

Dennis Conrad; Burkhard Röwekamp

Krieg ohne Krieg – Zur Dramatik der Ereignislosigkeit in JARHEAD

2007

<https://doi.org/10.25969/mediarep/11887>

Veröffentlichungsversion / published version

Sammelbandbeitrag / collection article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Conrad, Dennis; Röwekamp, Burkhard: Krieg ohne Krieg – Zur Dramatik der Ereignislosigkeit in JARHEAD. 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. 194–207. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/11887>.

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.

Dennis Conrad/Burkhard Röwekamp

Krieg ohne Krieg – zur Dramatik der Ereignislosigkeit in *Jarhead*

Einberufung: Der neue Anti-Krieg

Nach einer Phase der Rückschau auf den Zweiten Weltkrieg mit Filmen wie dem prototypischen *Saving Private Ryan* (*Der Soldat James Ryan*, 1998), *Pearl Harbor* (2001), *Windtalkers* (2002) oder *Saints and Soldiers* (2003), die filmhistorisch zugleich die ungleich kriegskritischeren Vietnamkriegsepen wie *The Deer Hunter* (*Die durch die Hölle gehen*, 1978), *Apocalypse Now* (1979) oder *Full Metal Jacket* (1987) abgelöst haben (wenn nicht gar vergessen machen sollten), hat das Kino spätestens mit *Three Kings* (1999) und *Black Hawk Down* (2001) oder *We Were Soldiers* (*Wir waren Helden*, 2002) Kriege jüngerer Datums ins Visier genommen. Eine prononciert kriegskritische Position jedoch hat erst *Jarhead* (2005) bezogen, der in Zitat und Struktur immer wieder an die genannten Vietnamkriegsfilme anknüpft und so zugleich das „moral rearmament“¹ populärer Weltkrieg-II-Revival-Blockbuster kongenial subvertiert. Mit maliziöser Verve seziert *Jarhead* die Physiognomie moderner Kriege am Beispiel des zweiten US-amerikanischen Irakkfeldzuges und macht auf diese Weise das vergessen geglaubte Trauma militärischen und moralischen Versagens im Genre erneut salonfähig – wenn gleich mit wichtigen Änderungen gegenüber den Vorbildern. Als Drehbuchvorlage diente Regisseur Sam Mendes (u. a. *American Beauty*, 1999; *Road to Perdition*, 2002) der autobiografische Erlebnisbericht des Irakkriegsveteranen Anthony Swofford. Für den gleichnamigen Protagonisten des Films, einen ambitionierten, von Jake Gyllenhaal (u. a. *Donnie Darko*, 2001 und *Brokeback Mountain*, 2005) gespielten Scharfschützen, soll es ein Krieg werden – so die ebenso mehrdeutige wie ironische Perspektive des Films –, in dem er nie zum Schuss kommen wird. Diese Grundsituation in Verbindung mit der rigorosen Offenlegung des strapazierten emotionalen Haushalts der vor allem sexuell in Bedrängnis geratenen Soldaten liefert entlarvende Einblicke in die Niederungen des militärischen Alltags. Und dies alles unter Bedingungen eines ereignisarmen und mit Blick auf die genreübliche Inszenierungspraxis, in der martialisches Tötungsakte zum Genre-Inventar gehören, vor allem bilderlosen Kriegsgeschehens. Gemessen an Genrekonventionen erscheint *Jarhead* als kurios asymmetrischer Kriegsfilm.

Der erzählte Krieg konstituiert sich in *Jarhead* als mediale Wahrnehmungslücke bzw. in solchen Bildern, die die *grosso modo* der militärischen Zensur willig folgende Berichterstattung der Massenmedien in ihrer (Bilder-)Not seinerzeit dem kollektiven Kriegsbildergedächtnis noch zuzumuten bereit war: die schwarze Erhabenheit verkohlter Leichen und ölverschmierter Tiere in rußverdunkelter Natur wird in *Jarhead* erzäh-

1 Doherty 2002, 6.

lerisch verbunden mit adoleszenter Potenzprahlerei und zwanghafter Triebabfuhr, radikaler Bewegungslosigkeit in sengender Wüstenhitze und vor allem tödlicher Länge. Auch die sporadischen Angriffe ändern nichts daran: Ein Feind ist weit und breit nicht sichtbar und im Zweifelsfall sind es die eigenen Flugzeuge, die die eigenen Kameraden angreifen. Und sollte doch einmal etwas mehr zu sehen sein, dann nur noch im Irrealis einer fernen Reflexion, in der der mörderische Feuersturm nur mehr als gebrochene Spiegelung in einer Glasscheibe aufscheint (Abb. 1). Kurzum: *Jarhead* – so ein vorläufiges Fazit – lässt sich auch in Übereinstimmung mit der Mehrheit filmkritischer Betrachtungen durchaus als Antikriegsfilm verstehen.



Abb. 1

Dennoch unterscheidet sich *Jarhead* in zentralen Punkten von gängigen Antikriegsfilm-Strategien. Weder das Episodische als erzählerische Ausdrucksform einer zunehmend zerbrechenden soldatischen Lebenswelt wie in *All Quiet on the Western Front* (*Im Westen nichts Neues*, 1930) oder *The Deer Hunter* (1978) noch die Grenzen bestehender Bildertabus überschreitende Darstellung kriegerischer Grausamkeit wie in *Apocalypse Now* (1979) oder *Idi i smotri* (*Komm und sieh*, 1985), aber auch nicht die an der Verfallung militärischer Rituale ansetzende Satire wie in *M*A*S*H* (1970) oder *Catch 22* (1970) noch die philosophische Durchdringung der inhumanen Natur des Krieges wie in *King & Country* (*Für König und Vaterland*, 1964) oder *Johnny Got His Gun* (*Johnny zieht in den Krieg*, 1971) und schon gar nicht die direkte Anklage wie in *Westfront 1918* (1930) oder *J'accuse* (1919 und 1937) interessieren *Jarhead*, so zumindest der erste – trügerische – Anschein. Denn der Film entfaltet seine argumentative Schärfe vermittels virtuoser filmischer Verdichtung und Reflexion der von diesen Vorbildern konstituierten, filmhistorisch eingeschliffenen Praxis des Antikriegsfilms. Im Folgenden soll mit Blick auf Genrekonventionen und selbstreflexive Strategien ermittelt werden, auf welche Weise *Jarhead* eine eigenständige Form filmischer Widerrede gegen den Krieg entwickelt und dabei mit Blick auf historische Realitäten und ihre narrative Diskursivierung zugleich ein verändertes filmisches Bewusstsein für die Bildpolitik der „neuen Kriege“² zum Ausdruck bringt.

Mobilmachung: Der Anti-Krieger im Krieg mit der Ereignislosigkeit

So wie die „Desert Storm“ genannte militärische Aktion der USA gegen die Armee des Irak den Vorstellungen der US-Soldaten vom ‚richtigen Krieg‘ widersprach, wie sie ihn aus den Medien kannten, subvertiert *Jarhead* vermeintliche Gesetzmäßigkeiten des Antikriegsfilms. Diesem ist häufig der Vorwurf gemacht worden, vor allem durch die Verwendung von Elementen des Action- und Horrorfilms das Kritisierte zugleich immer auch zu ästhetisieren und auf diese Weise das eigene Anliegen zu unterlaufen: „Es gehört zum ‚comment‘ des Kriegsfilms, den Krieg zu verachten – und dann eine gute Geschichte darüber zu erzählen.“³ Die filmische Ästhetisierung von Gewalt und Kriegstechnik setze immer auch, so das Argument, ein auf die faszinative Kraft der Bilder gerichtetes, affirmatives Potenzial frei. *Jarhead* begegnet diesem Vorwurf, indem er ein bislang kaum bekanntes Erscheinungsbild des modernen Krieges nutzt: die absolute Ereignislosigkeit. Zwar ist dies filmhistorisch immer wieder Gegenstand des erzählten Krieges geworden, doch mündete das Warten, die Langeweile, das Gefühl der Nutzlosigkeit und Ohnmacht bislang stets in einen sinnstiftenden Akt, in aller Regel in Kampf und Schlacht. Dass die konsequente Rücknahme unmittelbarer Kriegsszenierungen in der bekannten Form filmischer Schlachtinszenierungen bis zur augenzwinkernden Selbstverleugnung hingegen ein probates Mittel sein kann, um die filmische Auseinandersetzung mit dem Krieg neu zu definieren, zeichnet *Jarheads* filmische Antikriegs-Strategie aus.

Exkurs: Anti-Clausewitz

Konnte Carl von Clausewitz noch davon ausgehen, dass „[d]ie Heere [...] in unseren Tagen einander an Bewaffung, Ausrüstung und Übung so ähnlich [sind], dass zwischen den besten und schlechtesten kein sehr merklicher Unterschied in diesen Dingen besteht“,⁴ so ist diese Bedingung der Kriegsführung als vorherrschendes Paradigma zwischenstaatlicher Auseinandersetzungen spätestens mit Ende des Kalten Krieges hinfällig geworden. Dem Verschwinden des Feindes – sei es durch die radikale Zerstörungskraft militärischer Großtechnologien, die Distanzierung Dank moderner Kriegsaufklärung oder unkonventionelle militärische Strategien des feindlichen Gegenübers – folgt das Verschwinden des kriegerischen Großereignisses der Schlacht. Carl von Clausewitz’ zu Beginn des 19. Jahrhunderts artikulierte Vorstellung des klassischen Krieges unterscheidet sich mithin grundlegend von neuen Formen moderner Kriege, wie Herfried Münkler sie beschrieben hat.⁵ Kennzeichen des modernen Krieges ist laut Münkler eine asymmetrische Struktur, in der eine technologisch hochgerüstete Seite einem militärisch hoffnungslos unterlegenen Gegner gegenübersteht. Flugzeugträger, Luftstreitkräfte, Raketensysteme und Nuklearwaffen machen in einem aus dem technologischen Gleichgewicht geratenen Kriegsgeschehen den einfachen Fuß-

3 Augstein 2005.

4 Clausewitz 1832, 5. Buch (1. Kapitel), 4.

5 Vgl. Münkler 2002.

soldaten prinzipiell überflüssig.⁶ Mit der soldatischen Lebensrealität in modernen Kriegen lässt sich von Clausewitz' Auffassung kaum noch vereinbaren, der zufolge „[d]as Gefecht [...] die eigentliche kriegerische Tätigkeit [ist]“.⁷ Auch in *Jarhead* hat der moderne Frontsoldat im Grunde keine Aufgabe mehr. Die Schlacht, für die er ausgebildet wurde, erscheint nicht länger in seinem Gesichtsfeld. Er ist ein Anachronismus. Die neue militärische Doktrin enttäuscht seine Erwartungen, sie hat ihn um sein ganz persönliches Kriegsereignis betrogen und zum Nichtstun abkommandiert. Davon erzählt *Jarhead*, während zeitgenössische Kriegsfilm wie *Black Hawk Down* die Kehrseite der Medaille zeigen: Der Kampfeinsatz des modernen Soldaten mündet unter Bedingungen asymmetrischer Kriegsführung im militärischen Fiasko, das zumindest in diesem Film zum moralischen Sieg umgewertet wird.⁸ Wie es auch gedreht und gewendet wird: Das Gefecht, wie es sich für den Soldaten bislang darstellte (und wie es filmgeschichtlich längst über das Wünschenswerte hinaus durchdekliniert ist), nämlich als bewaffnete Form der Auseinandersetzung zwischen Personen, ist dem angestrebten Ziel des militärischen Sieges radikal äußerlich geworden. Hier bestimmt die unbarmherzige Eintönigkeit von Manöver, Drill und Langeweile den soldatischen Tagesablauf: „Sam Mendes neues Werk ist ein Kriegsfilm ohne Krieg. Nicht der Krieg selbst wird thematisiert, sondern das Warten der Soldaten darauf, dass er endlich beginnt. Egal wo [sie] auch immer sind, der Krieg ist ihnen immer ein, zwei Schritte voraus.“⁹ Damit ist zugleich das Hauptproblem der Marines in *Jarhead* umschrieben: Das Rollenbild des modernen Soldaten hat sich vom todbringenden Kämpfer zum tödlich gelangweilten Touristen gewandelt (Abb. 2).



Abb. 2

Grundausbildung: Die Antikriegs-Erzählung als Austreibung des Krieges aus den Kriegsbildern

Die Erzählweise *Jarheads* unterscheidet sich deutlich von der anderer, so genannter Antikriegsfilm. Dies wird bereits mit der Beförderung der Soldaten an die Front dokumentiert. Den nicht selten als abenteuerlichen Höllenritt inszenierten Transport ins Kriegsge-

6 Vgl. ebd., 49.

7 Clausewitz 1832, 4. Buch (3. Kapitel), 23.

8 Röwekamp 2006.

9 Kurpanek 2006.

biet – etwa die Landungsboote am D-Day oder die Helikopterflüge im Vietnamkrieg – inszeniert Mendes als zynischen Kommentar zur strukturellen Veränderungen der zeitgenössischen Kriegsführung: Soldaten werden zu Pauschalreisenden im Linienflugzeug transformiert. Nichts als Kriegstouristen mit dem zweifelhaften „Privileg eine Scheiße wie die hier zu sehen“ (Staff Sgt. Sykes) sind die Infanteristen dann auch in diesem von Ereignislosigkeit geprägten Krieg. Tatsächlich wurde die Auseinandersetzung im Irak mit dem Einsatz von Marschflugkörpern, *Smart Bombs* und schwerer Artillerie aus der Luft und großer Distanz entschieden und ließ mit der Front, d. h. dem Arbeitsplatz des klassischen Fußsoldaten zugleich dessen Aufgabe verschwinden. Ihm blieb nur jene „Agonie des Wartens“¹⁰, die *Jarhead* in eine die Erwartungen von Soldaten und Zuschauern gleichermaßen zunehmend strapazierende, ent-narrativierende erzählerische Struktur transformiert. Die sinnstiftende Kraft des erwarteten Kriegs-Ereignisses versickert im Lauf der Erzählzeit in übertragenem Sinne langsam im allgegenwärtigen Wüstensand. Mit dem Nicht-Eintreffen des sicher geglaubten Kriegsereignisses trocknet die narrative Sinnstiftung zusehends aus und tritt schließlich ebenso auf der Stelle wie die zur Tatenlosigkeit gezwungenen Soldaten – und schlägt um in eine nicht enden wollende, skurrile Nummernrevue, in der groteske Gags unvermittelt neben gefährlichen Psychosen auftauchen können. Der paradoxe Krieg ohne Krieg vernichtet nicht nur innerdiegetisch die Bedeutung von Raum, Zeit und militärischer Handlungsmotivation als Essenzen soldatischen Handelns; die Form seiner narrativ-poetologischen Verdichtung erzählt diesen Sinn-Verlust mit Hilfe von Retardationen, Wiederholungen und Aufschüben und macht ihn auf diese Weise an der filmischen Oberfläche unmittelbar erfahrbar. Die quälende Monotonie des Wartens wird zur filmischen Wahrnehmungsstruktur der Phänomenologie des modernen Krieges. Der Plot des Krieges unterläuft (Genre-)Erwartungen von Zuschauern und Soldaten gleichermaßen: Lässt der kathartische Effekt – d. h. auch: das sensationelle Moment des Krieges – nur auf sich warten, oder tritt er gar nicht ein? Erst als schemenhaft einige Kameltreiber am Horizont auftauchen, ist die *mise en phase* von Plot und Erwartungshaltung abgeschlossen und das Spiel scheint zu beginnen. Doch der vermeintliche Feind erweist sich als harmloser, selbst suchender Zeitgenosse. Der offene Bruch mit Erwartungsstrukturen setzt sich nicht nur für die perplexen Soldaten fort, sondern auch für den nach Auflösung suchenden Zuschauer. Als die Soldaten irgendwann doch noch zum Einsatz gerufen werden, bleibt ihnen nur das entsetzte Staunen angesichts der Überreste eines Luftangriffs: Die Soldaten sind angekommen, doch der Krieg ist bereits weiter gezogen. Wieder einmal sind sie nicht zum Schuss gekommen und wir nicht ins erwartete (und deswegen für richtig und wahr gehaltene) Kriegsbild gesetzt worden, sondern in ein anderes, in ein Nicht- bzw. Anti-Bild des Kriegs-Ereignisses – und dies wird auch so bleiben. Vor allem die satirische Erzählstrategie bestimmt sich letztlich aus der Logik militärischer, ökonomischer und politischer Asymmetrisierung: So wie die kriegstechnisch und wirtschaftlich unterlegenen Gegner der USA „Passagierflugzeuge zu Bomben und Bürotürme zu Schlachtfeldern transformieren“¹¹, verwandeln sich Schlachtfelder zu Fußballfeldern, Truppenzelte zu Zirkusarenen und Soldaten zu kostümierten

10 Zander 2006.

11 Münkler 2002, 54.

Narren, versehen mit ironisierenden popmusikalischen Kommentaren zur aussichtslosen Lage (Abb. 3 + 4). Die Absurdität des Krieges wird für den einfachen Soldaten und den Zuschauer des Films zum Ausweis seiner neuen Logik.



Abb. 3



Abb. 4

Jarhead hebt die Symmetrien konventioneller filmhistorischer Unterscheidungen des Kriegsfilms auf allen Ebenen des Narrativen sukzessive auf. Der virtuos changierende Plot legt das Geschehen niemals in irgendeiner Form fest bzw. bietet keine Perspektiven für mögliche Lösungen des äußeren und inneren Konflikts an und bringt auf diese Weise die mitlaufende Hypothesenbildung aus dem erzählerischen Gleichgewicht, während sich vertraute raumzeitliche Signaturen des soldatischen Lebens im blendenden Gegenlicht der Wüste (Abb. 5) und schließlich dem Zwielficht der brennenden Ölfelder (Abb. 6) zusehends auflösen, unbekannt und enigmatisch werden und die Welt des Krieges in ein surreales Halbdunkel abtaucht. Der Marsch der Soldaten aus der Hölle des Lagers endet in einem wahrhaft Dante'schem Purgatorium, allerdings ohne jede Aussicht auf das Paradies. Dieses „postmoderne Hieronymus-Bosch-Szenario“¹² ohne erfahrbare Dimension von Raum und Zeit, Vergangenheit und Zukunft verwandelt das Schlachtfeld von einst visuell in eine sinnlich erfahrbare, schrecklich-schöne phantasmagorische Asymmetrie. Unmittelbar an der narrativen Oberfläche erzählt *Jarhead* also vom Verschwinden eindeutiger, auch genreüblicher Zuordnungen. Das durch die Auflösung raumzeitlicher Filmlogiken entstehende narrative Ungleichgewicht bzw. die erzählerische Asymmetrie schafft indes Platz für neue Differenzierungen, die die entstandenen Leerstellen ausfüllen, letztlich neue Symmetrien. *Jarhead* erfindet aus diesem Grund geradezu eine neue Anti-Kriegsimagerie voller Sinnbilder des Nicht-Krieges.



Abb. 5



Abb. 6

Taktik und Strategie: Der reflexive Widerschein des Krieges

Zum Sinnbild dieses märchenhaft-grotesken Alptriums wird das Bild eines ölverschmier-ten Pferdes (Abb. 6). Es erinnert einerseits an den von schwarzem Öl verklebten und ster-benden Kormoran, jenem Archivbild, dass das Fernsehen mangels authentischer Bilder von der sich anbahnenden Umweltkatastrophe am persischen Golf während des zweiten Golfkriegs den Zuschauern präsentierte; andererseits verweist die Inszenierungsstrategie des aus dem dunkelbraunen Nichts auftauchenden Pferdes zugleich auf die Mythologie von Märchenerzählungen, in der Einhörner – jene sensiblen Fabelwesen – das Verspre-chen von Glück und Freiheit symbolisieren. Und nicht zuletzt offenbart das zur Gen-ere-Ikonographie des Westerns gehörende Pferd das Eigene im nur scheinbar so Fremden. Die selbstbezügliche Form der Inszenierung verweist auf Sinnangebote, die sich nicht aus dem erzählten Handlungszusammenhang ergeben, sondern das Bilderwissen und das Wis-sen des Zuschauers um die mit ihnen zusammenhängenden Erzählungen aktiv mit einbe-ziehen. Und darin besteht eines der zentralen Verfahren des Films, den Widersinn des Krieges erzählbar zu machen, d. h. eine kriegskritische Lesart zu kanalisieren: Anstelle konkreter Kriegsdarstellungen bilden Anspielungen und Zitate in *Jarhead* eine reflexive Ebene aus, auf der sich das Wider der Kriegserzählung neu formuliert, vergleichbar den filmischen Strategien in Jean-Luc Godards *Les carabiniers* (*Die Karabinieri*, 1963) und Paul Verhoevens *Starship Troopers* (1997).



Abb. 7

Besonders eindrucksvoll, vor allem auch weil eine Reihe bekannter Kunstwerke und -codes zitierend, erscheinen die ersten sichtbaren Toten des Krieges in Form einer Armee verkohlter Leichen inmitten zerstörter Fahrzeugwracks im fremden Nie-mandsland einer *Natura morte*, in der sie wie vom Krieg geschaffene Skulpturen ein enigmatisches Stilleben des Todes formen (Abb. 7). Nicht nur, dass in den verstüm-melten Körpern die Anwesenheit des ab-wesenden Krieges auf makabre Weise auf-scheint, vielmehr konstituiert die Verbin-dung aus geschmolzenem Metall und ver-branntem Fleisch Opfer-Bilder eines neuen, unzeigbaren Infernos. Eine der gespenstis-chen Gestalten erinnert in ihrer Pose an



Abb. 8

Auguste Rodins Skulptur *Le penseur* (*Der*

Denker, 1880-1882, Abb. 8). Rodins Bildnisstatue zeigt Dante Alighieri, den Autor der *Göttlichen Komödie* (*La Divina Commedia*, entstanden um 1307 bis 1327), der als *Denker* an der Pforte zur Hölle sitzt und in tiefe Melancholie versunken über das Schicksal der Menschheit und ihre Verfehlungen nachdenkt. *Jarhead* nutzt diese Anspielung nicht nur als Hinweis auf die Notwendigkeit zur Meditation über die Absurdität des Krieges; Swoffords langes unverständiges Schweigen beim Betrachten der Toten erzählt auch von einem tiefen kulturellen Missverständnis, vom Unvermögen, den eigenen historischen und kulturellen Ort zu bestimmen, vor allem aber, das Fremde als Teil des Eigenen zu begreifen. An diesem surrealen Ort des Nicht-Krieges reflektiert die Erzählung zugleich unsere mediale Kriegserfahrung, denn auch wir konnten der unmittelbaren Bilder des Krieges nicht ansichtig werden, sondern mussten uns mit dem begnügen, was von den grünschimmernden Dissimulationsdispositionen der allgegenwärtigen Videotableaus der Militärs am massenmedialen Rand noch abfiel. Aus dieser Not macht *Jarhead* eine Tugend und öffnet vermittels solcher Denk(er)-Bilder unerschlossene Reflexionsräume.

Neben solch herausgehobenen Verweisstrukturen thematisiert *Jarheads* reflexiver Umgang vor allem auch mit Hilfe zahlreicher filmhistorischer Zitate die mediale Verfasstheit des kollektiven Kriegsverständnisses. So etwa, wenn die vorab instruierten Soldaten in einer fernsehgerechten Inszenierung von einer Kriegs-Reporterin zu ihren Motivationen und Kriegs-Eindrücken befragt werden; so auch, wenn die Soldaten zur Einstimmung auf ihren Einsatz gemeinsam den auch außerhalb der Fiktion weithin als Antikriegsfilm geltenden *Apocalypse Now* (1979) schauen. Während einer Sequenz, in der eine Armada von Kampfhubschraubern in einer kunstvollen Choreografie, musikalisch begleitet von Richard Wagners *Walkürenritt*, ein komplettes vietnamesisches Dorf samt Zivilbevölkerung in Schutt und Asche legt, geraten die Rekruten in Extase: Die Faszination, die von den Bildern auch ausgeht, hat sich ihrer bemächtigt. Im Krieg werden sie freilich weder diese Bilder finden noch diese Faszination erleben. Der zutiefst zynisch-amoralische Tonfall der Filmsequenz geht den Soldaten nicht auf, die aufklärerische ‚Waffe‘ des Antikriegsfilms bleibt zumindest in der Fiktion stumpf. Vielmehr haben die Antikriegsfilm-Bilder die Einstimmungsrituale der Vergangenheit – Lieder, Aufmärsche und Paraden – beerbt. Und gleichgültig ob im Modus des Für oder Wider: entscheidende Mobilisierungsgröße ist hier das faszinative Moment. Die Einsicht, die sich hier vermittelt, nämlich dass sich Bedeutungsdimensionen als Effekte des Medialen erst in konkreten Verwendungszusammenhängen ausbilden, lässt sich auch als Warnung vor der verführerischen Annahme lesen, ein medial konstituiertes Anti ließe sich als unverbrüchliche Größe festschreiben. Die selbst-reflexive Strategie des Films zeigt sich mithin vor allem kritisch in Bezug auf medial erzeugte Kriegs- und Antikriegsimaginationen.

Die ironische Distanz, welche sich in der selbstreflexiven Gestaltung artikuliert, bleibt dem subjektiven Blick der Soldaten freilich verborgen. „Es heißt“, schreibt der Autor der Romanvorlage des Films in seiner Autobiografie, „viele Vietnamfilme seien gegen den Krieg, ihre Botschaft sei, Krieg sei inhuman. [...] Eigentlich aber sind alle Vietnamfilme für den Krieg, ungeachtet ihrer vermeintlichen Botschaft und dessen, was Kubrick, Coppola oder Stone beabsichtigten.“ Der Autor räumt zwar ein, dass sich ein Teil der Zuschauer distanziert und kritisch mit dem Gesehenen auseinandersetzt,

dass sie „weinen und ein für allemal beschließen, dass Krieg unmenschlich und schrecklich ist“; Soldaten wie er hingegen würden „durch genau dieselben Filme erregt, weil ihre magische Brutalität die schreckliche und verabscheuungswürdige Schönheit ihrer Kampftechniken zelebriert [...]. Als ein junger Mann, der mit Filmen über den Vietnamkrieg groß geworden ist, will ich Munition und Alkohol und Dope, ich will mit Huren vögeln und irgendwelche irakischen Mistkerle umlegen“¹³, meint Swofford und wirft so genannten Antikriegsfilmen Versagen vor.¹⁴ Das Selbstzeugnis des Autors verweist freilich auch auf die Kontingenz der ‚Lesekultur‘ des Antikriegsfilms, auf den schmalen Grat zwischen Kritik und Affirmation. Hier setzt *Jarhead* an: Indem er das mediale Monument des Krieges, wie es sich vor allem in Genrezusammenhängen des Antikriegsfilms ausgeprägt hat, dekonstruiert und es in ein Dokument seiner medialen Verfasstheit verwandelt, ohne dabei zu moralisieren, deckt er kulturelle Wahrnehmungszusammenhänge der Kriegsbildproduktion und -reproduktion auf. Mit Hilfe ironisch-selbstreflexiver Brechungen elaboriert *Jarhead* die Problematik des öffentlichen Bildergebrauchs des Krieges vor allen in den Erwartungszusammenhängen der zugehörigen Genreformation – und erzählt zugleich von ihrem Versagen als Instrument der Aufklärung. Der Fokus verschiebt sich von einer Pädagogik der Aussage – die kaum mehr als eine „pädagogische [...] Illusion“¹⁵ ist – zu einer selbstaufklärerischen Form. *Jarhead* orientiert sich zumindest in dieser Hinsicht an *Full Metal Jacket* (1997), auch wenn der Film, wie Jan Distelmeyer angemerkt hat, unkritisch populäre Kriegsfilm-Ideologien fortschreibt, die offenbar nur in der Lage sind, „den Krieg als Erfahrung von Soldaten zu repräsentieren.“¹⁶ Dennoch ist es ein Verdienst von *Jarhead*, die Filmsprache des Antikriegsfilms veränderten Wahrnehmungsgewohnheiten anzupassen: Er formuliert die schlichte und ernüchternde Erkenntnis, dass das Verhältnis von Krieg und Kriegsbild nur als asymmetrisches zu haben ist.

Das betrifft vor allem Genreregeln. Genreschemata sind ihm kein Mittel des Zugriffs auf historische Realitäten, sondern Lieferanten kollektiv geteilter Kriegsanschauungen. *Jarhead* erzählt seinen Filmkrieg, indem er die in Genrevorstellungen zirkulierenden Bilder vom Krieg abbildet – und zwar sowohl mit genauem Blick auf die Formensprache des Genres als auch innerhalb der Fiktion, in der vom Gebrauch der Genrebilder erzählt und so die Kontingenz filmischer Antikriegs-Schemata offen gelegt wird. So in der Sequenz, in der die Rekruten mit Hilfe des als Antikriegsfilm geltenden *Apocalypse Now* (1979) auf den Krieg eingestimmt werden; so auch in einer Sequenz, in der die Soldaten während eines zweitägigen Fronturlaubs in einem Aufenthaltsraum zusammenkommen, um sich einen Spielfilm anzusehen, den die Ehefrau eines Kameraden aus der Heimat geschickt hat. Es handelt sich um einen anderen Schlüsselfilm des Vietnam- und Antikriegsfilms, Michael Ciminos *The Deer Hunter* (1978). Von dem Film, der die Grausamkeit des Krieges in der Metapher eines barbarischen Russisch-Roulette-Spiels verdichtet, bekommen die Soldaten jedoch nichts zu sehen,

13 Swofford 2003, 15f.

14 Vgl. ebd., 16.

15 Schmidt 2006.

16 Distelmeyer 2006.

denn auf dem Band befindet sich lediglich der Vorspann zu *The Deer Hunter*, auf den nicht der Film, sondern ein Hardcore-Porno folgt, in dem die sich über ihren Ehemann lustig machende Frau eines Kameraden beim drastischen Sex mit dem Nachbarn zu sehen ist – der *money/meat-shot*¹⁷ bzw. *cumshot* ersetzt den *headshot*.

Auch die im Inventar des Kriegsfilmgenres oftmals pathetisch überhöhte Bruderschaft der Soldaten ist in *Jarhead* gänzlich abwesend.¹⁸ Swoffords Trupp ist eine Zweckgemeinschaft – zugleich Sinnbild der Agonie jener zweifelhaften „Spaßgesellschaft“, die sich die Kulturkritik der Dekade so gern herbeiphantasiert hat –, die das Ende des ereignislosen Krieges herbeisehnt. Gerade dieser glorifizierende Mythos vom soldatischen Männerbund ist es aber oftmals, der als eine der wenigen positiv besetzten Nebenerscheinungen des Krieges formuliert wird. In zahlreichen Kriegsfilmen wird er als Ersatz-Familienmodell präsentiert, in dem sich ein verantwortungsbewusster Vater¹⁹ um seine Söhne kümmert und diese wiederum eine verschworene Gemeinschaft bilden. *Jarheads* Version des Krieges bietet jedoch keinen Platz für solcherlei Pathos und bigotte Emotionalität. Folgerichtig wirkt auch die spätere Zusammenkunft der Irakkriegsveteranen wie ein schizophrenes Familientreffen, bei dem keiner der Anwesenden weiß, worüber er eigentlich mit seinem Gegenüber reden soll. Diese Soldaten waren nie Brüder. Auch die in der Figur des Staff-Sergeant Sykes (Jamie Foxx) angelegte Vaterrolle verweigert ihren Dienst, was spätestens deutlich wird, als der als existenzieller Erfahrungsaustausch angelegte Dialog zwischen Sykes und Swofford zur inhaltsleeren Belanglosigkeit verkommt, die einzig die amoralische Kriegsdienstfaszination von Sykes sowie Swoffords indifferente Haltung offen legt. Die Vorstellung vom familiären Soldatenbund als einer Geburtsstätte des Heldentums liegt in Trümmern. Und so, wie die Figuren einander und sich selbst fremd bleiben, bleiben sie auch dem Zuschauer fremd, lassen eine Identifikation erst gar nicht zu. Mit Hilfe von Anspielungen und Zitaten seziert *Jarhead* vor allen Dingen das Quellenmaterial solcher Filme, die filmhistorisch als Antikriegsfilm qualifiziert wurden. Die selbstreflexive Kritik des Krieges gerät zu einer Kritik seiner medialen Formierung, erzählt vermittelt einer mehrschichtigen *mise-en-abîme*-Struktur, in der die Beschädigungen sichtbar werden, die der medial determinierte Umgang mit den Bildern des Krieges in der gegenwärtigen, Wahrnehmung als Konsumgröße favorisierenden Kultur hinterlassen hat.

Kampfauftrag: Krieg/Männer/Sex

Was für Erzählstrategie und das audiovisuelle Formenspiel gesagt werden kann, gilt auch für die Formierung geschlechtsspezifischer Charakterisierungen. Kultur- und filmhistorisch traditionell als wohl radikalste Erscheinungsform des Männlichen situiert, unter-

17 Vgl. zur Begrifflichkeit mit Blick auf pornografische Strategien: Williams 1995.

18 Besonders ausgiebig wird dieser Aspekt in Steven Spielbergs *Saving Private Ryan* (*Der Soldat James Ryan*, 1997) und mehr noch in der daran angelehnten epischen HBO-Serie *Band of Brothers* (*Wir waren wie Brüder*, 2001) thematisiert. Geht man in der Filmgeschichte weiter zurück, kommen Filme wie *The Longest Day* (*Der längste Tag*, 1962) oder *The Green Berets* (*Die grünen Teufel*, 1967) ins Gedächtnis, die jene Idealvorstellung von Heldentum und Blutsbruderschaft im Bewusstsein der Gesellschaft einerseits und im Genreinventar andererseits nachhaltig verankert haben.

19 Beispielsweise der von Tom Hanks in *Saving Private Ryan* verkörperte Captain Miller.

zieht *Jarheads* filmischer Blick das Soldatentum einer sarkastischen Re-Lektüre, die die martialische Signatur des Männlichen in traditionellen Soldaten-Bildern ins Absurde wendet. Die Soldaten werden zwar als muskulöse Körpermaschinen im Stil der *Rambo*-Filme²⁰ präsentiert, allerdings wird dieses Bild permanent dadurch konterkariert, dass die Marines regelmäßig in lächerlich wirkenden Verkleidungen zum Zeitvertreib ihre eigene Travestie betreiben, in der sexuelle, homoerotisch konnotierte Ambivalenz zum Spielball wird. Daneben werden die Soldaten von einer mit sexuellen Metaphern und obszön-vulgärem Vokabular durchsetzten Sprache kontinuierlich erniedrigt. Die verbal und gruppendynamisch erzwungene Anpassung an ein sexuell überdeterminiertes, vor allem von medialen Stereotypen geprägtes soldatisches Rollenverhalten offenbart die Krise des männlichen Selbstverständnis, in die der Krieg die Soldaten stürzt: „Welcome to the suck“, mit diesen Worten begrüßt Troy den Neuling Swofford, als dieser zur Einheit stößt. Das lässt sich hier ebenso mit Sog, Strudel oder Wirbel, den die bevorstehenden Ereignisse des „Desert Storm“ bedeuten, übersetzen, als auch als Vorausdeutung auf die tief greifende Verunsicherung angesichts der drohenden Absorption sexueller Differenz. Vor allem manifestiert sich vermittelt der soldatischen Sprache im Filmzusammenhang eine pornografische Metaphorik, die den als Erniedrigung gemeinten Akt oraler Befriedigung unmittelbar mit dem Kriegseinsatz verbindet. Die symbolische Funktionalisierung des Sexualtriebes für die Kriegsmotivation erzwingt indes spätestens dann andere Formen der Triebabfuhr, als das versprochene Töten ausbleibt. Die symbolische Überformung mit Hilfe sexueller Konnotationen treibt *Jarhead* vor allem gegenüber *Full Metal Jacket*, auf den der Film vielfach anspielt, weiter: Aus dem Mund des jargonhaft als *jarhead* bezeichneten Marine-Infanteristen wird ein „cum receptacle“, aus den Händen „dickskinners“ und aus dem Soldaten ein „motherfucker“. Der Kriegseinsatz wird auf allen Ebenen des soldatischen Lebens in dieser „insensitive, sexually frustrated, macho world“²¹ mit symbolischer Gewalt zum pornografisch inszenierten heterosexuellen Akt umdefiniert, dessen Höhepunkt eben darin besteht, endlich zum Schuss zu kommen. Doch dies lässt dieser Krieg nicht zu. *Jarhead* formuliert seine Kritik am Krieg letztlich also in der Form einer geradezu antipornografischen Inszenierung, die den triebhaften Blick auf den *money shot*, der ja das Eintrittsgeld rechtfertigt, verweigert. Der moderne Krieg ist vielmehr eine Coitus-interruptus-Situation, eine radikale, sexuell überdeterminierte Asymmetrie, auf die die Soldaten nicht vorbereitet sind. Die militärische Doktrin zweckentfremdet die medial präfigurierten Kriegsvorstellungen der ihrer Lebenswelt entrissenen Soldaten, indem sie einen Verblendungszusammenhang von Krieg und Sexualität installiert, der sich in einer quasi-pornografischen, d. h. auf die unmittelbare Erfahrbarkeit von Gewalt in kriegerischen Handlungen gerichteten Erwartungsstruktur vermittelt (analog zur Inszenierung von Sexualität und Sexualakt mit dem Ziel, den Sexualtrieb des Betrachters vermittelt unmittelbarer Anschauung zu stimulieren). Dieser Akt der Transformation männlich konnotierter Sexualität in soldatische Kriegslust erfolgt vor allem durch die militärische Anverwandlung und Ausbeutung medial geprägter kultureller

20 *Rambo: First Blood* (*Rambo*, 1982), *Rambo: First Blood Part II* (*Rambo II – Der Auftrag*, 1985), *Rambo III* (1988) sowie Derivate wie *Commando* (1985), *Predator* (1987), *Black Eagle* (1988) oder *Red Scorpion* (1989).

21 Arnold 2005.

Umgangsformen, Verhaltensweisen und Überzeugungen. *Jarhead* transformiert diese Zusammenhänge letztlich in eine multiperspektivische Inszenierung männlicher Impotenz.

Die militaristische Funktionalisierung gesellschaftlich-soldatischer und biologisch-sexueller Männlichkeitsvorstellungen offenbart ihre pervertierende Kraft schließlich in der nekrophilen Schändung des verkohlten Leichnams eines sexuell undefinierbaren Feindes. Als die Soldaten nicht zum versprochenen Schuss kommen können, verschafft sich der arg strapazierte Sexualtrieb schließlich auf andere Art Gelegenheit zur Abfuhr. Das imaginierte Objekt der sexuellen wie kriegerischen Begierde, der Feind, existiert nicht bzw. nicht mehr, denn er hat seine Funktion als martialisches Sexualobjekt bereits für andere Männer erbracht: für die Kameraden in den Kampfjets und an den Artilleriegeschützen, die längst zum Schuss gekommen sind und insofern die eigentlichen Kombattanten um den sexuellen Höhepunkt, also die wahren Feinde der Fußsoldaten sind. Aus dieser sexuellen Anomalie des Krieges gibt es in *Jarhead* letztlich kein Entkommen. Der nicht sichtbare Krieg, der Anti-Krieg ist aus. Der Abschied aus dem Feindesland, eine Orgie mit Knarren und Zigarren (Abb. 9), ist denn auch kaum mehr als ein hilfloser Versuch, mit phallischen Symbolen und zur Schau gestelltem Machismus die Reste längst verlorener Potenz zu reanimieren. Die Schüsse in den Nachthimmel sind freilich nur ein vorgetäuschter Orgasmus, ein blutleerer *fake* so wie der Krieg. An seinem Ende stehen Irritationen, weil sich der versprochene Krieg als wahrhaftiger Nicht-Krieg, als im Wortsinn Anti-Krieg herausgestellt hat (Abb. 10). Damit hatte keiner der kriegsbegeisterten Rekruten gerechnet – und wir Zuschauer wohl auch nicht.



Abb. 9



Abb. 10

Der Krieg ist aus: Kriegs-Bild ohne Kriegsbild

Jarhead lässt sich in der Summe als ambitionierter Versuch lesen, die bekannten Darstellungsprobleme des Antikriegsfilms zu umgehen und seine Form behutsam veränderten film- und realhistorischen Bedingungen anzupassen, indem er reflexiv eines der zentralen Bild-Tabus kollektiver Vorstellungen und Konventionen des Kriegsfilms verletzt: Sein Anti formuliert sich in der beharrlichen Weigerung, Bilder des Krieges zu zeigen, sie nur an der Rändern, aus den Augenwinkeln wahrnehmbar zu machen, sie als Bilder im Kopf – ‚Kopfkriegskino‘ – entstehen und zugleich stehen zu lassen. Das filmische Wider resultiert aus der provozierenden Absage, das Unmodellierbare für uns zu modellieren²², um uns medial zu entlasten. *Jarhead* verweigert uns die Befriedigung dieses Wunsches, frustriert die eigenen Erwartungen, ignoriert Genreverspre-

chen und vor allem die faszinative Sehnsucht nach Abbildung exzessiver Kriegsgewalt. Wir befinden uns folglich in der gleichen misslichen Lage wie die Soldaten in der erzählten Kriegswelt. Der Berichterstatte des Zuschauers, die Kamera, deren Aufnahme nicht eben zufällig auch als *shot* bezeichnet wird, und mit ihr wir als Konstrukteure der Geschichte sind nicht zum Schuss gekommen. Worin besteht also die Gratifikation? Mit Blick auf die unbekümmerte selbstreflexive filmische Strategie lässt sich zumindest eines konstatieren: Im permanenten erzählstrategischen, ästhetischen und inhaltlichen Rekurs auf die mediale Durchdringung unserer Vorstellungswelten und ihrer reflexiven Brechung mit Hilfe von Ironie und Satire, verdichtet *Jarhead* nicht nur ein den veränderten Formen des Krieges angepasstes Anti-Kriegsbild. Vielmehr macht *Jarhead* die mediale Bedingtheit kollektiver Kriegs-Bilder und Überzeugungen selbst zum Gegenstand einer dekonstruktiven Lektüre vor allem massenmedialer Selbstverständigungsdiskurse über den Krieg. Die filmhistorische Symmetrie von Kriegsfilm und Kriegsbild, von Erwartung und Erwartungserfüllung vor allem mit Blick auf Genreversprechen und hier insbesondere des Antikriegsfilms wird dabei lustvoll durchbrochen. Mit Hilfe dieser narrativen Strategie wird einerseits sichtbar gemacht, dass der erzählte Krieg die Asymmetrie zwischen fiktivem und historischem Ereignis notwendig voraussetzt²³. Andererseits erweist sich vor diesem Hintergrund eine strukturelle Asymmetrie zu den Vorgaben und Konventionen des Kriegsfilmgenres als weitaus effektivere Form filmischer Kritik am Krieg: als Kritik seiner Bilderpolitik. Es gibt also Hoffnung. Der Antikriegs-Film ist tot, es lebe der Anti-Kriegsfilm.

Literatur

- Arnold, William: „*Jarhead* sends a powerful message about war’s psychological toll“, in: Seattle Post, 4.11.2005.
- Augstein, Jakob: „Warten, schwitzen, niemals kämpfen. In Sam Mendes’ skandalösem Antikriegsfilm *Jarhead* kommen die Scharfschützen nicht zum Schuss“, in: Die Zeit, Nr. 52, 21.12.2005.
- Clausewitz, Carl von: Vom Kriege. Potsdam 1832. [Der vollständige Text von Clausewitz ist im WWW unter <http://gutenberg.spiegel.de/clausewz/krieg/inhalt.htm> abrufbar – Stand: 26.5.2006.]
- Distelmeyer, Jan: „Voll der Sinnsprüche. Die vermeintliche Stärke von Sam Mendes’ Verfilmung des Kriegsromans *Jarhead* – dessen radikale Binnenperspektive – ist leider ihre Schwäche“, in: Die Tageszeitung (taz), v. 4.1.2006.
- Doherty, Tom: „The New War as Moral Rearmament“, in: Cineaste, Sommer 2002, S. 4-8.
- Körte, Peter: „Der Vater aller Kriege“, in: Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung, 1.1.2006, Nr. 52, S. 25.
- Kurpanek, Carsten: „Warten auf Saddam“, in: Screenshot-Online, WWW: <http://www.screenshot-online.com/index.php?id=195> (Stand: 26.5.2006).

23 Die Narration markiert diese Differenz, indem sie das historische Ereignis in ein Zeichen umwandelt.

- Münkler, Herfried: Die neuen Kriege. (Schriftenreihe Bundeszentrale für politische Bildung, Bd. 387), Reinbek bei Hamburg 2002.
- Prümm, Karl: Modellierung des Unmodellierbaren. NS-Kriegspropaganda im Film und ihre Grenzen. In: Peter Zimmermann, Kay Hoffmann (Hg.): Triumph der Bilder. Kultur- und Dokumentarfilme vor 1945 im internationalen Vergleich. (CLOSE UP, Bd. 16.) Konstanz 2003, S. 319-332.
- Riepe, Manfred: „*Jarhead* – Willkommen im Dreck“, in: epd Film, Nr. 1, 2006, S. 46.
- Röwekamp, Burkhard: „Ein langer Film über das Töten: Krieg und *excess* in *Black Hawk Down*“, in: Andreas Kirchner, Michael Neubauer, Karl Prümm, Peter Riedel (Hg.): Der Kameramann Slawomir Idziak. Marburg: Schüren 2006 [im Erscheinen].
- Röwekamp, Burkhard: „Ein Zitat ist ein zitat ist ein ziTAT“, in: Matthias Steinle, Burkhard Röwekamp (Hg.): Selbst/Reflexionen. Marburg 2004.
- Schmidt, Peer: „Porno in Kuwait. Es gibt keine Hollywood-Antikriegsfilme“, in: Junge Welt, 5.1.2006, S. 12.
- Swofford, Anthony: *Jarhead*. Erinnerungen eines US-Marines. Köln 2003.
- Williams, Linda: *Hard Core*. Macht, Lust und die Traditionen des pornographischen Films [1989]. Basel, Frankfurt/M. 1995.
- Zander, Peter: „Warten auf Saddam. Der erste Golfkrieg als absurdes Unternehmen: *Jarhead* – Willkommen im Dreck von Sam Mendes“, in: Berliner Morgenpost, 5.1.2006.