

Thomas Koebner

Schlachtinszenierung

2007

<https://doi.org/10.25969/mediarep/12025>

Veröffentlichungsversion / published version
Sammelbandbeitrag / collection article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Koebner, Thomas: Schlachtinszenierung. 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. 113–131. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/12025>.

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 Koebner

Schlachtinszenierung

„Er war ein Held, und das heißt, er war bereit, ein eigenes Leben für das Vergnügen zu opfern, das Leben von tausenden anderer Menschen zu vernichten [...].“
William Hazlitt (1817) über Shakespeares *Henry V*

Bei keiner von Menschen geschaffenen Prozedur fällt der Schritt von der zeremoniös geordneten Spielanlage zum katastrophalen Chaos so knapp und furchtbar aus wie bei einer Schlacht – als gelte es, die verheerendste Apokalypse gleich auf Erden stattfinden zu lassen. Keine theologisch ausgedachte Höllenvision reicht an das Szenario heran, dass als entscheidender Kraftakt im Konflikt konkurrierender Mächte gilt. Das frühe Schulerlebnis der 1950er Jahre, selbst in der Nachkriegszeit, ließ Geschichte, beginnt sie einmal, in einer Folge von Schlachten sichtbar werden. „333 bei Issos Keilerei“ – das kollektive Gymnasialbewusstsein kennt die fröhliche Untertreibung des Grauenhaften, eine Verdrängung, die von einer Geschichtsauffassung geteilt wird, nach der es am Ende auf den Kampf ankommt, der Sieger und Besiegte unterscheiden lässt. In der Tat, der strengste Pazifismus, der den Ausgleich der Interessen regeln will, muss vor der Eroberungs- und Zerstörungswut derer klein begeben, die sich mit Gewalt über die Rechte anderer hinwegsetzen. Hitler war durch Gebete nicht unterzukriegen, sondern nur durch Gegengewalt. Solange sich Herrschaftsansprüche durch den Aufmarsch waffenstarrer Soldaten kundgeben, die der Angriffslust zur Verfügung stehen, liegt die Gefahr nahe, dass man die Soldaten auch ausschickt, jeder zivilen Ordnung widersprechende Handlungen zu vollbringen. Eine Voraussetzung für solches Handeln ist die Erfindung eines grausamen Schreckbilds vom Feind, in den all das projiziert wird, was man von sich selbst als negative Triebe abschieben will – der sich vielleicht tatsächlich als menschenverachtendes Monstrum gebärdet. Selbst die Lösungen brachialer Art zwingen zur Erkenntnis, dass die bessere Sache, die friedliche Absicht, das sanfte Prinzip der Versöhnung sich selten mit roher Kraft vereinigt haben.

Siegimaginationen entspringen oft realer Unterlegenheit, die Rache- und Vergeltungswünsche der Verlierer können gefährliche Munition bilden und illusionäre Überlegenheitsphantasien züchten. Man denke an die verstörten Deutschen nach dem Ersten Weltkrieg, die anscheinend einen Hitler brauchten, um den durch die Niederlage 1918 beschädigten alten Stolz zu restaurieren. Siegimaginationen entspringen ebenso oft auch dem Glauben, dass jetzt nicht mehr viel fehle, um sich endgültig und für immer durchzusetzen, als gebe es eine letzte Schlacht, die dem Sieger für immer Sicherheit verschaffe.

Wie erlebt der einzelne die Schlacht, der griechische Gefolgsmann des Agamemnon in der staubigen Hitze vor Troja, der römische Legionär im morastigen Teutoburger Wald, der christliche Knappe in den Wüsten auf dem Weg nach Jerusalem, der Söldner

eines Renaissanceheeres, der gedungene Infanterist unter dem Befehl Friedrich II. von Preußen, der einfache Soldat in französischer oder deutscher Uniform vor Verdun im Ersten Weltkrieg, der im Eis erstarrte Wehrmachtsgefreite vor Stalingrad, der in die Uniform gezwungene Iraker vor dem Ansturm der amerikanischen Panzer im ersten Golfkrieg? Die Angst muss in der Schlacht ihren Mut zersetzt und ihren Blick getrübt haben, Schweiß und Tränen sind vielleicht hinzugekommen. Das eingübte Schlagen, Stechen und Schießen hat ein Ende, wenn sie selbst so schwer getroffen werden, dass Menschenmassen, Pferde, Wagen die Niedergeworfenen überrollen. Dann findet die fatale und durch Propaganda verstärkte Zuversicht in die eigene Bewährung, „von Jugend auf zum streitbaren Mann erzogen“, in die eigene Unversehrbarkeit oder Siegeschance ein Ende. Die aufbauenden, furchtüberrötenden Parolen und Predigten, Phrasen, Geschrei und Galgenhumor, die die eigene Gruppe vor dem Kampf zusammenschweißen, die vorausleuchtenden Ideale: Patriotisches Glühen, blinder Hass auf den jeweiligen Feind, übersteigerte Selbstwert-Beteuerung, selbst der Gedanke an einen ‚gerechten Krieg‘, Teil eines Kreuzzugs gegen das Böse zu sein, halten schwer Stand gegen den Schmerz der Wunde, das Verdunkeln des Bewusstseins, den Anblick des verstümmelten eigenen Körpers und die Erwartung des unausweichlichen Endes.

Kann das so genannte Schlachtenglück, ohnehin wankelmütig und unberechenbarer als jede zivile Fortuna, zwischen den Reinen im Herzen und den Unreinen, zwischen den Gerechten und Ungerechten, den Weisen und den Dummen, selbst den Tapferen und den Feigen unterscheiden? Welch rhetorische Frage angesichts einer Situation, in der die meisten ziemlich schutzlos schwirrenden Pfeilen, Kugeln oder Granaten, der fern hin tötenden Bomben oder Raketensprengköpfen aus den Fabriken moderner Kriegstechnik ausgesetzt sind – oder dem allseitigen Gemetzel der miteinander ringenden Kader. Welche Hoffnung auf ein Dasein danach dürfen die ersten Reihen von Soldaten haben, die gegen das gegnerische Feuer vorrücken? – Sie marschieren stumm in der Gewissheit, in der Statistik der Gefallenen als ‚Kanonenfutter‘ abgerechnet zu werden. In Stanley Kubricks *Barry Lyndon* (1975) kommt es zu einer solch lakonisch inszenierten Schlachtszene. In schöner Sommerlandschaft, die für bäuerliche und bürgerliche Pastoralen geeignet ist, bewegen sich die Rotröcke, unter ihnen der Held, aufrecht und im Gleichschritt auf die Front der Gegner zu – sie rennen förmlich in die Gewehrsalven hinein, die sie in kürzester Zeit dezimieren. Links und rechts fallen die Kameraden zuhauf. Selten ist in der Filmgeschichte die Idiotie und mörderische Geringschätzung der eigenen Leute bei einer in Europa lange Zeit weit verbreiteten Schlachtordnung anschaulicher vor Augen geführt worden als in dieser Sequenz.

Wer bei der offenen Feldschlacht oder Stellungskämpfen weit hinten platziert ist und rechtzeitig den Schauplatz räumen kann, darf als bevorzugt gelten. Wie sich für den einfachen Mann im modernen Heer mindestens zwei Positionen extrem geringer und maximaler Bedrohung unterscheiden lassen, Etappe und Front, so sticht seit alters die Perspektive des relativ sicheren Feldherrenhügels ab von der Perspektive der vordersten Kampflinie. Nicht viele ranghohe Anführer gingen oder ritten ihren Leuten voraus, auch Kommandierende besiegter Truppen überleben mehrheitlich, seit es nötig ist, große Massen in den Schlachten zu lenken (‚Schlachtenlenker‘). Vielleicht gab es sogar ein die Kriegsparteien einigendes Tabu, das den folgenschweren Totschlag am

„Häuptling“ der Gegenseite aufschob oder nur ranggleichen Personen vorbehielt? Ein verbreiteter Topos will uns davon überzeugen, dass mit dem Tod des Anführers einerseits die Schlacht zu Ende sei, als löse sich mit dem Tod der dominanten Figur der Pakt mit den bis dahin Getreuen auf oder es bestehe ein magischer Zusammenhang zwischen der Kraft von Herr und Knecht. Womöglich hört die Schlacht auf, aber nicht das Schlachten der Flüchtigen und Wehrlosen, des zivilen Trosses einer Armee, die den Kürzeren gezogen hat. „Wehe den Besiegten.“

Es ist zu zweifeln, ob sich die literarische Schlachtbeschreibung seit je, seit Homers *Ilias* (ca. 750 v.Chr.), der Treue zur Wirklichkeit verpflichtet gesehen hat. Allzu sehr ist der Erzähler heroischer Taten an der Ausmalung und Überhöhung von Heldenleben und Heldentod interessiert. Auch das mittelalterliche Epos (man blättere einmal in der Mitte des 13. Jahrhunderts entstandenen *Kudrun*) lässt ausgewählte Recken so reindreschen, dass ganze Haufen von Leichen um sie herum anwachsen und Zeugnis für ihre übermenschliche Kämpfernatur ablegen. Die Dichter heldenhafter und heldenmütiger Akte wollen keine Erzähler des realen Schreckens sein – selbst die Bildhauer, die auf dem Pergamon-Fries die Opfer von Titanen-Schlachten modellieren, scheinen dem kunsteigenen Zwang zur Abstraktion und Stilisierung unterworfen zu sein (es sei denn, ein Betrachter wie Peter Weiss im ersten Teil seines 3-teiligen Roman *Ästhetik des Widerstands*, 1975, kann Schrecken und Jammer in die erstarrten Skulpturen hineinprojizieren). Indes, da fließt kein Blut aus den getöteten Leibern. Erst die Maler die Renaissance wagten, den Sterbenden ins Auge zu sehen (viele bleiben noch abgewandt vom Betrachter, man denke an die Schlachtszenen an der Milvischen Brücke – Konstantin siegt im Zeichen des Kreuzes – aus den vatikanischen



Abb. 1: Albrecht Altdorfer: *Alexanderschlacht*.



Abb. 2: aus Francisco de Goyas Bilderzyklus *Desastres de la guerra*.



Abb. 3: aus Otto Dix' Bilderzyklus *Der Krieg*.

Stanzten, entworfen vom milden Raffael). Und der Gedanke, dass im Tod die Gefolgschaft einerlei ist, weil er die einen wie die anderen empfängt, durchsticht allmählich auch die propagandistische Planung von Veduten, die den Gegner selbst noch als Geschlagenen und Erschlagenen verachten wollen. Während in Albrecht Altdorfers Konzept die *Alexanderschlacht* (1529, Abb. 1) – filmästhetisch gesprochen – soweit entfernt stattfindet, dass der Betrachter das Getümmel der Pferde, Uniformen, flatternden Fahnen, wippenden Helmbüsche und das feingezeichnete Stakkato der Lanzen nur als gloriose Supertotale unter einem Himmel mit dramatisch kreisenden Wolken sieht, eine imposante Schrifttafel mitten im oberen Teil plakatiert zudem die Botschaft, – rückt Francisco de Goya in seinem Radierungen- Zyklus *Desastres de la guerra* (*Die Schrecken des Krieges*, 1810-1820, Abb. 2) nahe an die Gräuelfolgen des Krieges heran: die Missachtung des Lebens, selbst hilfloser Frauen und Männer, die zufällig im Wege waren. Von ähnlich radikaler Empathie, Einfühlung bestimmt: die Schützengraben-Bilder des Otto Dix mit vergasten Soldaten und Leibern, die sich flimmernd in Materie auflösen (Abb. 3). Goya nimmt die Position unerschrockener Zeugenschaft ein, Dix richtet den Blick auf die Destruktivität der Kampfhandlungen selbst. Zwischen Altdorfer und Dix, die hier zur Illustration moralischer und ästhetischer Eckpunkte benutzt werden, entfaltet sich das Panorama der literarischen, bildkünstlerischen und vermutlich auch filmischen Schlachtschilderung: zwischen äußerster *Distanzierung* aus der Sicht eines ungerührten Chronisten, der das Ereignis zum strategischen Spielzug oder zur Anekdote im unendlichen Fluss der Geschichte verringert, und äußerster *Annäherung*, die die Verengung des Horizonts um den sich schlagenden und duckenden, in den Tod vorausrennenden, keuchenden Menschen in seiner Not und besinnungslosen Wut rekonstruiert.

Die Darstellung einer Schlacht auf der Leinwand folgt gewissen Regeln, die erlauben, hier von einer durch Stereotype geprägten *Standardsituation* im filmischen Erzählen zu sprechen. Standardsituationen, die wiederkehrende Baumuster, um ein anderes Bild zu bemühen: spezifische Grundrisse, aufweisen, unterliegen ebenso wie Motive unterschiedlichen kulturellen Prägungen und historischem Bedeutungswandel. Der anschließende Katalog von Beispielen soll nicht als Sammelsurium verstanden werden, sondern als Reihe, die die verschiedenen Ausdrucks-Potenzen der Standardsituation verdeutlicht.

*

Obwohl David W. Griffith in seinem Epos über den amerikanischen Bürgerkrieg *Birth of a Nation* (*Die Geburt einer Nation*, 1915) oft unzweideutig Partei für den Süden nimmt, wählt er bei der Schilderung einer Schlacht doch eine neutrale Perspektive: den *top shot* von größter Höhe – in gleicher Weise ungefährdet wie der Blick vom Feldherrnhügel hinter einer Armee. Links und rechts ziehen sich nach hinten die Barrikaden der Konföderierten und Unionstruppen. Immerhin, die Männer des Südens sind aktiver und stürmen, wenngleich vergeblich, auf die feindlichen Bastionen los. Bei den Gefechten fallen Menschen auf allen Seiten, zu viele – man gewinnt die bittere Einsicht, dass sich eine ganze Generation junger Männer hier gegenseitig vernichtet. Die Rauchwolken der Geschütze treiben als künstlicher Nebel über dem Schlacht-

feld: ein atmosphärisches Element, das in vielen späteren Schlachtschilderungen aufgegriffen wird. Der Abstand zwischen den ‚Feinden‘ ist so gering, dass die Rechten sehen können, wie ein Offizier der Linken einem verwundeten gegnerischen Soldaten Wasser reicht, dankbarer Jubel bei den Unionisten. Spätestens jetzt wird klar, dass eigentlich Nachbarn im Kriege miteinander liegen, die Anführer der Konföderierten indes über großmütige Humanität und mehr Courage verfügen. Ein (sinnlos) mutiger Leutnant der linken Partei ergreift die Fahne und stürmt auf die rechte Schlachtlinie zu, um die Stange der Fahne in ein Kanonenrohr zu stopfen – natürlich bringt dieser Ausfall keinen Vorteil, fordert nur das Opfer dessen, der diese verwegene Attacke riskiert hat.

*

Solche Bravourstücke fehlen in Lewis Milestones amerikanischer Filmversion (1930) des Erfolgsromans *Im Westen nichts Neues* von Erich Maria Remarque. Jeder Angriff aus den Schützengräben des Ersten Weltkriegs hinaus, über Stacheldraht-Verhaue, bricht im gegnerischen Feuer zusammen. Bei dichten Einschlägen der Artillerie auf eine granatenzerwühlte Erde – diese leibzerfetzenden, kraterauswerfenden Explosionen sind so inszeniert, dass sie selbst auf Kriegsteilnehmer authentisch wirkten – lassen es zum bloßen Zufall werden, wer getroffen wird, wer nicht, gleich ob es ein tapferer oder weniger engagierter Soldat sei. Ernst Jünger fand später für diese Verkürzung des einzelnen Verdienstes auf nichts, diese Gleichmacherei im Bombardement des technischen Krieges den zynischen, doch zutreffenden Satz: „Man fällt nicht mehr, man fällt aus.“¹ In der strikt eingenommenen Sicht einfacher, überwiegend junger Menschen in Uniform verfälscht kein patriotischer Impuls auf Dauer die Erfahrung absurder Ausgesetztheit: gleichsam auf ‚verlorenem Posten‘ im Detonationslärm eines sinnberaubenden Terrors. Milestones Film nimmt die wichtigste Erkenntnis vorweg, die die Standardsituation Schlachtsinszenierung präsentieren kann: die maßlos entwürdigende Destruktion des Individuums, des Menschen in seiner Besonderheit, durch militärischen Drill und die Amputation der Schicksale in der Schlacht – ohne Ansehen der Person.

Dennoch kann diese Erkenntnis, zugehörig zur Erlebnisperspektive der nichtprivilegierten Soldaten, durch politischen Auftrag wieder an den Rand gedrängt werden, etwa in Sergej Eisensteins patriotischer ‚Ballade‘ *Alexander Newsky* (1935). Von Beginn an wird der ‚Feind‘ nach Kräften entmenschlicht. Die deutschen Ordensritter werfen ohne zu zucken Kinder ins Feuer. Um die grausamen Eindringlinge zudem als komische Ungeheuer zu kennzeichnen, tragen sie überdies Helme in Eimerform – wenn man darauf klopft, ergibt es einen hohlen Ton. Der päpstliche Gesandte, der sie als ideologischer Kommissar begleitet, erinnert an ein schrumpfkörperliches Schreckgespenst, in der Gestalt nicht weit ab von F.W. Murnaus Vampir Nosferatu. Sie sind heimtückisch und zumal auf Pferden, mit flatternden Umhängen und langen Lanzen versehen, also von theatralisch mächtigem Umriss, scheinbar im Vorteil. Fürst Alexander Newsky (Ni-

1 Aus: Ernst Jünger: *Der Arbeiter* [1932], in: Ders.: *Essays II*, Stuttgart o.J., 118.

colai Tscherkassow) begegnet in der Vorgeschichte als einfacher Fischer und später erst als genialischer Stratege und Vaterlandsverteidiger. Er muss eine Laienschar von braven Bauern gegen eine kampferprobte Totschlägertruppe führen: Sein Charisma als Führer soll eine Moral einflößen, die die geringe Routine seiner Gefolgsleute im Umgang mit Waffen wett zu machen hat. In ähnlicher Lage muss Spartacus in Kubricks Film die aufständischen Sklaven zu ihrem Kampf gegen das römische Heer motivieren, Brave Heart (William Wallace) die schottischen Landsleute gegen die siegverwöhnte englische Armee: In diesen Schlachten stehen sich gleichsam von ihrer Sendung überzeugte Amateure und abgebrühte Professionelle des Kriegshandwerks gegenüber. Newsky lehrt also die zunächst furchtsamen Bauern, mit Hakenlanzen die Ritter vom Pferd zu holen und eifrig auf die nunmehr schwer beweglichen Herabgestürzten einzudreschen. So treffen alle Reiterattacken der Feinde auf erbitterten Widerstand. Die folkloristisch-burleske Komponente: Zwei handfeste Kerle zeichnen sich vor allem aus – eine junge Frau soll der Lohn des Einsatzes beider Rivalen sein. Sie überleben, der eine schwer verletzt – die Liebe je einer Frau wird jedem zu Teil. Alexander leitet das Geschehen zunächst von einer Anhöhe, dann mischt er sich in das Getümmel und überwältigt im Zweikampf den Anführer, den „Magister“, den Chef der Feinde. Wenn am Schluss die restlichen Deutschritter mit ihren Pferden durch die allzu dünne Eisdecke des Peipus-Sees einbrechen (oft von oben fotografiert), erinnert das Ereignis an alttestamentarische Strafmaßnahmen, an grausam unbarmherzige Gottesurteile – so muss die dem Herrn ungefällige Rotte Korah in den sich öffnenden Schlund der Erde gestürzt sein. *Alexander Newsky* führt nicht nur die komplette Vernichtung des alten bösen Satans in Menschengestalt drastisch vor Augen, der Triumph des ‚gerechten Verteidigungskrieges‘ muss vollkommen sein und seine Darstellung darf offenbar nicht in der Andeutung stecken bleiben. So verhehlt diese Schlachtschilderung auch nicht „Blut, Schweiß und Tränen“ (Winston Churchill) des vaterländischen Befreiungskrieges: ein von schrägem Lichteinfall düster beleuchtetes Schlachtfeld nach Einbruch der Nacht mit tausenden verwundeter und toter Leiber.

Eisenstein legt bereits die oft wiederholte Periodik der filmischen Schlachtinszenierung fest, deren Ausdruckscharakter ich durch musikalische Begriffe unterstreiche, als handle es sich um die Sätze einer Sinfonie: (I) *Andante, langsame Vorbereitung*: der herausragende Anführer schwört die Kämpfer ein, zumal die, die nicht von vornherein zum Sieg disponiert scheinen. (II) *Vor dem Sturm, accelerando bis molto agitato*: die Schlacht selbst, bei der die Sympathieträger, die ein höheres Recht auf ihrer Seite zu haben scheinen, oft (nicht immer) Aufständische, Revoltierende, bei wechselndem Schlachtenglück mehrmals in Bedrängnis geraten – Massenbewegung, Tempo, mitgerissene Kamera. (III) *Ritardando, verlangsamende Intermezzi*: einzelnen Personen, ihrem Treiben, ihren Sichtweisen gilt erhöhte Aufmerksamkeit, dem Chef, aber auch kleinen, manchmal sogar komischen Chargen. Neben dem Hauptstrang der oft rasanten und Einzelschicksale nur streifenden Kampfschilderung bilden sich Episoden, in denen kleinere Streitereien oder Handgemenge, auch Ruhemomente Platz finden. (IV) *Furioso*: der Ausgang der Schlacht muss Sieger und Besiegte unterscheiden lassen, Jubel oder Jammer evozieren: der kollektive Tod, die kollektive Flucht. (V) *Lamentoso*: beim Anblick des Schlachtfeldes mit Erschlagenen und Sterbenden setzt sich der Affekt der

bitteren Klage durch, die sich zur tragischen Weltklage und umgreifenden Existenzverwünschung ausweiten kann.

*

In *Spartacus* (1960) schickt Stanley Kubrick das Heer der Freiheit beanspruchenden Sklaven, darunter alte Männer und Frauen, viele schlecht oder mit einfachsten Waffen ausgerüstet, doch verzweifelt entschlossen, weil sie um ihre Menschenwürde kämpfen, gegen die disziplinierte Legionärsmacht des Crassus: Das Sklavenheer unterliegt, soweit folgt der Film der historischen Überlieferung eines bedeutsamen Aufstands der Unterdrückten. Der Peipus-See und dessen Ränder als Schauplatz gewähren Eisenteins Alexander Newsky die Option, die Schlacht auf offener weiter Fläche zu arrangieren, ohne im Hin und Her der Kampfbewegung präzise Ortsangaben machen zu müssen. Kubrick wählt eine abgeweidete Graslandschaft, von einem Hügel aus hält Spartacus (Kirk Douglas) eine befeuernde Anrede an die seinen, von dort aus beobachten alle sorgenvoll die Sonnenreflexe auf den Schildern der Gegner, von dort aus ergießt sich das Sklavenheer mit Gebrüll in die Tiefe auf ihre Verfolger, die ersten Kohorten weichen, doch zuvor schon verkündet ein Himmel voller zerklüfteter Wolken – ein natürliches Bildzeichen für die drohende Wendung – über heranrückenden römischen Truppen die Übermacht des staatlichen Militärapparats. Die in der Fiktion üblichen Phasen der Schlacht, beginnend bei der Formierung der einander gegenüber stehenden Massen, werden beinahe formelhaft durchdekliniert – selbst bei Kubrick. Auch alle weiteren Bilder entsprechen einem oft repetierten Muster: Pferde stürzen, ein Kampf Mann gegen Mann auf gleicher Augenhöhe und mit dem Kurzschwert entflammt. Spartacus ficht vehement, schlägt einem Legionär den Arm ab (nur kurz zu sehen), im Vordergrund wischen, vor dem Objektiv der Kamera, Körper vorbei, um den Standort des Betrachters – reduziert auf ein registrierendes Auge – mitten im Getümmel zu lokalisieren: Die Kamera ist gleichsam eingebettet in die Kampfhandlung. Doch nach dem heftigen ‚Nahkampf‘ transportiert ein Schnitt in die beängstigend ruhige Lamentoso-Phase, zwei Pferde laufen nacheinander auf eine Hügelmulde zu, von der aus aufgenommen wird: Ihre ehemaligen Reiter, so ist die Erscheinung zu deuten, liegen vermutlich erschlagen auf dem Boden. Die reiterlosen Pferde als Signal für eine Niederlage kehren in späteren Schlachtinszenierungen immer wieder. Crassus und ein Offizier, offensichtlich die Sieger, denn sie gehen ohne Begleitung, überqueren das verwüstete Schlachtfeld. In einem lang hingestreckten Graben häufen sich dicht beieinander die Leichen, auch von Greisen und Frauen, vom Staub des Gefechts bedeckt, besonders schockierend: mit starren, offenen Augen (niemand war da, um sie ihnen zuzudrücken). Dieser verstörende Anblick eines Massengrabes weckt Assoziationen an die Berge der Toten, die sich in den Vernichtungslager der Nazis fanden. Es könnte sich außerdem der Gedanke aufdrängen, es werde ein ‚schauriges Andachtsbild‘, ein Tableau von Märtyrern des menschlichen Freiheitswillens vor Augen gestellt. Über das Schlachtfeld hallt Babygeschrei (der Sohn des Spartacus): Urklage und Verheißung neuen Lebens zugleich und der Parole: „Der Kampf geht weiter“. Die überlebenden Männer weigern sich, ihren Anführer Spartacus zu verraten. Selbst in der Niederlage

bleibt die Solidarität bestehen. So werden sie alle an Kreuz genagelt: Vordeutung auf eine dem christlichen Publikum vertraute *Passion*, vielleicht sogar eine kühne Gleichordnung beider Leidensgeschichten, der des Spartacus und der des Sozialrebellens Jesus Christus. Kubrick besetzt die Schlachtinszenierung politisch (wenngleich nicht patriotisch und plakathaft wie einst Eisenstein seinen *Alexander Newsky*): Spartacus offenbart als moralisches Zentrum die Anklage gegen die Aufteilung der Welt in Herren und Knechte und fordert unantastbare Menschenwürde als höchsten Wert ein (ähnlich wie die bittere Kritik am ‚Kriegsspiel‘ der Mächtigen in seinem früher produzierten Film *Paths of Glory*, 1957).

*

Lawrence of Arabia (1962) hat in der Schlacht zwischen Araber- und Türkenarmee (im zweiten Teil) vor allem zum Ziel, den strahlenden Helden Lawrence von Arabien, der bis dahin mit einer geradezu messianischen Aura umgeben ist, zu *entzaubern*. Drei handlungsauslösende Ereignisse begründen – rechtfertigen noch nicht – das Massaker an einer halbverdursteten Truppe der in dieser Situation als imperialistische Macht angegriffenen türkischen Besatzung. (a) Die Türken selbst haben zuvor die Einwohner eines arabischen Dorfes ermordet (sogar geschändet?) und den Ort geplündert – ein kriegsverbrecherischer Akt. Die Kamera fängt in wenigen Bildern die trostlose Stätte der gerade verübten Gewalttaten ein. (b) Lawrence war (Tage?) zuvor der Folter türkischer Soldaten ausgesetzt gewesen, einer Misshandlung, deren Charakter nur angedeutet wird, die ihn mit seiner Schwäche (auch seiner homoerotischen Identität?) konfrontiert. (c) Ein junger Araber, dessen Familie im erwähnten Dorf umgekommen ist, stürmt voraus, der Staubfahne nach, die die türkischen Soldaten aus dem Wüstensand aufwirbeln: ein aus verständlicher Vergeltungswut geborener Angriff. Er kollabiert unter den Schüssen der türkischen Nachhut. Militärtechnisch soll es unnötig sein, dieser Horde nachzusetzen – doch Lawrence (Peter O’Toole) schüttelt ein Selbstzerwürfnis, das sich in seinem bebenden Körper, in Zuckungen seines Gesichts äußert. Endlich entlädt es sich in einer irrationalen Wut, in seinem Schrei zum Angriff und der Aufforderung, keine Gefangenen zu machen. Selbst ein Freund, der Scheich, er ist ein Warner, lässt sich für eine kurze Weile wie von einer Masenhysterie anstecken und mitreißen. Aus dem erbarmungslosen Hauen und Stechen taucht Lawrence in einer halbnahen Einstellung wieder auf: Wie ein Wahnsinniger erschießt er selbst Männer, die sich ergeben. Dann: an seiner Hand hängt ein blutiger Krummdolch, als alles vorbei scheint, der nackte blutige Arm ragt aus dem befleckten, zuvor schneeweißen Burnus obszön heraus.

Es gibt mehrere Lesarten dieser vieldeutigen Pose: Das beschmutzte Gewand ist ein leicht deutbares Sinnbild für verlorene Unschuld; der Krummdolch bezeichnet die völlige Assimilation des Europäers Lawrence an die arabische Mentalität – sein Sonderstatus geht dadurch verloren; der nackte, blutverschmierte Unterarm erscheint wie ein phallisches Werkzeug der Vergewaltigung. Diente Lawrence die Abschlachtung des Feindes als Ritual, das seine, ihm selbst verdächtig gewordene Männlichkeit bestätigt? Die Schlacht hat offenbar nicht nur als Ausbruch maßloser Rache gedient nach dem Gesetz, dass Mord nur durch Mord ausgeglichen werden könne, sondern auch unklare

Sexualimpulse in rabiatischen Tötungsfuror umgeleitet. Der Eindruck ist kaum von der Hand zu weisen, dass archaisches Verständnis die Schlacht seit je auch als Initiations-Passage, als ‚Feuertaufe‘ begreift, aus der – wenn der Kombattant es überlebt – der ‚gehärtete‘ Mann hervorgeht.

*

Wojna i mir (Krieg und Frieden, 1967): Die sowjetische Monumentalproduktion unter der Regie von Sergej Bondartschuk hatte augenscheinlich den Ehrgeiz, hinter die ‚Üppigkeit‘ der Schlachtbeschreibung aus Leo Tolstois Roman *Krieg und Frieden* (1868) nicht zurück zu fallen und die am Ende wohl unentschiedene Schlacht von Borodino zwischen dem Angreifer Napoleon und seiner zusammengestückelten Invasionsarmee und den russischen Verteidigern unter Marschall Kutusow in einem grandiosen filmischen Historienbild, einem kinematografischen Schlachtgemälde ohne Vorbild einzufangen, das an Zahl der Einstellungen, an aufwändigen Geschehnissen und an Länge alle anderen Varianten der Standardsituation in der früheren Filmgeschichte übertrifft. So hält sich der Film nur vorübergehend an zwei Leitfiguren: Andrej Bolkonski, der durch eine Granate schwer verletzt wird, und Pierre Besuchow, der in schneeweißem Anzug und passendem Zylinder durch die Schlachtenreihen wie ein Besucher und ein Fremdkörper irrt, behilflich sein will, heil aus allem heraus kommt, nur mit geschwärtzter und zerrissener Kleidung: Die Veränderung seines Äußeren markiert (ähnlich wie in *Lawrence of Arabia*) die Erfahrungsreise, die auch in Pierres Innerem Spuren hinterlässt.

Bondartschuk inszeniert absichtsvoll das große Durcheinander, das *Chaos* der Schlacht – selbst die russischen Feldherren verlieren den Überblick. Da schieben sich Infanteristen ins Bild, dort stürmt die Kavallerie in breiter Front voran, auch das Gedränge bunter Uniformen erschwert dem Unkundigen prompte Orientierung: Staub und Dreck und Pulverdampf wälzen sich über alle, nehmen die Sicht, von überall her fallen Schüsse, werfen Soldaten um, Artilleriegeschosse lassen Erde umherspritzen. Wie immer bei Schlachtinszenierungen, ein scharf gesehenes Detail: Einem Artilleristen wird ein Bein abgerissen. Ob ein abgeschlagener Arm bei Kubricks *Spartacus* oder ein Bein bei Bondartschuk oder wieder ein Arm in Kurosawas *Ran* (1985): Die grauenhafte Abtrennung von Gliedern demonstriert real und gleichnishaft die wie zufällig und im unvorhersehbaren Augenblick zustoßende *Zertrümmerung des Körpers* in der Schlacht. Wiederholt verliert die Kamera die bekannten Helden aus den Augen, um sich zu verselbständigen, wieder wie ein untreffbares, registrierendes Auge. Dann schwebt sie gleichsam über zerbombte Bastionen hinweg, über Gräben voller Leichen und Pferdekadavern, beobachtet, wie Kanonen Hänge hinabrutschen, folgt Soldaten, die in ein Haus eindringen. Kaum scheint sie dem Bann des Schlachtens, der Menschen gegen Menschen treibt, entrinnen zu können. Zwei Mal gelingt ihr die Flucht in die stille Gegenwart der anscheinend ewigen Natur: (a) als Andrej von der Granate getroffen wird, rutschen Ausschnitte aus Landschafts-Szenarien in das Kaleidoskop des ‚Terroratoriums‘: Birken und Gras im Wind – Erinnerungen an eine friedliche und leise Welt jenseits des Kampfplatzes. (b) Zum Schluss erhebt sich die Kamera in eindrucksvollem Steigflug über riesige Rauchwolken, die von dieser ‚Wallstadt‘ aufsteigen, hinweg in

‚höhere Regionen‘. Über den Wolken ist Ruhe, als wähle die Inszenierung den Standpunkt *subspecie aeternitatis*, auch in zeitlicher Dimension, mag sein, abgehoben vom längst verhallten Lärm eines verbissenen Kampfes, in einer unberührbaren sanften Sphäre, aus der kein scharfer Blick mehr auf das entfesselte mörderische Menschenwerk da unten möglich ist.

Diese Gegensatz-Bildung in der Schlacht-Inszenierung aus *Krieg und Frieden* gleicht sich der seit der Antike vertrauten Polarität von Heroik und Idyllik an: die Antithetik kämpferischer Ideale in einer patriarchalischen Wertordnung, die den Krieg zum ‚Vater aller Dinge‘, zum ‚Motor der Geschichte‘ erklärt, und einer oft mit Natur-Euphorie verbundenen Friedensethik, ursprünglich einer Hirten-Gesellschaft zugesprochen, die auf historische Taten verzichtet und den zu fürchtenden Vorwurf der Weltflucht mit dem Argument abwährt, es sei weiser, sich an den Händeln der ‚Könige‘ nicht zu beteiligen. Ich will nicht behaupten, dieses Entweder-Oder sei die dezidierte Botschaft der Schlachtinszenierung Bondartschuks, doch zeichnet sich die Kontrapunktik alternativer Vorstellungen als Schattenmuster im Hintergrund ab. Eine Parallele zu aktuellen politischen Konflikten der Zeit (Napoleon könnte für den Westen stehen, Kutusow für Russland) ist zu ahnen. Dass (wie bei Tolstoi) die Anteilnahme an der russischen Sache größer ist, sollte nicht weiter verwunderlich sein bei einer sowjetischen Produktion und bei einem historischen Exempel, dessen Positionen sich mit leichten Korrekturen auf die Gegenwart übertragen lassen. Doch die Auffassung der Schlacht als eines tödlichen Chaos, das allseitiges Entsetzen hervorruft und *kaum Anlass für die Proklamation von Phrasen* bietet, ist stärker ausgebildet als die in diesem Fall begreifliche Parteilichkeit für die Menschen, die sich gegen einen martialischen Eroberer und unersättlichen ‚Kriegsherrn‘ zur Wehr setzen.

*

In *Waterloo* (1970) knüpfte Bondartschuk an seine ‚abschreckende‘ Schlacht-Konzeption von *Krieg und Frieden* an. Wenn der englische Feldherr Wellington, der 1813 mit den Preußen gemeinsam den wiedererstarteten Napoleon endgültig bei Waterloo besiegt, am Ende der Kämpfe wie eine allegorische Todesfigur vor dem dunklen Abendhimmel durch die schier endlosen Gassen der aufgebahrten Toten reitet (wie einst Crassus zu Fuß in *Spartacus*), ist ein sinnfälliger Ausspruch zu hören (von dem ich nicht weiß, ob er tatsächlich vom historischen Wellington stammt): „Das Schlimmste ist, außer einer verlorenen Schlacht, eine Schlacht gewonnen zu haben.“ Einmal tritt ein englischer Soldat aus der Reihe heraus und schreit: „Warum töten wir uns? Wir sind uns noch nie begegnet.“ Diese Sätze klingen gegen Schluss wie ein raunendes Echo nach – der sie gesprochen hat, liegt indessen hingestreckt neben unzähligen Toten. Mit Ausnahme dieser Obertöne eines begreiflichen Zweifels an jeglicher Legitimität einer Schlacht: Angesichts des unverzeihlichen und nie zu rechtfertigenden ‚Blutzolls‘, mit Ausnahme auch der in *Krieg und Frieden* auffälligen Fluchten in die Naturbilder als einer Kontrastkategorie, symbolisch für ein anderes Leben, arbeitet Bondartschuk im Wesentlichen mit den selben Mitteln, um die Schlacht als Chaos zu präsentieren – wobei die Indizien nicht zu übersehen sind, die auf die chronikalisch getreue Rekonstruktion des Geschehens verweisen: Zum Beispiel, dass

Napoleon zu siegen droht, bevor die Preußen unter Blücher auftauchen. Weshalb Bondartschuk ein zweites Mal eine Schlacht inszeniert, die den Mythos des unbesiegteten Franzosen-Kaisers demontiert, mag produktionstypischen Zufällen oder einem tiefer verankerten Interesse des Regisseurs zuzuschreiben sein, der den Typus des selbstherrlich ländererbeutenden Eroberers im Moment des Scheiterns zeigt und die Kosten – die Toten – seiner Gewaltpolitik eindringlicher betrachtet als den genialischen Strategen selbst.

Heldenverehrung propagandistischer Art lässt *Waterloo* nicht zu. Er zeigt auch Generäle als sterblich, wenn ihr Pferd im Schlamm stecken bleibt – und bestätigt zugleich das Tabu, das die Anführer als Kaste der Unberührbaren zum Teil wenigstens beschützt, wenn die Figur Wellington etwa sarkastisch bemerkt, dass Kommandeure anderes zu tun hätten, als sich gegenseitig zu erschießen. Man könnte Bondartschuk vorwerfen, dass ihm – vielleicht im Widerspruch zu solch kritischen Aufhellungen des dumpfen Massakers – viel am Umgang mit Massen und Effekten liegt: an schier endlosen Ketten in Linie angreifender Reiter, Aufmärschen tausender von Komparsen, an immensen sichtverhindernden Rauchwolken über weiten Flächen, an Legionen unter dem Kugelhagel krepierender Soldaten, an virtuosen und sogar extravaganten Kamera-Perspektiven. Der *top shot* von relativ weit oben gewährt den Schein-Überblick über brodelnde Gefechte. Die Kamera steht mitten im turbulenten Konflikt, so dass wie bei *Spartacus* etliche Körper am Objektiv vorbeiwischen, *slow motion* schafft Stille und nimmt mit dem Anblick der langsam und unweigerlich aufeinander zustürzenden Soldaten die Klage der hilflosen Betrachter, nicht eingreifen zu können, das Lamentoso der Schlussphase vorweg.

*

Ende der 1960er Jahre dient der Vietnam-Konflikt im öffentlichen Bewusstsein Amerikas und Europas als Exempel eines Krieges, der von der westlichen Leitmacht, den USA, aus fragwürdigen Gründen geführt wird. Die Autorität der Regierenden und Kommandierenden gerät in eine schwere Krise, korrespondierend zum allgemeinen Misstrauen gegenüber herkömmlichen Machtansprüchen und Machtstrukturen. Die Gegenkultur (*counterculture*) der jungen Generation in den 1960er Jahren beruht auf dem vehementen Bruch mit überlieferten Normen, auf der Revolte gegen sinnenfeindliche Disziplin und triebunterdrückende Leistungsgesellschaft und auf der Neuentdeckung der Körper (und ihrer Sexualität). Das sind einige Stichworte, nur zur Erinnerung zusammengefügt, um den Horizont zu beleuchten, in dem auch die Schlachtinszenierung neue Aspekte erschließt. Zwei dieser Aspekte will ich hervorheben, die einen neuen, geradezu ‚fundamentalistischen‘ Pazifismus markieren: (a) den Verdacht, dass die Welt ohne ausreichende Vernunft regiert werde, dass auch die alte Militärlogik vor der Realität versagen müsse; (b) die Erfahrung, dass der Leib verletzlich ist, da er eben mehr aus weichem Fleisch als aus harten Knochen besteht.

In *The Charge of the Light Brigade* (*Angriff der leichten Brigade*, 1968) betont der Regisseur Tony Richardson den erstgenannten Aspekt. Das aus dem Krimkrieg des 19. Jahrhunderts bezugte leichtfertig zugelassene Massaker an einer ganzen englischen Kavalleriebrigade hat obrigkeitkritische Phantasie mehrmals beschäftigt. Als Beispiel

einer irrsinnigen militärischen Aktion wurde der Fall auch für das Kino bearbeitet. Richardson hat auch an Vietnam gedacht – Zeitgenossen durften das unterstellen –, wenn er zeigt, wie aus Hochmut, Ehrgeiz und Dilettantismus Befehle erteilt werden, die Abhängige gegen die gegnerische (türkische) Artillerie und damit in den Tod treiben. Granaten schlagen in die vorangaloppierende Truppe ein und dezimieren sie in Kürze. Auf dem Feldherrnhügel greift unter den unfähigen Gentlemen, die Generäle sein wollen, fassungsloses Unverständnis um sich, von der Masse der Gefallenen künden zum Teil ungesattelte herrenlose Pferde (wie in *Spartacus*), die durch das wüstenhafte Tal des Massakers zurück traben. Andere Pferde bedecken tot die Erde. Die letzte Einstellung der Schlachtsequenz gilt solch einem Kadaver.

The Wild Bunch (*Sie kannten kein Gesetz*, 1968) von Sam Peckinpah bezeichnet in gewisser Hinsicht eine Wende in der Geschichte des Western-Genres. Das typische *shooting out* zwischen den Guten und Bösen, Protagonisten und Antagonisten, hat als individuelles Duell, auch wenn es um Leben und Tod geht, wenig Ähnlichkeit mit dem kollektiven Ansturm von Truppen in einer Schlacht. Daran ändert auch die künstliche Dehnung dieser Standardsituation in den Italowestern nichts (man denke an die lange, fast opernhafte Sequenz des letzten Schießduells zwischen Harmonica und Frank in Sergio Leones *C'era una volta il west* (*Spiel mir das Lied vom Tod*, 1968) – eher entsteht durch diese Überspannung eine Szene, die ihren künstlichen Spielcharakter offenbart. Die ästhetisierende Formalisierung eines Akts, in dem ein Mensch einen anderen umbringt, nimmt Peckinpah wieder zurück und erneuert das Schockierende als Schlusslösung im Western: Erstens durch die Ausweitung des Duells zwischen der Gruppe der Helden und Bataillonen von (mexikanischen) Soldaten, zweitens durch die Vergegenwärtigung des Ausblutens und Sterbens vielfach verwundeter Körper. Gegen Ende von *The Wild Bunch* müssen sich die höchst ambivalenten Hauptfiguren gegen eine Übermacht zur Wehr setzen, auch mit Hilfe eines Maschinengewehrs. Mittels *slow motion* und raffinierter Tricktechnik lässt der Film in Zeitlupe das Blut aus den Getroffenen heraus spritzen: weniger ein Grand-Guignol- oder Splattereffekt als eine Versinnlichung dessen, wie Kugeln den Leib förmlich durchlöchern und zerreißen, wie erbärmlich wenig den Menschen gegen die übermäßige Zerstörungskraft der mechanisierten Waffentechnik schützen kann. Peckinpah treibt diesem Schauspiel die Simulation des ‚Piff-Paff‘, des ‚Ballerspiels‘ aus – in einer Epoche, in der eine Film-Reportage um die Welt geht, in der ein südvietnamesischer General einen mutmaßlichen Vietkong auf offener Straße erschießt, erscheint es als verlegenes Ausweichmanöver, als feige Abkehr von der Realität, als Verleugnung der ‚Wahrheit‘, eine *abstrakte Inszenierung der Gewalt* zu befürworten. (Dass die abgehobene ‚Entwirklichung‘ des Tötens und der Verlust der Leibwahrnehmung im Egoshooter-Bildschirmspiel wieder zurück kehrt, ist beängstigend – für alle, die der Sinn für die Außenwelt auch im Bereich der Fiktion nicht verlässt.) Überdies gewährt Peckinpah seinen letzten Helden nicht einmal das Ende durch einen überlegenen oder würdigen Gegner. Eine Art Kindersoldat knallt sie ab. Solch ein niedriges Geschick, das nicht einmal Rücksicht auf das Ansehen der Person nimmt, kann einem vorzugsweise in einer Schlacht widerfahren.

*

Einschränkung: Ich will nicht behaupten, dass das *Schrecklich-Erhabene* der Schlacht, das den einzelnen in seiner Nichtigkeit so bloßstellt, dass diese Wahrnehmung nicht gleich mit läuternder Reflexion umkreist und verdolmetscht werden kann, dass diese Reaktion des *stumm bleibenden Entsetzens* beim sensitiven Publikum nur durch Annäherung an dokumentierte Kriegs-Erfahrung erreicht wird. Es gibt zumindest zwei Wege zu suggestiver Präsenz dessen, das sich ziviler Phantasie entziehen will. Der Vergleich mag aufschlussreich sein: Wie die Hand vom brennenden Feuer zurückzuckt, so die Vorstellungskraft vor den Bildern des Ungeheuerlichen. Man könnte von Schutzmechanismen einer Art Rezeptions-Biologie sprechen, Schutzmechanismen, die auch bei der Schlachtinszenierung durchbrochen werden (müssen), wenn man sich nicht mit flüchtigen Andeutungen, also Abstraktionen, zufrieden geben will: (a) die eingreifende Methode der *Verfremdung und Entfremdung*, (b) die realitätsnahe und/oder detailgetreue *Rekonstruktion*.

Denkwürdige Methoden der Verfremdung und Entfremdung finden sich selten in der neueren Filmgeschichte, immerhin bei zwei außerordentlichen Produktionen: *Ran* (1985) von Akira Kurosawa und *The Thin Red Line* (*Der schmale Grat*, 1998) von Terrence Malick. Als Beispiele für die epische Rekonstruktion will ich kurz noch *Brave Heart* (1994) von Mel Gibson sowie *Gladiator* (2000) und *Kingdom of Heaven* (*Königreich der Himmel*, 2005) von Ridley Scott aufgreifen, schließlich als Fall, der eine jüngere historische Schlacht gleichsam punktgenau nachformt – im Genre des Kriegsfilms – *Saving Private Ryan* (*Der Soldat James Ryan*, 1998) von Steven Spielberg.

Ran ist eine filmische Abwandlung von Shakespeares *King Lear* (1605). Was der Bühne verwehrt bleibt, breitet der Film aus: den Aufmarsch der Armeen in je eigenen Farben und die wüste Schändung des Menschen in Schlachten. Tiefe Verstörung löst die Attacke auf die Burg aus, in der Hidetora (Tatsuya Nakadai), der King Lear ähnliche Fürst, mit seinem Gefolge Zuflucht gefunden hat. Sein ältester Sohn bricht ein und belagert den Turm, in dem sich sein Vater aufhält – doch er, der Abtrünnige, wird aus dem Hinterhalt selbst erschossen, der zweite Sohn übernimmt das Regiment in jedem Sinne und steigert den Angriff. Die Verteidiger fallen zuhauf, Hidetoras Frauen erstechen sich gegenseitig in liebender Umarmung und fallen tot um, Pfeile und Schüsse umsauen das Greisenhaupt des alten Königs, der irren Blicks ein Schwert sucht, um Harakiri zu begehen, aber keines findet. Schließlich tritt er barfuss auf die lange Treppe, die aus dem Turm in den Hof hinab führt – ein Rest von unantastbarer Majestas umhüllt ihn, so dass die Soldaten Platz machen und ihn aus der Burg ins Freie gehen lassen: als Wahnsinnigen, der auf sturmumtoster Heide Gräser und Blumen ausreißt und an sich rafft.

Kurosawa trennt die Komponenten der filmischen Mitteilung. Er illustriert in einzelnen Einstellungen die *„Vernichtungen“ des Krieges*: aufgespießte Körper, blutüberströmte Leiber, die über Schanzen hängen, Haufen fast nackter Leichen, einen Mann, der seinen abgeschlagenen Arm vor sich hält, einen anderen, dem ein Pfeil im Auge steckt, einen Dritten, der von den Hufen der Pferde zertrampelt wird. Kurosawa unterbricht diese Abfolge an *„Stilleben“* durch Zwischenschnitte auf dunkel dräuende Wolken am Himmel und grundiert – das ist der eigentliche Akt der Dekomposition der natürlichen Wahrnehmung – diese Ansicht mit einer tragisch elegischen Orchestermusik, eben einem sinfonischen La-

mentoso. Keine Geräusche, keine Atmos infiltrieren diese melodramatisch eingreifende Synthese von stummem Bild und Klagegestus der kommentierenden Musik, eine Art Einführung der aufrüttelnden Botschaften, die an das reflektiert Mahnende und Erschütternde eines Bachschen Passions-Chorals grenzt.

Mit dem hinterhältigen Schuss auf den untreuen Sohn ändert sich schlagartig das Ton-Design. Die Musik bricht ab, Gewehrsalven und Geschrei werden hörbar: die Geräuschkulisse der Schlacht. Doch auch hier steigert Kurosawa den Eindruck ins Surreale: Wenn Pfeile und Kugeln am Kopf des Hidetora vorbei fliegen und ihn verschonen, wirkt dies zugleich wie ein gespenstisches Gitter von Einschlägen, die den Mann förmlich umnetzen und dem Wahm anheim geben. Kurosawa scheut nicht die Farbe des Blutes, das sich überall, zumal über die Körper, ergießt. Die dem Schauplatz übergeblendete und ausufernde ‚Architektur‘ der roten Farbe verleiht – schon als Phänomen, nicht einmal als Symbol – dem Geschehen tragische Dimension. Die koloristische Symbolisierung des ausfließenden oder ausgeflossenen Lebens ist umso auffälliger, als Kurosawa in seinen früheren Samurai-Filmen (zum Beispiel in *Die sieben Samurai*, 1953) tödliche Kämpfe nur choreografierte, aber den Realismus nicht so weit trieb, klaffende Wunden und austretendes Blut zu zeigen. Jetzt schießt er gleichfalls über die Regeln des Realismus hinaus, als könnten die Gräueltaten der Schlachten nur durch verfremdende, entfremdende Darbietungsweise künstlerisch wiedergegeben werden: als entziehe sich dieses Menschenwerk, das kollektive Gemetzel, bei der Abbildung jeder konventionellen Vergrößerung oder Verkleinerung.

Kurosawa forciert in *Ran* wiederum das Arrangement der Reiterschlacht ins Ornamentale, wenn er die Reiter in Wellen wiederholt gegen die im Wald verborgenen Schützen vordrückt und die getroffenen Angreifer beinahe stereotyp aus dem Sattel kippen lässt: Die Wiederholung des visuellen Vorgangs erinnert an ein Muster in Serie. Im Vergleich zur Schlacht um die Burg kann diese repetierte, beinahe malerische Impression als kältere Inszenierung gelten, beinahe den Standards der traditionellen japanische Farblitografie nachempfunden. Es sind vorwiegend anonyme Figuren, die in dieses Gefecht verwickelt sind: eine Nebenhandlung, die die Hybris, die Selbstüberschätzung eines der Usurpator-Söhne demonstrieren soll.

Das Ergreifende an der Inszenierung der Schlacht um die Burg rührt nicht nur von der neuen und konkordanten Synthese der Komponenten Bild und Musik her, sondern auch von der Beobachtung einer beinahe völlig verwüsteten Wertordnung: Es handelt sich um eine Welt, in der ständige Kriege – und der Eroberer Hidetora selbst war daran schuld, er erntet, was er gesät hat – beinahe alle Loyalitäts-Verhältnisse, die Grundlagen des Friedens also, aufgelöst haben. Söhne werden zu Verrätern am eigenen Vater, die von Sohn zu Sohn wechselnde Frau Kaide, die große Intrigantin, führt hinter der Maske der Zuneigung Rache gegen die ganze Familie im Schilde, der eine wahre fürsorgliche Sohn sieht sich zu Unrecht der Untreue verdächtigt und muss Hilfe außerhalb der Grenzen suchen, treu ergeben ihrem jeweiligen Herrn sind nur wenige Vasallen, ein Narr, ein finsterner General (ein japanischer Hagen von Tronje). Die Soldaten am Ende sind willige Bauern im Schachspiel, leichte Opfer von enthemmter Besitzgier, schließlich bleiben nur auf Beute scharfe Nachbarfürsten übrig. *Ran* heißt übersetzt *Chaos*. Der Sturm auf die Festung offenbart dieses Chaos umfassender, bestürzender als die

entsprechenden Sequenzen in den Filmen von Bondartschuk: Alle Verträge, Vereinbarungen auf Treu und Glauben scheinen ungültig geworden zu sein, die meisten Anhänger retten sich in den Tod, Hidetora bleibt nichts anderes übrig, als in diesem blutigen ‚Sturm‘ *wahnsinnig* zu werden – wie einst King Lear – an der Stelle aller, ob sie nun selber schuldig oder unschuldig sind, die Ähnliches erfahren, den „Zerfall der Werte“, für den die Schlacht zum Ausdruck wird.

Terrence Malicks *The Thin Red Line* erzählt, nach dem Drehbuch von James Jones, in dem ersten dichterem Teil von der Erstürmung einer japanischen Kampfstellung und eines Lagers auf dem Hügel einer Pazifikinsel, auf dem Eiland Guadalcanal 1943, also im Zweiten Weltkrieg. Ein intellektueller amerikanischer Captain weigert sich, gegen den Befehl eines raubeinigen und ehrgeizigen Oberst, seine Leute bei einem Angriff auf offener Flanke den Schüssen der Gegner preiszugeben. Allmählich schieben sich die amerikanischen Soldaten unter starken Verlusten die Anhöhe hinauf, erobern die gegnerische Batterie, werfen Handgranaten in die Unterstände und nehmen zitternde japanische Soldaten fest: eine erfolgreiche Aktion, nicht ganz der Größendimension einer Schlacht entsprechend, doch der Periodik der Standardsituation Schlachtinszenierung gemäß entwickelt. Die Verfremdung in Malicks Film: Er beschränkt sich nicht, wie im herkömmlichen Kriegsfilm, auf die äußere Handlung. Erstens durchstößt er die Oberfläche durch Einschübe, die einen anderen als den aktuellen Zeitraum eröffnen: sowohl durch eine philosophierende Kommentarstimme, die mit ihren bedächtigen Reflexionen einen der energetischen Kampfhandlung völlig konträren Gestus aufweist; als auch durch Erinnerungsbilder aus der Vergangenheit eines der Soldaten: von einem Sommer der Liebe zu einer Frau, Vorhänge, die im Sonnenlicht in das Zimmer hinein wehen, in dem sie sich auf dem Bett gegenseitig erkennen. (Später wird sie ihn in einem Brief bitten, sie frei zu lassen, sie habe sich in einen anderen verliebt: in der Literatur vielfach beschriebene Angstvorstellung der Soldaten, zu Hause vergessen und abgeschoben zu werden.)

Zweitens erschöpft sich die Kamera nicht darin, nur das Hintereinander der militärischen Einsätze zu bezeugen – vielmehr ruht sie förmlich auf dem hoch stehenden, wehenden Gras, in dem sich die Soldaten bergen, auf dem Wechsel von Sonne und Wolken. Naturbilder, die ewige Ruhe zu versinnbildlichen scheinen, werden von Explosionen abgelöst und Schüssen, als bräche der von Menschen produzierte todbringende Schlachtenlärm in eine still geordnete Friedens-Landschaft ein und verletze sie. Doch gelingt dies wohl nur für kurze Zeit, denn im Film mehren sich die Szenen, die pointieren, dass diese Welt (es gehören die Eingeborenen hinzu) die Eindringlinge ablehnt, sogar abstößt. Ein ähnliches Gegeneinander von heiler Natur und unheiler Geschichte – die Kriegshandlung – findet sich schon in Bondartschuks Schlachtinszenierung bei *Krieg und Frieden*. Malicks Entdeckung einer a- und überhistorischen Zone, im Grunde unberührbar durch Streit und Totschlag, bringt ihn auch dazu – in überraschender Übereinstimmung mit der Tradition mancher Kriegsfilme –, seine Helden, aufdringliche Störenfriede, zu entindividualisieren. Unter dem Helm verlieren sie einen Teil ihrer spezifischen Persönlichkeit. Deutlicher als sein Vorgänger Bondartschuk will Malick Natur zur überlegenen sanften Macht erklären, die am Ende die Toten in Sand und Dschungel verschluckt. Das ist ein betont anti-heroisches Verständnis des Weltlaufs, das auf der Erfahrung beruht, dass bisher fast jede Schlacht keine Spuren hinterlassen

habe, die nicht allmählich zugewachsen seien. Aber gilt diese Regenerationsfähigkeit der Natur auch für die Zukunft? Und gilt das Gedächtnis des Menschen, das den mörderischen Exzess der Schlacht als Unvergessliches bewahrt, so viel weniger als der Verdrängungsprozess der grünen Welt? Die Malicks Film zugrunde liegenden These vom ‚längeren Atem‘ der Natur und des Friedens entbehrt nicht eines gewissen Wunschdenkens.

*

An den epischen Rekonstruktionen von Schlachten in jüngeren und jüngsten amerikanischen Produktionen fällt eine zunehmende Steigerung der Grausamkeit ins Orgiastische auf, gleich ob es sich um fiktive oder überlieferte Waffengänge aus früheren Zeiten handelt oder um solche des zwanzigsten Jahrhunderts. Ridley Scott versetzt den Schlachtort in *Gladiator* auf eine Lichtung vor einen dunklen Wald, es ist ein blau-grauer Morgen, aus dem Dickicht dringen in Felle gehüllte Germanen wie eine blutgierige und gesichtslose Urzeit-Horde brüllend hervor, während die Römer in logischer Ordnung verfahren, zunächst mit Feuerbällen und brennenden Pfeilen die Bäume in Brand schießen, dann streng geschlossene Gruppen von Fußtruppen mit großen Schilden voran rücken lassen, um schließlich unter Führung des offenbar souveränen (erfundenen) Feldherren Maximus (Russell Crowe) mit der Reiterei durch den Wald von hinten auf die Halbmenschen einzuschlagen. Maximus, der schon vor der Schlacht dadurch auffiel, dass er nicht wie ein Leiter und Planer auf dem Feldherrnhügel hohe Herren um sich schart, sondern wie ein Volksheld (vielleicht dem Vorbild von Kubricks Spartacus oder dem des schottischen Freiheitskämpfers William Wallace in *Brave Heart* folgend) zu seinen Leuten halb vertraulich, halb scherzhaft beruhigend spricht, während er die Reihen abreitet. Er mischt sich auch in das Geschehen ein. Wie Spartacus verliert er im Kampf sein Pferd, einmal sogar sein Schwert, und muss vom Boden aus nach allen Seiten fechten, in rasanter Behändigkeit, eine aufgedrehte Kampfmaschine, vor düsterer und flammender Kulisse: Scott inszeniert einen Höllenort. Nach dem Sieg der Römer bei diesem Schlachten wird das Leichenfeld nur andeutungsweise gezeigt – gleich folgt der Umschnitt auf das Gesicht des greisen Kaisers, der erleichtert reagiert. Er schätzt seinen General, der ihm in der Chronik der römischen Triumphe einen weiteren Sieg erfochten hat. Doch die Verhältnisse im Reich der Sieger sind äußerst labil, so dass Zukunft Angst oder Tod verheißt. Was der Kaiser noch nicht ahnt: dass sein eigener ehrgeiziger Sohn ihn erwürgen und Rom in eine faschistische Diktatur verwandeln wird, in der Maximus seine Familie durch eine schwarze ‚SS-Prätorianer‘-Garde verlieren und zum elenden Kampfsklaven, zum Gladiator, zum Toten schon zu Lebzeiten herabsinken wird. Wenn das römische Imperium traditionell in Hollywood als Präfiguration der amerikanischen Weltmacht begriffen wurde, wirft dieser illegitime Umsturz des Regiments, Mord, Verrat und Verfolgung des Helden in *Gladiator* ein düsteres Licht auf das zeitgenössische Amerika.

Politischer noch entwirft Ridley Scott seinen Film *Kingdom of Heaven*, der von der Endzeit der christlichen Herrschaft über Jerusalem handelt, einer Apokalypse, die durch Hochmut und Intoleranz, Arroganz und Ignoranz von christlichen Kriegshetzern herbei-

geführt wird. Der eine untadelige Held rennt in seiner ersten Schlacht in eine Übermacht hinein, derer er nicht Herr wird. Extreme Kameraperspektiven begleiten diese Reiterattacke – ganz von oben, dann seitlich, um die Dynamik dieses Vorstoßens zu vergegenwärtigen, dann auf Bodenhöhe, als der Ritter ohne Furcht und Tadel vom Pferd stürzt und sich sogar ein Kampf zwischen Liegenden und Stehenden zu einem heftigen Gewühl entwickelt. Dennoch ist diese Schlacht ein Vorspiel nur, um den außerordentlichen Kampfgeist des Helden kund zu tun: eines David, der unbekümmert einem Goliath in die Fänge läuft, daher noch lernen muss. Die eigentliche Schlacht um Jerusalem folgt später: verlustreich, doch mit ingenieuser Kriegskunst und technischer Raffinesse auf beiden Seiten geführt, von der in Jerusalem verbliebenen Bürgerwehr unter der Leitung des charismatischen jungen Mannes und der überwältigenden Mehrheit der Truppen Saladins. Am Ende steht kein Sieg, sondern ein Kompromiss: der freie Abzug der verbliebenen Christen und die Aufgabe Jerusalems, der letzten Stellung im heiligen Land. Der Held – einst ein Hufschmied – kehrt mit seiner orientalischen Braut zurück ins heimische Frankreich, in den Frieden, er hat genug von den Kreuzzügen und lässt die britischen Ritter unter König Richard Löwenherz unbeirrt vorbeiziehen, die wieder nach Osten eilen, um einen Krieg gegen die dort einheimischen Araber fortzusetzen, der nicht zu gewinnen ist.

Angriffsschlachten erscheinen unter der Perspektive dieses Films als Überfälle, als verbrecherische Verletzung eines empfindlichen Gleichgewichts zwischen den politischen Kräften, den koexistierenden Ethnien – allenfalls der Gegengewalt, die der Verteidigung von Zivilisten gilt, wird höheres Recht zugesprochen. Dass alle Schlachten aber vergeblich sein könnten, ein sinnloses Opfer von oft tapferen, oft irregeleiteten Menschen, eine Sisyphos-Arbeit ohne bleibenden Erfolg, zu ewiger Repetition verdammt, taucht als grimmige Erkenntnis am Gedanken-Horizont von Scotts Filmen auf. Sicherlich ein pazifistischer oder resignierender Reflex auf Eindrücke, die – wer weiß es? – von militärischen Kampagnen der Regierung G.W. Bush im Kampf gegen internationalen Terrorismus hervorgerufen sein könnten.

*

Bei den letzten zwei Filmen, von denen hier die Rede sein soll, ist die Motivation zur Schlacht noch ungebrochen und unbezweifelbar – sie stammen auch aus den 1990er Jahren: *Brave Heart* und *Saving Private Ryan*. *Brave Heart* von Mel Gibson, der auch die Hautrolle des schottischen Helden spielt, verteilt die Qualitäten *gut und böse*, charakteristisch für *nationale Befreiungslegenden*, auf einfältige Weise: Gut sind die eigenen, gegen die Tyrannei aufbegehrenden Schotten, und böse die anderen, die englischen Unterdrücker, gut sind die einfachen und aufrechten Menschen, die ihr Leben in die Schanze werfen, und böse, zumindest wankelmütig und bestechlich die Barone selbst der eigenen Seite. So werden auch die Schlacht-Sequenzen strukturiert.

Erstes Stereotyp: gegen die Übermacht der kampferprobten britischen Truppen (in *Spartacus* waren es römische Legionäre) müssen die Bauern aus High- und Low-Lands trickreich streiten – *Brave Heart* rät zu langen, dichten Lanzenformationen, an denen die Pferde der Gegner aufgespießt werden. Das entkräftet die Reiterei, breite Schilde können vor dem Pfeilhagel der Bogenschützen schützen. *Zweites Stereotyp*: nicht in si-

cherer Höhe auf dem Feldherrnhügel wie die Königlichen, sondern mitten unter den Seinen steht und streitet der auserwählte Recke, der tapferste und wildeste von allen. *Drittes Stereotyp*: Geradezu eine Bildformel des ‚we will overcome‘ sind die in breiter Front unter vorwegnehmenden Triumphgeheul vorwärts stürmenden Schotten. Die Schlacht selbst – aus der Sicht der eingebetteten, dabei unantastbaren Kamera dreht sich die Wallstatt förmlich, Feinde von allen Seiten – inszeniert Gibson als das größte Blutbad, das bisher wohl auf der Leinwand zu sehen gewesen ist. Zumal den hochgerüsteten Rittern geht es zu Leibe, da gegen den scheinbar überlegenen Popanz jede Abwehrform erlaubt wird. So fahren die Schwerter in die Sehslitzte der Helme hinein, die Schneiden werden durch die Beine der Gegner hindurch gezogen, Köpfe abgeschlagen, der rote ‚Saft‘ spritzt durch die Gegend. Es mag dieses Spektakel die Schlacht-Realität von damals zuverlässig abbilden, doch der Film ist nicht zur geringsten Dämpfung bereit (anders als die Schlachtinszenierungen von Ridley Scott), so dass man sich des Gefühls nicht erwehren kann, es sei bei dieser Performance auch sadistische Phantasie mit im Spiel. Ein Vorwurf, den später auch die ausgedehnten Marterzenen in Mel Gibsons Christus-Film auf sich ziehen.

Vor der zweiten großen Schlacht gegen die Engländer wird der Gegner mehr Stärke behaupten. Die Inszenierung besinnt sich auf ein *viertes Stereotyp*, das ebenfalls seit *Spartacus* verwendet wird, um das Fürchten vor der feindlichen Macht zu lehren: Die Sonne glänzt auf unzähligen blitzenden Metallhelmen und Rüstungen, die Fahnen knattern im Wind, die hochgestellten Lanzen der Reiter wirken wie ein feinliniger Fries, unabsehbar in ihrer Zahl. Das Schaugepränge der militärischen Front gehört zu den Mitteln der Kriegsführung. Es dient der Einschüchterung der Truppen auf der anderen Seite, hier der glanzlosen Schotten, und informiert zudem den Zuschauer, dass der Ausgang dieses Treffens nicht so leicht abzuschätzen sei.

Saving Private Ryan von Steven Spielberg greift auf den D-Day zurück, den 6. Juni 1944, an dem die Alliierten in der Normandie landeten und die Westfront der Nazi-Wehrmacht durchbrachen. Besonders verlustreich für die Amerikaner waren die Kämpfe im Abschnitt Omaha-Beach – und hier setzt die Retrospektive des Films ein, nach dem Auftakt einer Rahmenhandlung. Eine Gruppe von Soldaten in einem Landungsboot: sie haben unaussprechliche Angst – und zwar zu Recht. Die Wenigsten erreichen das Ufer. Die ersten sterben im Kugelhagel als die Rampe nach unten kippt, die meisten kommen auf der kurzen Strecke zur Küste im Dauerfeuer der MG-Schützen um, auch unter Wasser treffen die Einschläge, nur leise. Die vorübergehende Wegnahme des Tons verfremdet und verstärkt zugleich den Eindruck des Optischen – als könne man jetzt erst recht nicht vor der ‚Wahrnehmung‘ des Katastrophischen die Augen schließen (wie in anderer Weise bei Kurosawas *Ran*). Zunächst nimmt die Kamera die Perspektive der Deutschen ein, ohne sie im Bild auftreten zu lassen: um die unglaublich schnell wachsende Zahl der Toten aus erhöhter, bald auch aus naher Sicht zu registrieren. Ein blutiger Ozean voller Leichen, der Strand übersät mit leblosen Körpern. Einer schleppt – ein charakteristisches Detail für die Gräueltat des Krieges, ich brauche nicht zu wiederholen, dass es sich dabei um ein Stereotyp handelt – einen anderen mit sich und entdeckt, dass er nur einen menschlichen Torso gerettet hat. Ein zweiter wird am Helm getroffen, nimmt ihn erstaunt ab und erhält einen tödlichen Schuss in die Stirn. Doch das

fast Unmögliche gelingt: die Erstürmung der Höhe und der Sieg. Einige Einstellungen – und mit dieser Ästhetik der nachprüfbaren Wirklichkeitsabbildung knüpft Spielbergs Film an *All Quiet on the Western Front* an – könnten dokumentarische Aufnahmen seinerzeit anwesender Bildberichtersteller sein. Das eigentlich unbeschreibliche Chaos der Schlacht zersetzt die Kommando-Struktur der Truppe: Keiner weiß eine Zeit lang, wer welche Befehle zu erteilen und zu befolgen hat.

Diese Schlachtsequenz ist sicherlich die frühe Klimax des Films, obwohl das Publikum noch keine Zeit hatte, die Protagonisten allesamt auszumachen (vom Hauptdarsteller Tom Hanks abgesehen). Aber die Tatsache, dass man zitternden Menschen in größter Pein und Panik begegnet, die in ihrer Mehrheit nur mehr kürzere Zeit zu leben haben, hebt ihre Anonymität auf. Ihre Not ist unmittelbar nachfühlbar, und ihr jähes Ende erweckt teilnehmenden Schmerz. Der plötzliche Übergang von Leben zu Tod – selbst so vieler hintereinander – stumpft und stößt nicht ab, sondern steigert das Entsetzen, das sich (ich erwähnte es bereits) jeder prompten rationalen Kontrolle entzieht. Die ‚realistische‘ Rekonstruktion der Schlacht veranschaulicht Ungeheuerliches, das jede Einbildungskraft übersteigt.

Mindestens drei Fragen stellen sich: Welche Zukunft hätten diese Lebensläufe im Frieden gehabt? Welch absurdes Auswahlprinzip lässt die einen krepieren und verschont die anderen (vorläufig)? Wie tief reichen die Beschädigungen der Seele bei denen, die zufällig davon gekommen sind? Doch Spielbergs Film räumt nicht die Zeit ein, über diese Fragen zu grübeln. Er behilft sich im Folgenden mit einem (nicht nur amerikanischen) Klischee: Der Suchtrupp, der nach dem verschollenen Private Ryan forscht, darf sich auf seine Professionalität verlassen – das heißt, er funktioniert wie eingedrillt. Auch ihnen bleibt keine Zeit zum Nachdenken., sie gehorchen einem Auftrag. So neutralisiert die Dramaturgie schleunig die Erschütterung, die von der Schlachtsequenz ausgelöst worden ist. Das Lamentoso schiebt Spielberg an den Beginn und an den Schluss seines Films.

Dabei ist eines unbestreitbar: Der kriegerische Aufwand war prinzipiell nicht umsonst, denn es galt, eine der bösartigsten Aggressionen der jüngeren Geschichte, die Expansion von Nazi-Deutschland, einzudämmen und einen in seinen Plänen wahnwitzigen Gegner niederzuringen. Dennoch: Der Anblick der vielen, die umkommen, nicht „ausfallen“, so viele Kinder so vieler Mütter und Väter, wird stets Widerspruch erwecken. Denn die Schlacht macht alles zunichte: Nichts gilt mehr, was vorher gegolten hat, der Prozess der Zivilisation bricht ab, ein Abgrund tut sich auf, und das Treiben eines wilden Todes wütet über radikal hilflosen Menschen. Jede filmische Schlachtinszenierung wird dieser ‚Grenzsituation‘ gerecht, wenn sie dem Erlebnis derer nahe kommt, die die Schlacht nicht überstehen (und das sind die meisten).