wurden. In diesen Filmen, darunter auch kurze Erzählfilme, seien die ersten Elemente auszumachen, die in der Folgezeit für den Kriegsfilm wichtig werden sollten. Keiner dieser Filme zeige allerdings Kämpfe zwischen Soldaten. Der Kampf ist jedoch das dritte wichtige Merkmal, wenn nicht sogar die Essenz des Kriegsfilms im engeren Sinne. Diesem – dem so genannten *combat film*, seiner Geschichte und seinen Motiven und Strukturen – gilt auch das Hauptaugenmerk dieses Buches. Die Ausläufer – *war dramas* oder *war comedies* sowie etwa Lagerfilme, Agentenfilme, Familiengeschichten u. a. vor Kriegshintergrund – reichen meist weit in Grenzbereiche hinein. Und manche Ausnahme bestätigt die Regel: Michael Verhoevens *o.k.* (1970) beschreibt ein Kriegsverbrechen, spielt allerdings während einer Waffenruhe.

## Schauplätze

Der Erste Weltkrieg war der Krieg, der nicht nur ausführlich filmisch dokumentiert wurde, es war auch der Krieg, über den, noch während er stattfand, Spielfilme gedreht wurden. Aus dem Jahre 1916 stammt das bedeutendste Dokument dieses Krieges, die britische Produktion *Battle of the Somme*. 1918, wenige Wochen vor Ende des Krieges, realisierte Charles Chaplin mit *Shoulder Arms* (*Gewehr über*) einen Film, der sich dem Krieg bereits satirisch zu nähern versucht. Chaplins Film enthält dramaturgische Elemente, die konstitutiv für den Kriegsfilm werden sollten: die Ausbildung zum Solda-



4 Virilio 1989.

ten, der Stellungen- und Grabenkrieg. Dies zeigt aber auch, dass es sowohl übergreifende Standards und Motive gibt (Ausbildung), als auch speziell für einen bestimmten Krieg geltende (Schützengraben).

Aber erst Jahre nach dem Ersten Weltkrieg, in King Viders *The Big Parade* (*Die große Parade*, 1925) und dann vor allem in Lewis Milestones *All Quiet on the Western Front* (1930) und G. W. Pabsts *Westfront 1918* (1930) werden die Schützengraben, das von Stacheldraht, Bombenkratern und Leichen übersäte Niemandsland zwischen den Stellungen, wo der Krieg der Landschaft eine Struktur der Zerstörung eingebrannt hat, sowie die nur scheinbar Schutz bietenden Unterstände zu jenen Schauplätzen, wo die existentielle Situation des jederzeit dem Tode geweihten Soldaten festgeschrieben wird. Vielleicht hat dieser Krieg mit den genannten und vor allem mit Stanley Kubricks *Paths of Glory* (*Wege zum Ruhm*, 1957) deshalb so viele Filme hervorgebracht, die als ‚Antikriegsfilme‘ bezeichnet werden, weil bereits die spezifische Struktur dieses Krieges sich für die Darstellung seiner Sinnlosigkeit eignete: das vergebliche Sturmlaufen der Soldaten gegen die Schützengraben, vergeblich, weil sie von modernen Maschinengewehren massenweise ‚niedergemäht‘ werden; das nervenaufreibende Warten in den Unterständen, die jederzeit vom Geschützfeuer getroffen werden können, der Kampf im Niemandsland, und dort die unmittelbare Begegnung mit dem Feind, wo meist zum ersten Mal sichtbar wird, dass auch die Gegner Menschen sind.

Eine besondere filmische Gestaltung erfuhr die Aufarbeitung des Luftkrieges. Hier hat der Film über den Ersten und den Zweiten Weltkrieg eher die Inszenierung des Spektakels angenommen – Roger Cormans *The Red Baron* (*Manfred von Richthofen – der rote Baron*, 1971), John Guillermins *The Blue Max* (*Der blaue Max*, 1965), Guy Hamiltons *Battle of Britain* (*Luftschlacht um England*, 1968) –, doch wird zumindest in der Inszenierung der Zeit zwischen den Flugeinsätzen die Ambivalenz von Angst und gespannter Erwartung sichtbar. Untätigkeit macht nachdenklich und lässt die Angst vor dem Tod schmerzlich ins Bewusstsein treten. In Aktion wird der Kampfflieger in den Rahmen des Krieges derart integriert, dass die Angst verschwindet. Skeptischer geht Mike Nichols in seiner Verfilmung von Joseph Hellers Roman *Catch 22* (1970) vor, wo das zermürende Warten und die Einsätze selbst einen Großteil der Soldaten in den Wahnsinn treiben.

Die Untätigkeit, das Warten auf den Feindkontakt, schließlich die Freude darüber, ein Gefecht führen zu können, um so zumindest aktiv auf sein Schicksal noch einzuwirken, zeigt auch der U-Boot-Film. Vor allem Wolfgang Petersens *Das Boot* (1981) macht diese Ambivalenz sichtbar. Zeit und Raum werden zu zentralen Komponenten der Kriegserfahrung: das Warten auf einen Einsatzbefehl, passiv dem Feind ausgeliefert sein, wenn das U-Boot zum Tauchen gezwungen ist und all dies in der klaustrophobischen Enge des U-Boots, wo allein durch die Raumverhältnisse die Nerven schnell blank liegen.

Vom räumlichen Wechselspiel zwischen Außen und Innen bestimmt ist auch der Kriegsfilm, der im Gefangenenlager spielt. Hier verlagert sich die Art der Kriegsführung. Selbstredend steht nicht mehr der Kampf, die Schlacht im Zentrum, sondern vielmehr die Psychologie der – auch körperlichen – Zermürbung der Gefangenen. In David Leans *The Bridge on the River Kwai* (*Die Brücke am Kwai*, 1957) wird der Krieg im Rah-

men der Gefangenschaft zum Kampf um die Ehre zweier Offiziere transformiert, um dann im weiteren Verlauf der Handlung durch das Sprengkommando wieder mit dem konkreten Krieg zusammen zu treffen. Ähnlich auf Einzelpersonen verlagert wird der Krieg auch in anderen zentralen POW (Prisoners of War)-Filmen wie *Stalag 17* (1953), *The One that Got Away* (*Einer kam durch*, 1957), *The Great Escape* (*Gesprengte Ketten*, 1963). In *Camp on Blood Island* (*Die gelbe Hölle*, 1958) überdauert er im Lager sogar sein eigentliches Ende: Die britischen Gefangenen wissen vom Kriegsende, halten es aber vor ihren japanischen Wärtern geheim, da diese den Befehl haben, im Falle der Kapitulation Japans alle Lagerinsassen zu töten.

Weitere Phänomene und Sonderformen des Krieges, die u. U. an bestimmte historische Schauplätze gebunden sind, wirken sich ebenso gestaltend auf die Filme aus: Völker- und Massenmord (Kambodscha in Roland Joffes *The Killing Fields*, 1984) oder Bürgerkrieg (Spanien in Ken Loachs *Land and Freedom*, 1994; Bosnien in Danis Tanovics *No Man's Land*, 2001).

Es wird deutlich, dass die Schauplätze die Dramaturgie des Kriegsfilms wesentlich mitbestimmen. Filme über den Pazifikkrieg unterscheiden sich von Filmen, die den Krieg in Europa zum Gegenstand haben. Für die Filme über den pazifischen Inselkrieg wie auch später für die Filme, die den Vietnamkrieg behandeln, spielt der Dschungel eine wichtige Rolle: die Unübersichtlichkeit des Terrains, die Fremdheit der Landschaft und Kultur, die das Vorgehen der Soldaten beeinflusst; die Bedrohung durch den meist unsichtbaren Gegner. Vergleichbares gilt für den Partisanenkrieg in den europäischen Wäldern. Im Gegensatz dazu bestimmen etwa den Wüstenkriegsfilm – *The Desert Fox* (*Rommel, der Wüstenfuchs*, 1951) – Sonne, Durst, Desorientierung, große Entfernungen und massierte Panzerschlachten. Insbesondere für Filme über den Zweiten Weltkrieg, seltener den Ersten Weltkrieg oder andere Kriege, ist der Versuch der genauen Rekonstruktion von historischen Ereignissen typisch, z. B. *The Longest Day* (*Der längste Tag*, 1962). Viele Beispiele verweisen schon in ihrem Titel (*Gallipoli*, 1981) auf das historische Ereignis, das, meist durch fiktive Elemente verdichtet, re-inszeniert wird. Bestimmte Ereignisse werden dabei so wiederholt als Handlungshintergründe genutzt und funktionalisiert, dass sie gleichsam Subgenre-Status einnehmen. Dies gilt etwa für den japanischen Überfall auf Pearl Harbor (*Tora! Tora! Tora!*, 1970), für die Schlacht um Stalingrad, die alliierte Invasion in der Normandie („D-Day“), den Fall Berlins oder die Zerstörung Hiroshimas. Ebenfalls vor allem im Zusammenhang mit dem Zweiten Weltkrieg anzutreffen sind Biopics (*The Desert Fox*).

Filme über Bürgerkriege bedienen sich häufig der Figur des Journalisten bzw. Kriegsberichterstatters, wobei diese Figur auch in Filmen über andere Kriege auftaucht – bspw. der Zweite Weltkrieg in Wellmans *Story of G.I. Joe* (*Schlachtgewitter am Monte Cassino*, 1945), der Vietnamkrieg in *Full Metal Jacket* (1987). Meist ist der Kriegsberichterstatter nicht nur die Hauptfigur, sondern auch der Erzähler, aus dessen Sicht das unvorstellbare Grauen eskalierender Gewalt geschildert wird (*The Killing Fields*, Roger Spottiswoodes *Under Fire*, 1983). Zu einer interessanten Variante des Genres hat der Krieg in Jugoslawien, speziell der Bosnienkrieg, Anfang der 1990er Jahre geführt. Auch hier gibt es den Blick von Außen durch die Perspektive der Kriegsberichterstattung (in Michael Winterbottoms *Welcome to Sarajewo*, 1997). Vor allem hat der Krieg

die Kinematografie der ehemals zu Jugoslawien gehörenden Staaten wesentlich geprägt.

### Figuren, Motive und dramaturgische Standards

Der Zweite Weltkrieg hat dem Kriegsfilm einige Elemente hinzugefügt und die bereits vorhandenen Elemente perfektioniert. Auffallend ist, was Jeanine Basinger für den „World War II Combat Film“ festgestellt hat, dass es nämlich selten den einzelgängerischen Helden gibt – wie etwa im Western den Westerner. Vielmehr handelt der Kriegsfilm – und das fällt schon in den früheren Filmen zum Ersten Weltkrieg auf – meist von einer Gruppe, die zwar von einer heldenhaften Figur, die zudem von einem Star gespielt wird (John Wayne, Errol Flynn, Robert Taylor) angeführt wird, aber nur als Gruppe eine Chance hat zu überleben.<sup>5</sup>

Damit spielt im Kriegsfilm aber auch Kameradschaft und Männlichkeit eine spezifische Rolle. Der Kampf gegen den Feind wird oft durch Konflikte innerhalb der Gruppe erschwert. Gängig ist der hierarchische Konflikt zwischen Soldaten und Offizieren. Vorgesetzte können sich als unmenschliche Zyniker erweisen, für die das eigene Leben und das anderer keinen Wert mehr besitzt, wie in Oliver Stones *Platoon* (1985) oder Sam Peckinpahs *Cross of Iron* (Steiner – *das Eiserne Kreuz*, 1977). Vorgesetzte können aber auch als harte Typen oder anfangs als Schleifer auftreten, die sich im Verlauf der Handlung als verantwortungsvolle Anführer erweisen, die vor allem am Überleben ihrer Leute interessiert sind (John Wayne in Allan Dwans *Sands of Iwo Jima / Du warst unser Kamerad*, 1949). Oder sie können, mit ironischer Haltung, als absolut unfähig inszeniert werden (Richard Lesters *How I Won the War / Wie ich den Krieg gewann*, 1967). Kameradschaft kann wiederum durch Vorurteile unterlaufen werden. Hier kommen meist spezifische Merkmale von Männlichkeit zum Tragen. Der neu an die Front kommende Soldat muss sich immer erst beweisen; wer Angst vor dem Tod zeigt, gilt schnell als Feigling, kann aber oft im Verlauf der Handlung Respekt gewinnen; die ethnische Zugehörigkeit kann unter besonderen Umständen zum Ausschluss aus dem Kameradschaftssystem führen. Kameradschaft funktioniert vor allem dann und erweist sich als überlebenswichtig, wenn die militärische Führung die Soldaten im Stich lässt (Raoul Walshs *Objective, Burma! / Der Held von Burma*, 1945) oder sie gar kaltblütig in den sicheren Tod schickt (*Paths of Glory*). Es bleibt zumeist davon abhängig, ob es sich – wie bei dem von Basinger untersuchten Korpus – um Propagandafilme über einen ‚gerechten Krieg‘ gegen unmenschliche Feinde oder – wie im Falle *Paths of Glory* um einen so genannten Antikriegsfilm, also eine Anprangerung von Krieg und Militarismus anhand eines exemplarischen Vorfalles handelt.

Solange der Kriegsfilm noch in der Heimat angesiedelt ist, spielen Frauen, ob Mütter oder Geliebte, eine wichtige Rolle. Im Kriegsgeschehen liegt der Fokus auf den Männern, die, oft weit von zu Hause entfernt, sich der Frauen durch Fotos erinnern. Allenfalls die Nähe einiger Kriegsfilme zum Melodram erhöht die dramaturgische Relevanz der Frauenfigur (Jean-Pierre Jeunets *Un long dimanche de fiançailles / Mathilde* –

5 Basinger 1986.

*eine große Liebe*, 2004). Selten kommt die Fokussierung auf eine Frau vor wie in Michail Kalatosows *Letjat shurawli* (*Wenn die Kraniche ziehen*, 1957). Hier – wie auch in Dalton Trumbos *Johnny Got His Gun* (*Johnny zieht in den Krieg*, 1971) – wird zudem die im Kriegsfilm häufig vorkommende, aber meist dramaturgisch marginalisierte, Figur der Krankenschwester (*Cross of Iron*) aufgewertet. Im Kriegsgebiet westlicher Filme tauchen Frauen ansonsten eher als *love interest* auf (*The Big Parade*) oder als Opfer (Brian de Palmas *Casualties of War / Die Verdammten des Krieges*, 1989). Gegen eben figurale Standardisierung inszeniert Kubrick die Schlusssequenz in *Full Metal Jacket*, wenn eine Frau sich als Scharfschütze erweist. In Beispielen etwa des ehemaligen Ostblock-Kinos, vor allem der sowjetischen Nationalfilmografie, ist dies anders: Hier sind Frauen wie in Alexander Askoldows *Komissar* (*Die Kommissarin*, 1967/1988) oftmals tapfere, den Männern gleichgestellte Kämpferinnen.

### Heimat – Front – Tod/Rückkehr

Viele Filme variieren das Thema ‚...zieht in den Krieg‘. Ihr Handlungsverlauf folgt einer topischen Struktur: Protagonist oder Protagonisten befinden sich zunächst in der Heimat. Kommt die Nachricht vom Krieg, macht sich Euphorie breit und die oft jungen Männer warten gespannt auf ihren Einberufungsbescheid oder melden sich freiwillig. Die Euphorie wird meist gedämpft durch Väter und andere ältere Bezugspersonen, die schon Kriegserfahrungen besitzen oder von den Auswirkungen des Krieges wissen und/oder die Familie bzw. eine geliebte Frau, die den jungen Mann im Krieg zu verlieren befürchten. So kommt es schließlich auch zur Situation des Abschieds, die einen ersten emotionalen Höhepunkt markiert. Erwachsene können sich aber auch als Kriegstreiber erweisen wie etwa der Lehrer Kantorek in *All Quiet on the Western Front*. Eine weitere Station ist die Ausbildung. Hier machen die Rekruten zum ersten Mal Bekanntschaft mit militärischen Hierarchien, militärischem Drill, mit Kameradschaft und Feindschaft, mit der Waffe und den Grenzen ihrer körperlichen Leistungsfähigkeit (*Full Metal Jacket*). Filme mit diesem Ablauf von Heimat, Abschied, Ausbildung binden die Protagonisten in eine Reise in eine fremde Welt ein; die jungen Männer erleben den Eintritt in die Welt des Krieges als eine Initiation, einen *rite de passage*. Diese Dramaturgie der Reise des Helden ist freilich für viele Filme auch anderer Genres bekannt.<sup>6</sup> Doch im Kriegsfilm fehlt meist die konkrete Aufgabe eines Helden, die er nur über die Auseinandersetzung mit einem Antagonisten lösen kann. Für die Protagonisten im Kriegsfilm ist der Feind nicht in einer Person festzumachen. Es ist allenfalls die feindliche Ideologie, die ihn auf den Weg bringt oder der Ansporn, das eigene Land zu verteidigen, in der Regel aber die schlichte Notwendigkeit in den Krieg ziehen zu müssen. Und dort erlebt er alles andere als ein Abenteuer. Der Feind bleibt eher anonym. Die Fronterfahrung ist ein Schock, die erste Erfahrung mit dem Tod führt oft zu einer emotionalen Kälte und männlichen Härte, die das Überleben sichern oder sogar dazu führt, das aus dem zunächst ängstlichen Rekruten ein mutiger, wenn nicht sogar wagemutiger Kämpfer wird. Die Fronterfahrung konkretisiert sich häufig in einer Mission, die von einem ‚Platoon‘, also einer Truppe, erfüllt werden muss. Die Brücke

6 Vgl. Vogler 1997.



nimmt hier einen zentralen Stellenwert ein (*Die Brücke, A Bridge too far, The Bridge on the River Kwai*) Die Mission kann auch in der Erstürmung eines Hügels bestehen (Terrence Malicks *The Thin Red Line / Der schmale Grat*, 1998) oder, in der satirischen Variante, im Bau eines Cricketfeldes hinter den feindlichen Linien (*How I Won the War*).

Das Genre des Kriegsfilms hat viele Varianten der Inszenierung körperlicher Gewalt und des Sterbens ausgebildet. Zumal die Darstellung von Gewalt, von Blut und Gemetzel, hat die berühmte These entstehen lassen, dass der Kriegsfilm, indem er den Krieg zeigt, außerstande ist, den Krieg zu verurteilen. Gestorben wird in jeder Form, es gibt den exponierten Heldentod, es gibt aber auch den banalen Tod, um nur die beiden Extreme zu nennen. Im amerikanischen Kriegsfilm der 1940er und 1950er Jahre findet sich nach dem Tod des Helden oft ein Moment, in dem deutlich gemacht wird, dass er nicht sinnlos gestorben ist, sondern für die Nation, für die Freiheit, für die gute Sache. In den pessimistischen, ‚schmutzigen‘ Kriegsfilmen von Aldrich, Fuller und Mann – *Attack! (Ardennen 1944, 1956)*, *Merrill's Marauders (Durchbruch auf Befehl, 1962)*, *Men in War (Tag ohne Ende, 1957)* – wird dem Tod gezielt das Pathos des Heldentodes entzogen. Auch ansonsten wird auf alles Schöne und Erhabene, auf Effekte der Rührung verzichtet: keine Fotos der Geliebten in der Heimat, auf die die Soldaten sehnsüchtig ihre Augen heften, nur das Kriegsgebiet ist Handlungsort (also keine Reise des Helden), die Soldaten sind dreckig und oft verrotzt, auf Bilder der Rückkehr in die Heimat wird verzichtet. Die Rückkehr ist ansonsten jedoch von enormer Bedeutung für den Kriegsfilm. Meist kehren die Soldaten als Kriegsversehrte zurück, als Krüppel, ob physisch oder psychisch (zwar kein Kriegsfilm, aber diesbezüglich beispiellos: William Wyllers *The Best Years of Our Lives (Die besten Jahre unseres Lebens, 1946)*, ähnlich: Oliver Stones *Born on the Fourth of July (Geboren am 4. Juli, 1989)*). Zu Hause treffen sie in der Regel auf Unverständnis und Ratlosigkeit. So kehren die Soldaten meist vom Fronturlaub schnell wieder in das Kriegsgebiet zurück. Der Soldat wird derart als ein Kind des Krieges charakterisiert. Er wird im Krieg neu geboren und fühlt sich nur in der ständigen Lebensgefahr geborgen.

### Filmhistorischer Abriss

Wollte man ein grundsätzliches Phasenmodell der Entstehung des Genres entwerfen, wäre die erste Phase bis in die 1930er Jahre hinein zu sehen: Die Erfahrung des Ersten Weltkrieges (I) bestimmte die Themen und Grundmuster des Genres, die mit *All Quiet on the Western Front* und *La Grande Illusion (Die große Illusion, 1937)* auf den Punkt gebracht wurden, wobei die Entwicklung des Genres vom Propagandamittel zur pazifistischen Aussage auffällig ist. Der Zweite Weltkrieg schließlich bediente sich des Films wieder sehr ausgiebig als Propagandamechanismus (II). Mit Ende des Krieges bzw. unmittelbar danach erfuhr das Genre seinen Höhepunkt im Hollywoodkino bspw. 1945 mit den Filmen *They were expendable (Schnellboote vor Baatan)*, *A Walk in the Sun (Landung in Salerno)*, *Story of G.I. Joe, Objective, Burma!*. Allan Dwans *Sands of Iwo Jima* und Henry Kings *Twelve O'Clock High (Der Kommandeur)*, führten das Genre dann ab 1949 in einen neuen Boom. Es blieb stabil und brachte in den 1950er Jahren bis Anfang der 1960er einige weitere Klassiker zustande (*The Bridge on the River Kwai*,



*The Longest Day, Die Brücke*). Die 1960er Jahre brachten mit ihrer Krise des Kinos auch das Kriegsfilmgenre in eine Erschöpfungsphase (III). Der Vietnamkrieg war noch zu aktuell, um filmisch reflektiert zu werden, was eher indirekt über Verklammerungen und andere Genres geschah. Erst die Auswirkungen des New Hollywood und die Entstehung des neuen ‚Blockbuster‘-Kinos belebten den Kriegsfilm neu (IV): *The Deer Hunter (Die durch die Hölle gehen, 1978)*, *Apocalypse Now*, *Platoon* und *Full Metal Jacket* verzeichneten weltweiten Erfolg und schufen eine ambivalente und künstlerische Ausdrucksform, die sich bis hin zu *The Thin Red Line* ausdifferenzierte. Vermischungen mit dem Science-Fiction-Film (*Predator, 1987; Starship Troopers, 1997*) machten den Kriegsfilm als Hybrid auswertbar, und im Zuge des US-amerikanischen Anti-Terror-Krieges wurde das Genre auch als Propagandainstrument wiederentdeckt.

(I) Die Produktion von Kriegsfilmen begleitet die Filmgeschichte demnach von ihren Anfängen an, sei es in Historienfilmen wie D. W. Griffiths *Birth of a Nation (Die Geburt einer Nation, 1915)* und Abel Gances *Napoleon (1925/27)* oder in tatsächlicher Kriegsberichterstattung der Wochenschauen bereits im Ersten Weltkrieg. Insofern kann in dieser dokumentarisch ausgerichteten medialen Vermittlung von modernem Kriegsgeschehen auch eine Wurzel des Kriegsfilms als spezifisches Genre gesehen werden. Und die inhumanen Materialschlachten des Ersten Weltkrieges, die der Schriftsteller Ernst Jünger in seinen Kriegstagebüchern als „Stahlgewitter“ bezeichnet, sind das primäre Thema des frühen Kriegsfilms, der von einem ‚Schock der Moderne‘ ergriffen scheint, selbst in den komödiantischen Ausprägungen (*Shoulder Arms*).

Der erste große Kriegsfilm nach der Stummfilmzeit stellte die absolute Inhumanität ins Zentrum: Nach dem Roman von Erich Maria Remarque inszenierte Lewis Milestone das militärische Martyrium des jungen Paul Bäumer (Lew Ayres) in *All Quiet on the Western Front*: Aus dem zunächst euphorischen Schüler wird ein desillusionierter Frontsoldat, der seine Kameraden sterben sieht und schließlich in den letzten Kriegstagen einen banalen Tod findet. Aufgrund seiner pazifistisch-erzieherischen Position gilt dieser Film bis heute als Prototyp des Anti-Kriegsfilms. Dennoch ist auch dieser Film geeignet, die zwiespältige Faszination des Feuerzaubers der Schlacht zu vermitteln – vor allem durch die kontrastreich stilisierten Schwarzweißbilder, die eine zusätzliche Distanz zum Geschehen bedeuten.

(II) In Amerika entstand mit dem Militärfilm *From Here to Eternity (Verdammt in alle Ewigkeit, 1953)* von Fred Zinnemann eine bemerkenswerte Darstellung der US-amerikanischen Perspektive auf den ‚entfernten‘ Krieg: Hier wird die Armee für einen jungen Soldaten zunächst selbst zum Terrorsystem, bis der Film im japanischen Angriff auf Pearl Harbor ein katastrophales Ende findet. Hier treten auch melodramatische Elemente in den Vordergrund, die den Kriegsfilm nicht mehr ausschließlich als ‚Männergenre‘ kennzeichnen, und es kommt auch zu umgekehrten Genrekreuzungen: Um die Situation der Frau in Kriegszeiten zu reflektieren, greift auch immer wieder das Melodram auf die historische Kriegssituation zurück und leistet seinen eigenen Beitrag, dem Phänomen Krieg zu einer mythischen Größe zu verhelfen, die sich längst verselbständigt zu haben scheint: Der Krieg verschlingt seine Kinder, nachdem er erst

einmal ausgebrochen ist; wer ihn zu verantworten hat, tritt häufig in den Hintergrund – in der Propaganda sind die Aggressoren immer die Anderen.

Während der amerikanische Film – der kein Problem hatte, sich selbst als rettende Hand im Zweiten Weltkrieg zu definieren – allmählich mit dem Koreakrieg befasst war, begann im deutschen Film die Aufarbeitung der Kriegsschuld und die Reflexion der eigenen Position: *Hunde, wollt ihr ewig leben* (1958) von Frank Wisbar etwa ist der deutsche Versuch, ein möglichst objektives Bild vom Untergang der 6. Armee bei Stalinograd zu entwerfen. Auch hier wird die Perspektive eines zunächst systemkonformen Neulings gewählt, in dem ein Prozess des Umdenkens mit dem Ausmaß der Katastrophe wächst. Bernhard Wickis Film *Die Brücke* (1959) erzählt dann vom sinnlosen Sterben einer Gruppe Schüler, die in den letzten Kriegstagen eine strategisch unwichtige Brücke bis auf den letzten Mann verteidigen. Wo Wisbars Film noch von Soldatenehre und Kameradschaft erzählen möchte, stellt Wicki die Menschenopfer des nationalsozialistischen Systems schonungslos bloß: Hier werden nach dem Tod der Älteren auch die Kinder sinnlos ins Verderben geschickt. Die ihnen anerzogenen Begriffe von Vaterlandstreue und Loyalität erweisen sich letztlich als fataler Selbsterstörungsmechanismus.<sup>7</sup>

(III) Abgesehen von vereinzelt Beispielen, die sich vor allem der Veräußerlichung spektakulärer Aspekte des Kriegsgeschehens widmeten, konnten die Filme der 1960er und frühen 1970er Jahre nicht mehr an die großen Klassiker der vorangehenden Jahrzehnte anschließen. Einen vorläufigen Schlusspunkt setzte David Lean mit *Lawrence of Arabia* (1962), der allerdings Überlappungen mit dem Abenteuerfilm aufweist. Vielleicht fallen in diese Zeit mit *How I Won the War*, *Catch-22* und *M\*A\*S\*H* (1970) nicht umsonst die bedeutenden Kriegssatiren. Hier handelt es sich um ein Zeichen der Erschöpfung des Genres in seiner klassischen Struktur und seiner Aneignung und Umdeutung durch das New Hollywood bzw. das britische Free Cinema. In der anfänglichen Euphorie des amerikanischen Kriegseintritts in Vietnam produzierte John Wayne den amerikanischen Kriegspropagandafilm *The Green Berets* (*Die grünen Teufel*, 1968), in dem er die Kampfkraft der amerikanischen Armee verherrlichen wollte; wie grotesk falsch diese in den USA produzierte Kriegsdarstellung letztlich ist, sollte schon wenige Jahre später deutlich werden. Etwa zur selben Zeit kam Robert Aldrichs bitterer früherer Söldnerfilm *The Dirty Dozen* (*Das dreckige Dutzend*, 1967) ins Kino, in dem zwölf Kriminelle im Zweiten Weltkrieg auf ein Himmelfahrtskommando nach Deutschland geschickt werden. Aldrich schuf hier die kommerzielle Variante seiner zynischen Kriegsdramen der 1950er Jahre, die sich vergleichsweise ernsthaft mit einzelnen Aspekten des Militärsystems auseinandergesetzt hatten.

(IV) Erst gegen Ende der 1970er Jahre wurde der Vietnamkrieg, der bislang eher als Subtext aufgetaucht war, in den USA thematisiert: Eine mythische Lesart des Genres bietet Francis Ford Coppolas Vietnam-Epos *Apocalypse Now*, über den der Regisseur sagt „Dieser Film ist Vietnam“. Der selbsterklärte Gottkönig Kurtz (Marlon Brando) wird hier selbst zur Inkarnation eines archaischen Krieges gegen die Zivilisation und muss folglich von einem

7 Vgl. den Artikel von Knut Hickethier in diesem Band.

Vertreter des konkreten Krieges (Martin Sheen) exekutiert werden, um eine zweifelhafte ‚Ordnung‘ wieder herzustellen. Wenn der Krieg erst ‚entfesselt‘ ist, droht er stets, außer Kontrolle zu geraten; alles Willkürliche und Unberechenbare wird somit geahndet, Deserteure hingerichtet und die Soldaten in geordneter Formation in den Tod getrieben. Michael Ciminos Amerikaelegie *The Deer Hunter* kann als Gegenstück zu dem oft irrealen *Apocalypse Now* gesehen werden. Darin zeichnet der Italoamerikaner das streng subjektive Bild eines Amerikaners, der durch das Martyrium in Vietnam geht und in eine freudlose Gesellschaft zurückkehrt. Auch Cimino nahm sich – wie Coppola – Freiheiten in der Darstellung der Kriegssituation heraus, was ihm einen Rassismuskritik einbrachte. Die radikal amerikanische Innensicht wurde nicht als künstlerische Entscheidung akzeptiert. Verbreitet waren zu jener Zeit auch amerikanische Heimkehrerdramen, die sich des Schicksals der teilweise verwundeten und invaliden Veteranen annahmen (Hal Ashbys *Coming Home*, 1978).

Der ‚Kalte Krieg‘ der 1950er Jahre erreicht in den russisch-amerikanischen Spannungen der 1980er Jahre einen neuen Höhepunkt. Krieg schien als politische Option plötzlich wieder erschreckend nah. Der Russe Elem Klimow wählte als Reaktion auf dieses Klima der Angst in seinem Film *Idi i smotri* (*Komm und sieh*, 1985) die Perspektive eines Kindes, das im Weißrussland des Zweiten Weltkrieges zwischen die Partisanen und angreifende Waffen-SS-Battalione gerät.



Klimow betonte in späteren Interviews stets die metaphorische, allgemeingültige Qualität dieses Stoffes: Einen Begriff für die Tortur zu finden ist stets dem Opfer vorbehalten, denn die Täter geben sich gewöhnlich eine offizielle Legitimation für ihre Ausschreitungen. Klimow findet eindringliche, düstere Bilder für die verheerenden Massaker an der Zivilbevölkerung und schildert alle Seiten äußerst ambivalent, zumal wenn er seinen Film mit einer achronologischen Montage enden lässt, die in einer Nahaufnahme des Kleinkindes Adolf Hitler kulminiert: Wo liegt die Saat der Zerstörung?

Im Zuge der Präsidentschaft Ronald Reagans wandte sich das Hollywood-Actionkino gestählten Superhelden wie John Rambo (Sylvester Stallone) zu, der z. B. in *Rambo: First Blood Part II* (*Rambo II – der Auftrag*, 1985) amerikanische Kriegsgefangene aus Vietnam zurückholt. Diese Phase unreflektierter, hemmungsloser Gewaltverherrlichung ist zwar mit für den schlechten Ruf des Genres verantwortlich, obwohl es auch hier herausragende Beispiele gab. Die Kriegssituation wird dabei zur absoluten Bedrohung, bei der „gesehen werden“ mit „sterben“ gleichzusetzen ist.<sup>8</sup> Eine schonungslose Analyse beider Phänomene – bar jeder Romantisierung – bietet

Stanley Kubrick mit *Full Metal Jacket*, dessen erste Hälfte die Umformung des Menschen zum tödlichen Projektil (daher der Titel) zeigt, um dann eine so exemplarische wie sinnentleerte Häuserkampfssituation in Vietnam ad absurdum zu treiben: Ein Scharfschütze dezimiert die Einheit, bis er am Ende als junge Frau entlarvt wird – ein Schock für alle Beteiligten. So ist auch die Position der Frau im amerikanischen Kriegsfilm neu definiert: Von der passiv Wartenden (Mutter oder Geliebten) bzw. dem Vergnügungsobjekt der Soldaten (als Prostituierte) oder dem exemplarischen Opfer wird sie schließlich selbst zur Kriegerin. Oliver Stone unternahm parallel dazu in *Platoon* den Versuch, ein naturalistisches Abbild seiner Soldatenzeit in Vietnam zu inszenieren, scheiterte jedoch ebenfalls an der höchst pathetischen Polarisierung der Handlung.

Ähnliches lässt sich über Josef Vilsmayers Retro-Landseremos *Stalingrad* (1993) sagen, eine Art Rückgriff auf die deutschen Kriegsfilme der Nachkriegszeit, dessen Thematik bereits in Sam Peckinpahs *Cross of Iron* (1977) etwas ambivalenter abgehandelt wurde. All diese Filme lassen genug Raum für wehmütige Soldatenromantik und die Sehnsucht nach männerbündischer Kameradschaft. Steven Spielbergs äußerst erfolgreicher Kriegsabenteuerfilm *Saving Private Ryan* (*Der Soldat James Ryan*, 1998) funktioniert zumindest in zwei langen Sequenzen als kinotechnisch aufwendige Simulation der Kampfsituation, was diesem Film vor allem die positive Resonanz eines Publikums sicherte, das in seiner Entfremdung von authentischer Körpererfahrung eine geradezu morbide Faszination am Betrachten der physischen Auflösung findet. Dieser WK-II-Western erschöpft sich jedoch gegen Ende hin in seinen Splatter-Exzessen und kann letztlich nichts weiter als eine patriotische Glorifizierung bieten. An Spielbergs Film schloss auch das südkoreanische Kain-und-Abel-Drama *Taegukgi hwinalrimyeo* (2003) an, das metaphorische, melodramatische und exzessive Momente vermischt. Den gegenteiligen Weg schlug Terrence Malick mit seinem poetisch-reflektierenden Drama *The Thin red Line* ein, der die amerikanische Invasion auf eine japanisch besetzte Insel vor allem als eine fatale Störung der ‚natürlichen Balance‘ darstellt. Neben den melancholischen Monologen seiner zahlreichen gleichberechtigten Protagonisten über die Sehnsucht nach der Heimat und den Kampf als ‚spirituelle Erfahrung‘ stellt jedoch auch dieser Film den Krieg als universalen Mythos nicht in Frage. Immerhin nähert er sich dabei den Menschen, die ihn ausfechten.

Die auffällige Schwemme an betont ‚authentisch‘ inszenierten Kriegsfilmen in diesen Jahren, die alle verfügbaren Mittel neuester Kinotechnik einsetzen, ist u. a. auf die Ausweitung der Konventionen zurückzuführen, die Spielberg in seiner Normandie-Sequenz etabliert hatte und die vom geeigneten Publikum offenbar als nahezu ‚dokumentarisch‘ wahrgenommen wurden. Die Idee, selbst dabei zu sein, stillte hier die Sehnsucht nach einer nicht mehr verfügbaren realen Leidenserfahrung und prägt auch Filme wie von John Woos *Windtalkers* (2002) und Randall Wallices *We Were Soldiers* (*Wir waren Helden*, 2002).

Einen ironischen Kommentar zum amerikanischen Militarismus bietet schließlich Paul Verhoevens futuristischer Kriegsfilm *Starship Troopers* (1997), der die amerikanischen Propagandafilme der 1940er Jahre ebenso reflektiert wie Kubricks *Full Metal Jacket* und den deutschen ‚Riefenstahlismus‘. Der Feind hat hier die Gestalt von monströsen Käfern und die Invasion findet im Gewand nationalsozialis-

tischer Ästhetik statt. Verhoevens zynisches Spektakel mag als absurder Endpunkt eines problematischen Genres stehen, das vermutlich immer seine zwiespältige Attraktivität bewahren wird und in den letzten Jahren vermehrt als Genremixtur auftritt: als Historienfilm (Wolfgang Petersens *Troy / Traja*, 2002; Oliver Stones *Alexander*, 2004), als Science Fiction (George Lucas' *Star Wars Episode III*, 2004; Steven Spielbergs *War of the Worlds / Krieg der Welten*, 2005), Melodram (Jean Jeunets *Mathilde – eine große Liebe*, 2004), Western (John Lee Hancocks *The Alamo*, 2004) oder Horrorthriller (Rob Greens *The Bunker*, 2002).

## Literatur

- Basinger, Jeanine: *The World War II Combat Film. Anatomy of a Genre*. New York (CUP) 1986.
- Bürger, Peter: *Kino der Angst. Terror, Krieg und Staatskunst aus Hollywood*. Stuttgart 2005.
- Brauerhoch, Annette u.a. (Hg.): *Krieg und Kino*. (Frauen und Film, Nr. 61) Frankfurt/M. 2000.
- Butler, Ivan: *The War Film*. South Brunswick, New York, London 1974.
- Clausewitz, Carl von: *Vom Kriege [1832]*. Auswahl. Stuttgart 1980.
- Dittmar, Linda, Gene Michaud (Hg.): *From Hanoi to Hollywood. The Vietnam War in American Film*. New Brunswick, London 1990.
- Eberwein, Robert (Hg.): *The War Film*. New Brunswick, New Jersey, London (RUP) 2005.
- Hayward, Susan: „War Films“, in: Dies. *Cinema Studies. The Key Concepts*. 2. Aufl. London, New York 2000, S. 449-462.
- Hammond, Michael: „Some Smothering Dreams: The Combat Film in Contemporary Hollywood“, in: Steve Neale (Hg.): *Genre and Contemporary Hollywood*. London 2002, S. 62-76.
- Hickethier, Knut: „Krieg im Film – nicht nur ein Genre. Anmerkungen zur neueren Kriegsfilm-Diskussion“, in: In: LiLi. Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik 19. Jg. (1989), H. 75 (Weltkriege in Literatur und Film), S. 39-53.
- Holert, Tom, Mark Terkessidis: *Entsichert. Krieg als Massenkultur im 21. Jahrhundert* Köln 2002.
- Kagan, Norman: *The War Film*. New York 1974.
- Knöbl, Wolfgang, Gunnar Schmidt (Hg.): *Die Gegenwart des Krieges. Staatliche Gewalt in der Moderne*. Frankfurt/M. 2000.
- Koppes, Clayton R., Gregory D. Black: *Hollywood goes to war. Patriotism, Movies and the Second World War. From ‚Ninotchka‘ to ‚Mrs. Miniver‘*. London, New York 2000.
- Korte, Helmut: „Der Krieg und das Kino: Von *Weihnachtsglocken* (1914) bis *Gewehr über!* (1918)“, in: Werner Faulstich, Helmut Korte (Hg.): *Fischer Filmgeschichte*. Bd. 1: *Von den Anfängen bis zum etablierten Medium (1895-1924)*. Frankfurt/M. 1994, S. 306-325.
- Machura, Stefan, Rüdiger Voigt: *Krieg im Film*. Münster 2005.
- Münkler, Herfried: *Die neuen Kriege*. Reinbek bei Hamburg 2002.
- Neale, Steve: „War Films“, in: Ders.: *Genre and Hollywood*. London 2000, S. 125-133.

- Palm, Goedart, Florian Rötzer (Hg.): MedienTerrorKrieg. Zum Kriegsparadigma des 21. Jahrhunderts. Hannover 2002.
- Reinecke, Stefan: Hollywood goes Vietnam. Der Vietnamkrieg im US-amerikanischen Film. Mit einem Nachwort von Georg Seeßlen. (Aufblende: Schriften zum Film, Bd. 5) Marburg 1993.
- Schäfli, Roland: Hollywood führt Krieg. So verfilmt Hollywood den Zweiten Weltkrieg. Gau-Heppenheim 2003.
- Schmidt, Eckhart: „Der Krieg im Kino. (Zur Typologie einer Filmgattung)“, in: FILM, Nr. 7 und 8, München 1964.
- Stiglegger, Marcus: „Kriegsfilm“, in: Thomas Koebner (Hg.): Sachlexikon des Films. Stuttgart 2002, S. 322-325.
- Theweleit, Klaus: Männerphantasien [1977/78]. 2 Bde., München, Zürich 2000.
- Vogler, Christopher: Die Odyssee des Drehbuchschreibers. Frankfurt/M. 1997.
- Virilio, Paul: Krieg und Kino. Logistik der Wahrnehmung [1984]. Frankfurt/M. 1989.