Zeitschrift: Zoom : Zeitschrift für Film
Herausgeber: Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst
Band: 40 (1988)
Heft: 16

Artikel: Vom Stahlgewitter zur Dschungelkampfmaschine
Autor: Seesslen, Georg
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-931494

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 09.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Georg Seesslen

Vom Stahlgewitter zur Dschungelkampfmaschine

Veränderungen des Krieges und des Kriegsfilms

1

Noch nie waren die hochentwikkelten Industrienationen des Westens wie des Ostens vom Krieg so fern und ihm gleichzeitig so nah. Einer Kultur des Friedens, in der nach allgemeinem Konsens Kriegsspielzeug geächtet, militärische Propaganda nur in der Form jenes sonderbaren, in der Bundesrepublik Deutschland entwickelten Paradoxes, nach dem die Bundeswehr die «grösste Friedensbewegung» sei, gestattet ist, und militaristische Ideale nur in sehr verschrobenen Verkleidungen in den «guten» Medien (wie dem Fernsehen) und unverhohlen nur in den «bösen» Medien (wie dem Heimvideo) zu Tage treten, steht eine andere, allgegenwärtige Kultur der «Sicherheit» entgegen, in der das ökonomische Wohl und Wehe mit der Rüstungsindustrie verbunden ist, und jeder Bürger die Prädominanz militärischer Technologie an Tiefflügen, die ihn ängstigen, aus allen Relationen fallenden Steuerbelastungen für immer neue Vernichtungswaffen und Einschränkungen der Bürgerrechte zu spüren hat.

Wir reden nicht mehr vom Krieg als einer Fortsetzung der Politik mit anderen Mitteln, nicht vom Krieg als Vater aller Dinge, nicht von jenem Selbstzeugungs-Ritus des Mannes im Krieg, von dem die faschistische Literatur geprägt ist, und schon gar nicht von einer Lust am Krieg, aber andrerseits sind wir überzeugt davon, dass unsere Gesellschaften zum Kriege bereiter, gerüsteter und von ihm gefährdeter sind als je eine Gesellschaft zuvor.

Kriege zwischen hochindustrialisierten Staaten scheinen geächtet nicht allein, weil sie aufgrund ihres technologischen Niveaus stets an den Rand des Weltuntergangs führen müssen – zumindest, was den materiellen Gegenstand eines Krieges, Güter, Territorien und Menschen, anbelangt –, sondern auch, weil sie nicht mehr als kultureller Wert, als ein möglicherweise schrecklicher, aber letztendlich lohnender Schritt in Richtung auf eine so oder so bessere Zukunft, als ein Preis für den Fortschritt angesehen werden können.

Es ist also, was die Beziehung zwischen Militär und Gesellschaft einerseits, zwischen Rüstungsindustrie und Kriegsbereitschaft andrerseits anbelangt, in den hochindustrialisierten Gesellschaften eine Diskrepanz, eine Ungleichzeitigkeit entstanden: Die Rüstungsindustrie produziert auf Hochtouren, während «der» Krieg immer unvorstellbarer wird. Der hochgerüstete «Luxus» des Friedens zwischen den Industrienationen wird bezahlt durch ein Übermass an gelegentlich undurchschaubaren, gelegentlich ganz offensichtlich von aussen manipulierten Kriegen im Rest der Welt.

Die Rüstungsindustrie, eine «Schlüsselindustrie» der Industriestaaten, produziert offenbar auf zwei Ebenen: einem High-Tech-Level, das gewissermassen einem virtuellen Krieg dient (und das, nebenbei gesagt, noch in jedem wirklichen Einsatz entweder vorsagt oder auf der eigenen Seite so viel Zerstörung wie beim Gegner ausgelöst hat) und einem Verbrauchs-Level, dessen Produkte sich die weniger oder fast gar nicht industrialisierten Länder gerade noch leisten können, und das echtes Blutvergiessen, echtes Leiden (auch und gerade unter der Zivilbevölkerung) «garantiert».

Unsere Ablehnung des Krieges, die einen vielleicht ein wenig trügerischen gesellschaftlichen Konsens erzeugt hat und eher zu moralischer als politischer Übereinstimmung geführt hat, macht es uns nicht immer leicht, einen Krieg in seiner historischen und materiellen Wirklichkeit zu verstehen; je ferner (und näher) wir dem Krieg werden, desto mehr verwandelt er sich uns in eine gleichsam metaphysische Grösse, eine Art Sündenfall, in dem nicht etwa Geschichte und Widerspruch, sondern eine grässliche, nicht zu überwindende Anlage des Menschen «schuld» sei (die, um die Praktikabilität dieses Modells zu zeigen, freilich beim jeweils «anderen» stets zuerst in Erscheinung tritt). In der Tat ist aber der Begriff «Krieg» nichts anderes als ein Versuch, einer Unzahl von bewaffneten und organisierten Auseinandersetzungen eine innere Verwandtschaft zu attestieren. Aber zur gleichen Zeit ist auch jeder Krieg ein unwiederholbares, ja ein unvergleichliches historisches Ereignis, das sich in einer dialektischen Beziehung zu anderen Kriegen befindet: Kein Krieg ist wie der andere, und jeder Krieg ist zugleich Ursache und Wirkung in einem Prozess radikaler technologischer, zivilisatorischer, kultureller und ökonomischer Umgestaltung. So ist jeder Krieg dazu verurteilt, auf einem höheren Niveau stattzufinden als seine historischen Vorgänger.

So wenig es den Krieg als unverändert wiederkehrendes Phänomen der Menschheitsgeschichte gibt, so wenig ist ein Krieg für sich ein kompaktes, eindeutig zu definierendes Geschehen. Ein Krieg besteht aus zahllosen gegenläufigen, einander verstärkenden, aber auch einander widersprechenden Impulsen, die in einem ebenso komplexen wie dynamischen Prozess so etwas wie die *Gestalt* eines Krieges schaffen.

Nach der traditionellen Definition ist der Krieg ein bewaffneter, organisierter und seine eigene Technologie forcierender Kampf zwischen Staaten oder anderen sozialen Gemeinschaften. Er hat zum Ziel einen Frieden, der den siegreichen Staaten territoriale, ökonomische und kulturelle Vorteile erbringt. Der Krieg hat aber immer auch innerstaatliche Auswirkungen und Ursachen; so mag er zum Beispiel die Antwort einer Staatsführung auf unlösbare gesellschaftliche Widersprüche sein, die mit den zur Verfügung stehenden Mitteln der Lenkung nicht unter Kontrolle zu bringen sind. Im Extremfall ist der Krieg ein Mittel, einen Bürgerkrieg zu verhindern oder den Aufstand eines entrechteten und entwerteten Teils der Bevölkerung zu verhindern oder nach aussen abzulenken. Und jeder Krieg bislang war immer auch noch ein Krieg der «alten Männer» des Staates gegen ihre «Jugend» (nur kriegführende Gesellschaften haben keine Probleme mit ihrer Jugend). Noch ein verlorener Krieg hat zur irreversiblen Folge die jeweils stärkstmögliche Organisation der Gesellschaft (einen höheren Krieg an gesellschaftlich vermittelter Kommunikation – warum auch in jeder Geschichte eines Krieges eine Medien-Geschichte verborgen ist); nach dem Krieg gibt es hier wie dort weniger von der Qualität Mensch und mehr von der Qualität Gesellschaft.

Und schliesslich bedeutet der Krieg eine Explosion der technologischen Möglichkeiten der kriegführenden Gesellschaften. Der Technologieschub, den jeder Krieg mit sich bringt, ist durch ihn bereits sozial strukturiert – er verhindert, dass seine Produkte «in die falschen Hände kommen». So kann der Krieg gewissermassen als Instrument einer sozialen und technischen, schliesslich sogar auch einer ökonomischen Modernisierung wirken; Krieg und Rüstung erst schaffen die Macht der Konzerne. Ökonomisch und technologisch rückständige Gesellschaften liessen sich in bestimmten Stadien ihrer Entwicklung nur noch durch den Krieg modernisieren, wenn sie nicht von den avancierteren Gesellschaften vereinnahmt oder ausgebeutet werden wollten. So viel also im Krieg an menschlicher und technischer Produktivkraft vernichtet wird, so viel wird an sozialem, technologischem, organisatorischem, medizinischem Wissen gewonnen.

Eine letzte Ursache und Wirkung des Krieges zugleich ist die Bündelung und Organisation destruktiver, aggressiver und neurotischer Impulse. Wie der Krieg nachhaltig die Wirtschaft umorganisiert, so führt er auch zu einer psychosozialen Neuformung – zum Beispiel verändert er nachhaltig die familiären und sexuellen Beziehungen. Insofern ist der Krieg Ausdruck und Folge einer repressiven Gesellschaft, die gewissermassen die aufgestaute, bösartige Energie ihrer Mitglieder gezielt entlässt. Im Krieg wird ein Teil der Identität des Menschen aufgelöst, um an seine Stelle «maschinelles», aber auch triebhaftes Funktionieren zu setzen.

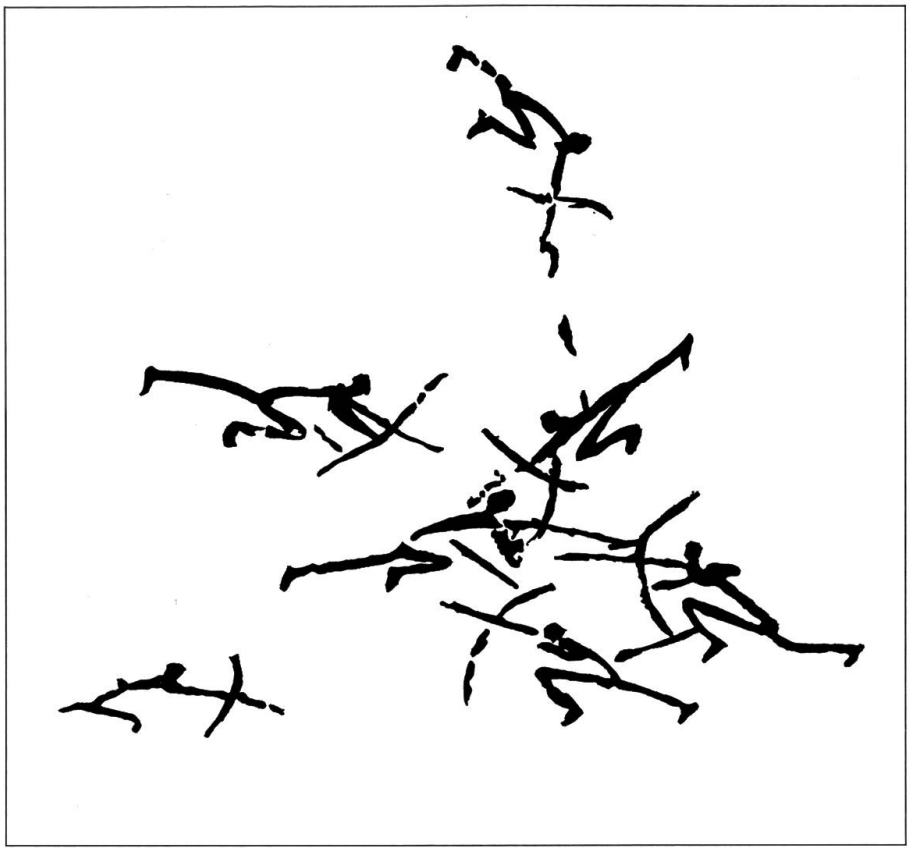
Damit wird die Wahrnehmung des Menschen im Krieg, sowohl in seiner Eigenschaft als Individuum als auch in der als Teil einer kollektiven «Maschinerie», auf zweifache Weise verändert, auf eine technologische und auf eine sinnliche; im Krieg verwandelt sich der Mensch in eine Triebmaschine, die auf eine mal rauschhafte, mal durch und durch «leere» Art den Gegner, die «Beute», die eigene und feindliche Maschine, den eigenen und feindlichen Körper neu entdeckt.

Der mythische Held ist derjenige, der mit der neuen Technologie umzugehen weiss, ja, mit ihr in gewisser Weise verschmilzt. Auf diese Weise entkommt er der Maschinisierung des Menschen im Kriege, indem er sie paradoxerweise aufs perfekteste präsentiert. Anders ausgedrückt: Der soldatische Held ist eine mythische Synthese aus Sinnlichkeit und Maschine. Der Krieg ist ja nicht allein, vielleicht nicht einmal in erster Linie, eine Auseinandersetzung zwischen verschiedenen Interessengruppen, sondern vor allem eine Auseinandersetzung zwischen Mensch und Technologie. Wie es zum rauschhaften Erfahren des Krieges gehört, diese Technologie schnell und gefährlich beherrschen zu lernen, so gehört es zum Mythos

ZOOM 9/83 beschäftigte sich bereits ausführlich mit der filmischen Darstellung des Krieges: M. Loretan: Kriegsbilder zwischen Entsetzen, Faszination und Gewöhnung. Überlegungen zum Thema «(atomarer) Krieg in Film und Fernsehen», Siegfried Zielinski: Elektronische Bildschirmschlachten. Kritisch betrachtete Computer- und Videospiele.
ZOOM 7 und 12/86 gingen auf die damals vehement geführte öffentliche Diskussion über Brutalos ein und arbeiteten in diesem Zusammenhang verschiedene Aspekte von Gewalt und Medien auf.

des Krieges, dass der Soldat «seine» Technologie in jedem Moment beherrscht. Darum muss sich der Rote Baron in die Lüfte erheben, und darum muss der Soldat sein Gewehr auseinandernehmen und wieder zusammensetzen können.

Wenn man all dies (und einiges mehr) zusammennimmt, ergibt sich der Schluss, dass für die Industriegesellschaften der Krieg nicht nur unmöglich, sondern auch unnütz geworden ist: Technologieschübe sind in einer Ökonomie der Überproduktion und des angeheizten Konsumismus eher problematisch. Überdies stehen einer durch und durch medialisierten Gesellschaft genügend Instrumente der Manipulation zur Verfügung. Die Internationalisierung der Märkte und die Entwicklung weltumspannender Konzerne oder Joint Ventures lässt den High-Tech-Krieg nicht mehr als Eroberung, sondern nur noch als Zerstörung von Märkten zu. Das heisst, für die hochindustrialisierten Staaten ist der Krieg, in welcher Form auch immer, überall dort gefährlich und sinnlos, wo es Märkte gibt, und überall dort «nützlich» und sinnvoll, wo es vor allem um die Ausbeutung von Rohstoffen geht. Die ständig überhitzte Produktion der Rüstungsindustrie findet sich im Einklang mit einer Politik der Destabilisierung in den Rohstofflieferanten der Dritten Welt, wenn es um die Exportierung des Krieges aus den Industrie- in die Gesellschaften der Dritten Welt geht. Unsere Kultur sehnt vielleicht den Frieden zwischen Irak und Iran herbei; unsere Medien denken aber gar nicht daran, uns zu verschweigen, welche ökonomischen Folgen ein solcher Friedensschluss nicht nur für die Konzerne, sondern auch für den Verbraucher hat: Die spürbare Verteuerung von Treibstoff und Energie.

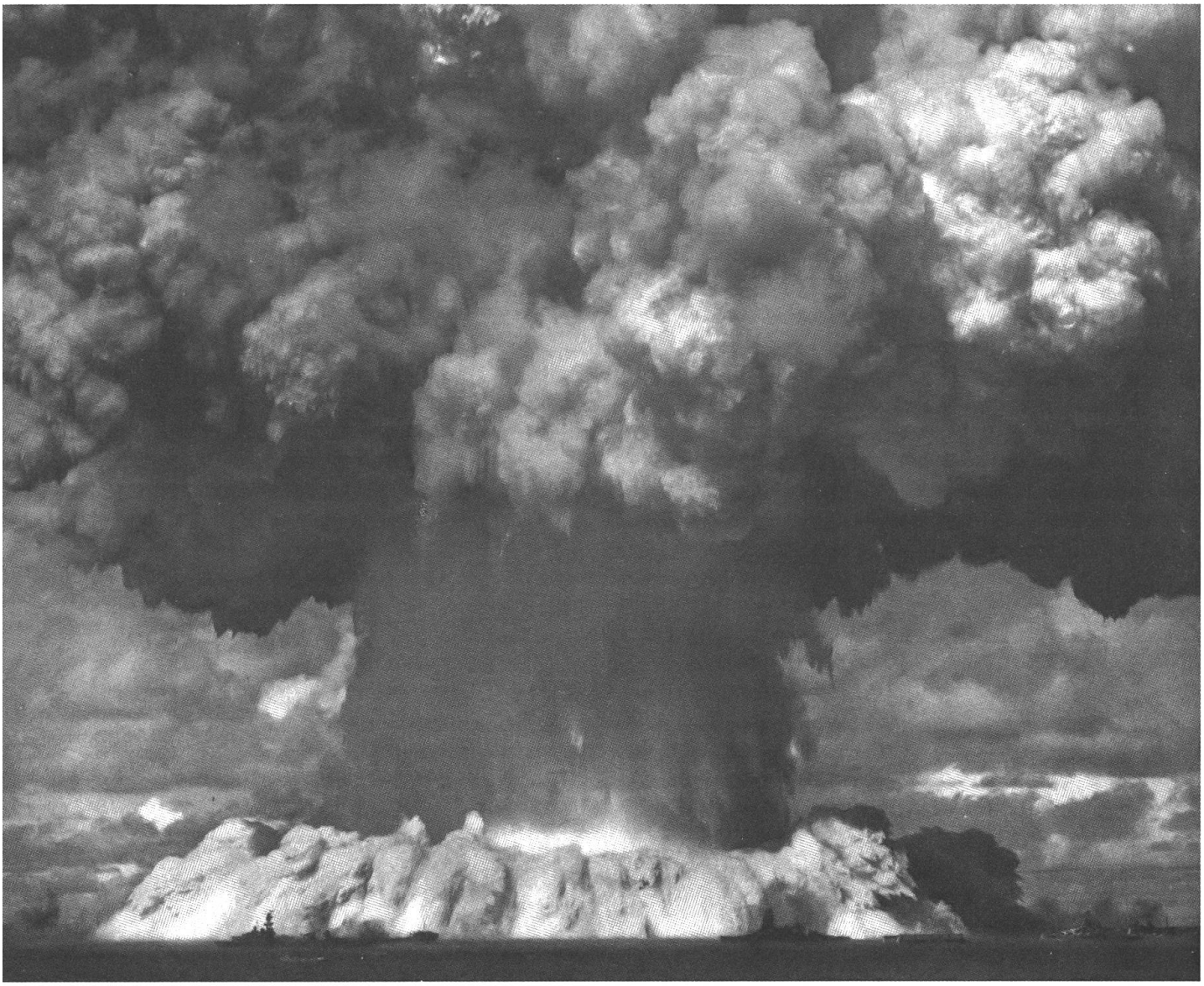


Jeder Krieg ist dazu verurteilt, auf einem höheren Niveau stattzufinden als seine Vorgänger – bis zur Selbstzerstörung der Menschheit? – Kämpfende Bogenschützen. Mittelsteinzeitliche Felsmalerei in Morella la Vella (Spanien); erste Unterwasser-Atombombenexplosion beim Atoll Bikini.

Möglicherweise würden sich die Völker der Dritten Welt gegen die These, der Krieg sei ihnen gewissermassen via Export von den Industrienationen aufgezwungen, der Austausch von Waffen gegen Rohstoffe sei in gehörigem Masse manipuliert und das Leid ihrer Bevölkerung sei ein «Preis» für den Luxus (wenn auch dieser nicht gerecht verteilt ist) in den Industrienationen, verwahren (und vielleicht ist auch der Terrorismus eine verzweifelt-grausame Antwort auf diese Politik), aber in der Tat sind diese Kriege «entfremdet» ja nicht nur durch die allfällige Manipulation, sondern auch dadurch, dass sie mit einer fremden Technologie geführt werden, die, anders als in den «klassischen Kriegen» der hochentwickelten Staaten, in einem zu erreichenden Frieden nicht zu verwenden wären. Daher sind diese Kriege dazu verurteilt, gleichsam ewig zu werden; wirkliche Kriegsziele sind durch sie so gut wie nicht zu erreichen. Wenn irgend Frieden einkehrt, bricht dieser exportierte Krieg an anderer Stelle wieder aus.

2

Mit der Exportation des Krieges erzielten die Industrienationen einen eminenten Luxus; sie schufen aber auch Lücken: Der «mögliche» Krieg, den die Rüstungsindustrie uns vor Augen hält – und der nicht gebannt ist, nur weil er so unnütz wie gefährlich ist (schon weil Abschreckung nur funktioniert, wenn man den Gegner «totrüsten» kann, weil dieser ständige virtuelle, Freund und Feind gleichermassen terrorisierende und die Bevölkerung miteinbeziehende Krieg in Gefahr bleiben muss, «wirklich» zu werden, und



weil ein Versagen des Krisenmanagements in der zyklischen Entwicklung von Kapital und Konsum jederzeit die Verhältnisse revoltieren kann) –, hinterlässt einen Mangel, da er so ausschliesslich maschinell, so wenig körperlich geführt werden müsste. Unser Leben ist daher nicht nur von imponierenden Demonstrationen der High-Tech-Rüstung, von Nachrichten über die «schaurigen» exportierten Kriege, sondern auch von Ersatzkriegen mancher Art geprägt; das Verschwinden des Krieges militarisiert auf anachronistische Weise eine Reihe von «zivilen», sportlichen, kulturellen und wahrnehmungspsychologischen Vorgängen. Es wäre von einer klammheimlichen «Sehnsucht» nach einer Form des Krieges zu sprechen, die zwischen dem unmöglichen High-Tech- und dem barbarischen Dritte-Welt-Krieg liegt.

Der Vietnam-Krieg bietet sich als solche förmlich an, weil er tatsächlich historisch wie kulturell, mythisch wie ästhetisch ein solches Bindeglied darstellt. Dabei steht in den zahlreichen Medien-Produkten, von der Hochglanz-Reihe «Nam» bis zu den «Rambo»-Filmen, nicht das so leicht zu durchschauende «nachträgliche Gewinnen» im Vordergrund, als vielmehr die Rekonstruktion einer bestimmten Form des Kriegführens, in der Körper und Technologie noch ein, wenn auch tragisches und zum Scheitern verurteiltes, aber einheitliches System bildeten. Die bewaffneten und muskelgepanzerten Körper der «Rambo»-Filme rekonstruieren ein historisch endgültig verlorenes Verhältnis von Körper und Waffe, das in seiner masochistischen Hypertrophie leicht als hysterisch (und unfreiwillig komisch) zu qualifizieren wäre, entstünde da nicht ein eigenartiger Glamour, der nichts mit der historischen und politischen Wirklichkeit, aber viel mit verborgenen Sehnsüchten zu tun hat. Schon *«Rambo III»*, der in Afghanistan spielt, funktioniert in dieser Weise nicht mehr (und scheitert an den Kinokassen).

Die Vietnamfilme, selbst die von Francis F. Coppola und Stanley Kubrick, korrigieren nachträglich das technologische Missverständnis des Vietnamkrieges, indem sie ihre Helden die Technologie ihrer Armee, die sich als zweifelhafter Schutz und wenig brauchbares Instrument erwies, verlassen und zu Kämpfern werden lassen, wie sie der begrenzte Krieg kennt, auf sich selbst gestellt, konspirativ, körperlich fähig, sich allen Widrigkeiten anzupassen, nicht nur im Umgang mit der Waffe geschult, sondern selbst eine lebendige Waffe, die aus dem Hubschrauber in die Steinzeit und zurück gelangt.

Die Einzelkämpfer-Filme begrenzen den Krieg bis zur Absurdität; sie machen ihn gewissermassen zur Privatsache, sie enttechnologisieren ihn, und sie restaurieren in jeder Sekunde die mythische, symbolische und fetischistische Qualität des Krieges. Im Grunde erklären diese Filme nichts anderes, mal affirmativ und mal kritisch, als dass die Tugenden und Möglichkeiten des soldatischen Lebens keinen Platz in der technologischen Ordnung des Militärs haben, sondern ausschliesslich in der Selbstinszenierung des einzelnen. Ebenso gut könnte man sagen, dass es für sie keine Soldaten mehr gibt, sondern nur noch Männer, die Soldaten spielen. Die einzige Reminiszenz an das alte Militär, von dem der traditionelle Kriegsfilm berichtet, ist in «Rambo»-Filmen die Figur des Offiziers, zu dem der Held eine Art Vater/Sohn-Beziehung hat, und der stets so wirken muss, als habe ihn sein eigener militärisch-technologischer Apparat zutiefst enttäuscht. «Rambo» und einige seiner Zeitgenossen tragen der absurden Situation Rechnung, dass Kriege nun erst jenseits des militärischen Apparates und der militärischen Kultur geführt werden können. (Ein weiteres Indiz: die Durchdringung der Ästhetik von Thriller und Kriegsfilm.)

Auch die grossen, mehr oder weniger kritischen Vietnamfilme müssen von dieser Diskrepanz ausgehen. Ihre Helden und Antihelden beantworten das Scheitern ihrer Kriegstechnologie mit der kriegerischen Technologisierung des eigenen Körpers. Der Soldat im Vietnamkrieg und schliesslich noch mehr im Vietnamkriegsfilm sieht ungemein gefährlich aus; er ist, im Gegensatz zu seinem Gegner, mit kriegerischen Zeichen übersät, und er vollführt mehr kriegerische Gesten als es der militärischen Notwendigkeit entspricht. Der Körper des Soldaten strebt danach, eine kriegerische Autonomie zu erhalten, und diese semantische Phantasie basiert womöglich auf einer sehr realen Erfahrung, nämlich der, dass der militärische Apparat den einzelnen Soldaten im Stich lässt. Eine Schlüsselszene fast aller Vietnamfilme ist der Hubschrauber, der davon fliegt und einen GI zurücklässt. Auf solcher Erfahrung des Verlassens und des Verlassenwerdens baut sich die Traumatologie des neuen Kriegsfilms auf, der davon ausgeht, der Held habe etwas von seiner Seele am Kriegsschauplatz zurückgelassen, und er müsse an den Ursprung dieses Verlustes zurückkehren.

Die Helden des neuen Kriegsfilms sind Ausgestossene, Zivilisationsflüchtlinge, sie müssen ihren eigenen Krieg erfinden, um als kriegerische und dann animalische Wesen zu überleben. Dieses Ende des Kriegsfilms entspricht zum einen der mittlerweile noch gesteigerten Unfähigkeit einer industriellen Grossmacht, irgendeinen, auch nur einen begrenzten Krieg zu führen (nicht einmal die hysterisch heroisierende Berichterstattung des Thatcherismus konnte ganz verbergen, welch eine absurde, neurotisierende Erfahrung der Falkland-«Krieg» war). Sie sind gezwungen, im Interesse der Friedenssicherung einerseits und im Interesse der Destabilisierung in den Rohstoff-liefernden Ländern andrerseits die einfachsten Vorstellungen militärischer Moral, militärischen Mythos' zu verleugnen. Der militärische Mann, der in der militärischen Hierarchie, in der militärischen Technologie, in der militärischen Ästhetik und Wahrnehmung, und in der militärischen Moral seine Identität fand, muss angesichts der Veränderung seines Apparates entweder resignieren, oder, wie Rambo und seine Nachahmer, Amok laufen. Der neue Kriegsfilm ist, in seinen «rechten» wie in seinen «linken» Beispielen, ein Monument der Verzweiflung und des Verlustes; er berichtet von einer Gesellschaft, die Soldaten produziert, die sie nicht brauchen kann, mehr noch, die ihr selbst gefährlich werden.

3

So reflektiert der Vietnamkriegsfilm eine kulturgeschichtliche Situation, die mit Vietnam selber indirekt, mit der Beziehung zwischen dem militärischen und dem gesellschaftlich-zivilen Sektor zum heutigen Tage viel direkter zu tun hat, und er ist zugleich ein Endprodukt der Degeneration eines Genres.

Den Kriegsfilm als Genre entwickelte die amerikanische Kinomaschine in den vierziger und fünfziger Jahren. Gewiss hatte es zuvor eine Reihe von Filmen in anderen Kinematografien gegeben, die in der einen oder anderen Form den Krieg behandelten, propagandistisch-heroisch im faschistischen italienischen Film, eher melodramatisch im französischen Film beispielsweise. Das deutsche Propaganda-Kino dagegen

«Gefährlich» – für wen? Stanley Kubricks Antikriegsfilm «Paths of Glory» (1957) war in der Schweiz bis 1970, in Frankreich bis 1975 verboten.

setzte mehr auf eine Mischung pathetischer Kriegsberichterstattung und betont zivilen, ja harmlosen Kinostoffen (wodurch ein Höchstmass an «Normalität» dieses Zustandes erreicht wurde).

Der amerikanische Kriegsfilm während und nach dem Kriege dagegen unternahm es, die verschiedenen Impulse – Heroismus, Technologie, Männergesellschaft, Ideologie, Beziehung zur Heimatfront, Liebe, soziale Typologie, Initiation, Begegnung mit dem Tod, Gewalt und Grausamkeit, das Problem von Ordnung und Anarchie, die Vater/Sohn-Beziehungen, die Furcht und die Faszination etc. – miteinander zu verbinden, wobei das Ineinander von Humor, Drama, Erotik und Sentiment vom Western stammt, der ja zu gutem Teil auch ein Kriegsfilm ist. Die besondere Fähigkeit des amerikanischen Kriegsfilms zu dieser Zeit war es, nicht nur ein isoliertes Geschehen an der Front oder die Umsetzung einer bestimmten ideologischen und mythischen Doktrin in kriegerische Aktion abzubilden, sondern die Gesamtheit der militärischen, technologischen und sozialen Beziehungen. Die meisten dieser Filme unternahmen daher zunächst weniger jene gefürchtete Verherrlichung des Krieges als vielmehr den Versuch einer mythischen Zivilisierung. Die Aufgabe dieser und noch vieler anderer Filme war es, das Phänomen des Krieges mit der menschlichen Existenz zu versöhnen.

Mit der zunehmenden Entfernung vom historischen Geschehen und zugleich mit den Erfahrungen von Entfremdung, Einsamkeit, mit Hiroshima und Nagasaki, mit der Unfähigkeit der amerikanischen Gesellschaft, die im Krieg vertretenen Ideale in sich selbst zu respektieren, mit den Nachkriegsproblemen in der Beziehung der Geschlechter, begann eine mähliche, aber irreversible Wandlung des Genres. Die Verbindung von Melodram und Kriegsfilm erwies sich dabei zunächst als probates Mittel, auftretende Widersprüche zu lösen; die Defekte und unerlösten Reste des Kriegsgeschehens waren durch die privaten Beziehungen zu erklären und zu heilen, und die

Rolf-Ruediger Hamacher (F-Ko)

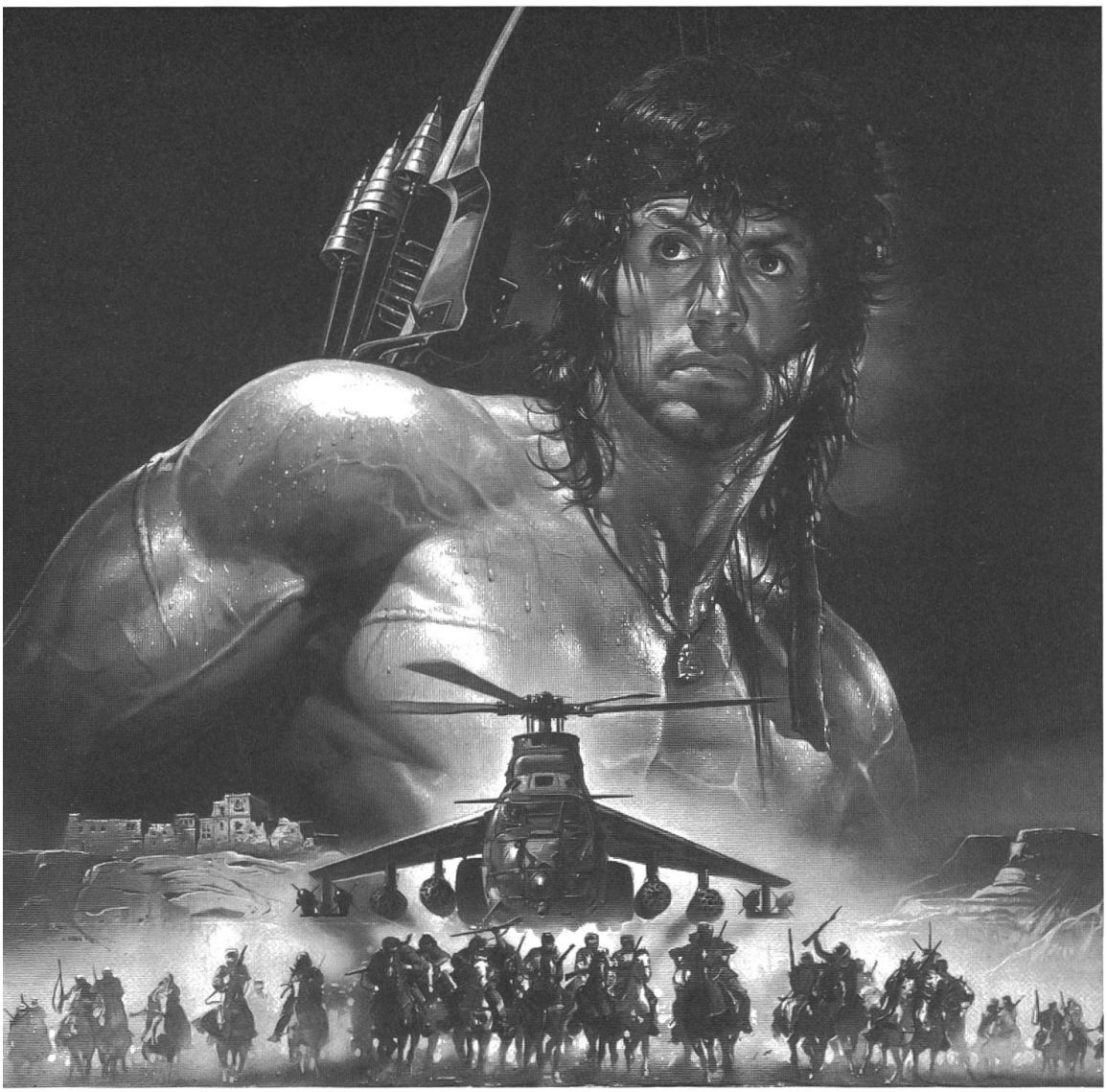
Steuervorteile für «Kalte Krieger»

Die FBW sieht in «Rambo» *einen «wertvollen» Beitrag zur Filmgeschichte*

Jürgen Wohlrabe, Chef des Jugendfilm-Verleihs in Berlin (West) und aktiver Politiker (CDU), ist nicht nur ein cleverer Geschäftsmann, er schätzt auch den (Zeit-Un-)Geist unserer Gesellschaft realistisch ein. Die Einstellung der Ellbogen-Gesellschaft mit ihrer weitgehenden Tolerierung nicht nur der Mediengewalt müsste sich doch auch in den «bevölkerungsrepräsentativen» Gremien staatlicher Organe wiederfinden, mag er sich gedacht haben, als er «Rambo III» zur Prädikatisierung an die Filmbewertungsstelle Wiesbaden (FBW) schickte. (Die Prädikatisierung eines Films durch die FBW mit «wertvoll» und «besonders wertvoll» hat Befreiung von der Vergnügungssteuer und andere kulturpolitische Förderungen zur Folge.) Und trotz aller Glasnost-Politik gibt es auch hierzulande noch genügend Zweifler an einer Ost-West-Entspannung, die beim Stichwort «Afghanistan» mahnend den Finger gen Osten heben. Der «Kalte Krieg» sitzt eben tief. Vermutlich auch in der Herren-Riege (mit Alibi-Damen) der FBW, deren Bewertungskriterien nicht erst seit der Prädikatisierung von «James Bond» der Geruch des Beliebigen anhaftet, von politischem Fingerspitzengefühl ganz zu schweigen.
Immerhin bemerkte man im Gegensatz zu Rambo, dass die Russen sich aus Afghanistan zurückziehen und wertete nicht noch die heuchlerische Widmung des Films «Für das tapfere Volk von Afghanistan» als Ausdruck eines für die Freiheit unterdrückter Völker eintretenden Leinwandwerkes. Das mit fünf Personen besetzte Gremium konzentrierte sich ganz auf «die farbenfreudige, sich steigernde und irgendwann auch überstürzende Vielfalt der Ereignisse», hatte seinen Spass an der Pyrotechnik und der Arbeit der vielen Stuntmen. Und wenn dann John Rambo zur Sache schritt, um den «Roten» wieder mal zu zeigen, dass der Imperialismus nur einen seines Kalibers braucht, um eine ganze Ost-Armee in Schach zu halten, da schlossen sie Augen und Ohren und träumten von seligen Märchenzeiten, wo ja «Gut» und «Böse» auch klar getrennt waren, und der Held letztlich auch alle Gefahren überstand.
Ist dieses Gremium tatsächlich so unsensibel, um nicht zu sehen, dass hier Feindbilder – zumindest bei einem unkritischen Publikum, zu dem man die «Rambo»-Fans ja unbestritten zählen muss – verfestigt werden? Denn die im Gutachten der FBW beschworenen Märchenunholde sind gegen den sadistischen Sowjet-Obersten Zaysen mit seinem mittelalterlichen Folterkeller die reinsten Waisenknaben. Und wenn Frauen und Kinder niedergemäht, Menschen von Handgranaten und von mit Sprengkörpern versehenen Pfeilen zerfetzt werden, dann kann man doch nicht von «eher zurückhaltend inszenierten» Gewaltszenen sprechen, zumal der zweite Teil aus einer einzigen Tötungsorgie besteht. Rambo ist ein auf den neuesten technischen Stand gebrachtes wandelndes Waffenlager und kann auf Anhieb auch jede Tötungsmaschine bedienen. Nur um einen Freund, einen zwielichtigen US-Militär, herauszuhauen, provoziert er den Tod hunderter Rebellen.
Eine merkwürdige Moral, die Unschuldige opfert, um persönliche Ziele zu erreichen. Da der Film dies nicht problematisiert, braucht es natürlich die FBW auch nicht. Sie unterstellt dem Film «mythische Vorstellungen und Elemente der Sage» als positives Kriterium. Rambo ist aber nun mal keine Sagenfigur à la Siegfried oder ein Comic-Held wie Indiana Jones. Rambo ist die chauvinistische Identifikationsfigur einer reaktionären Politik, deren Inhalte sich wohl kaum durch einige «überhöhte, unwirkliche» Gewaltdarstellungen entlarven. Vielleicht sollte man Rambo mal nach Wiesbaden schicken, nur so zum «Aufräumen». Ob das die FBW dann auch noch «märchenhaft» findet?

Defekte und unerlösten Reste der familiären und Liebesbeziehungen waren durch das Kriegsgeschehen zu erklären und zu heilen. Das Heilen fiel nach und nach fort, zumindest wurde der persönliche Preis immer höher; dass der Soldat in der Fremde eine Liebesbeziehung fand (was nach den Reglementen der Armee zu legitimieren zunächst verboten war), wurde nun ebenso als Problem erkannt wie die Tatsache, dass die soziale und erotische Emanzipation der Frau daheim nicht einfach durch eine fröhlich lärmende Restauration ungeschehen zu machen war. Und der militärische Apparat sah sich mehr und mehr satirischen Angriffen ausgesetzt, die zwar keineswegs den Krieg als solchen in Frage stellten, aber durchaus in der Lage waren, militärische Hierarchien und Riten als mehr oder minder groteske Veranstaltungen zu denunzieren. In der Kriegskomödie hat auch der «unsoldatische Mann» seinen Ursprung, der dann in dramatischeren Filmen des Genres an «seiner» Kultur scheiterte. Schliesslich begann man, korrupte, verrückte oder zur Rückkehr zur Zivilisation unfähige Offiziere zu porträtieren, und das Augenmerk wendete sich von den Siegen auf die Opfer. Der Krieg war als gesellschaftliches Problem hervorgetreten.

Scheinbar paradoxerweise entwickelte sich im Gegensatz dazu erst jetzt eine Anzahl von wirklich militaristischen Filmen, die möglicherweise eine Art Trotzreaktion gegen die Probleme der Rezivilisierung bedeuteten. Nach und nach erschien das Militär, ja der Krieg als ganzes, als Fluchtwelt, als eine Alternative zur problematischen Alltagswirklichkeit, nach der man sich zurücksehnte, und der gegenüber sich Zivilisten als unwissende, anmassende Aussenseiter benahmen. Das hatte



«Wertvoll» – für wen? Die perfekte menschliche Kampfmaschine: Sylvester Stallone («Rambo III»): Restaurierung der mythischen, symbolischen und fetischistischen Qualität des Krieges.

auch eine Umwertung der Technologie zur Folge. In den Kriegsmelodramen war eher das Traumatisierende, das Tragische herausgestellt worden, das Opfer, das die Männer für eine vielleicht trotz allem lohnende Sache gebracht hatten. In den neuen «harten» Kriegsfilmen dagegen nahmen die Kampfmaschinen eine Stellung von durch und durch emotionaler Besetzung ein. Die Filme selber wurden technologischer; ihr Stolz bestand darin, soviel Kriegsmaschinerie darzustellen wie nur möglich, während sich der klassische Kriegsfilm mit dem Montieren von Dokumentarmaterial begnügt hatte. Immer wieder wurde neben die persönliche Erfahrung die Perspektive des Feldherrenhügels geschnitten, trat neben das Erleben das Schauspiel: die Tragödie und der technologische Rausch fielen auseinander.

Dieser Kriegsfilm als Männerfilm bildete schliesslich eine kritische Nebenlinie aus; zynische und bittere Filme, die von einer Welt der Gewalt berichteten, aus der es gleichwohl kein Entrinnen gab. Diese Filme, wie etwa *«Attack!»* von Robert Aldrich (1957), bildeten die Voraussetzung für eine spätere Art des Kriegsfilms, der vor allem von der Überlebenskunst des einzelnen in der Kriegsmaschine berichtete. Der kritische, fragende, den «Sinn» einzelner militärischer Operationen oder des gesamten Zusammenhangs in Zweifel stellende Soldat war eine Zeitlang in Mode. Allen diesen Entwicklungen war eine Tendenz gemeinsam: Der Krieg war nicht länger die Fortsetzung des Normalen, sondern er produzierte Aussenseiter, Einsame, Verlorene (und wieder näherten sich die Soldaten des Kriegsfilms ihrem Urahn, dem Westerner).

In den siebziger Jahren beginnt das Genre in der Tat *schmutzig* zu werden. Gewalt ist wichtiger als Heroismus. Die Filme im Gefolge von Aldrichs *«The Dirty Dozen» (Das dreckige Dutzend,* 1967) schildern den Einsatz von Sonderkommandos, deren Mitglieder aus Verbrechern und Verrückten bestehen. Andere Filme nehmen den Krieg als Hintergrund für Geschichten um eine persönliche Bereicherung, den grossen

Anfang und Ende: Hochstimmung im Sinnenrausch militärisch-technologischer Wahrnehmung (Bild oben: «Top Gun» von Tony Scott, 1986) führt in den Zustand der Barbarei («All Quiet on the Western Front» von Lewis Milestone, 1930).

Coup. Es gelingt den Filmen des Genres nicht mehr, irgend etwas normales zu entdecken; sie sehen den Krieg als Auseinandersetzung mit Ausnahmesituationen, die Menschen formen, die krank und unsozial sind. Von diesen Filmen führt ein direkter Weg zu Sam Peckinpahs *«Cross of Iron» (Steiner – Das eiserne Kreuz,* 1976, ZOOM 8/77), der den Krieg nur noch als teils lustvoll, teils tragisch erlebten Zusammenbruch der Zivilisation sieht. Dies ist gewissermassen der «letzte» Kriegsfilm (so wie Peckinpah ja auch «letzte» Western gedreht hat). Was ihm folgte, waren eine Reihe von, wenn man so will, «epischen» Kriegsfilmen wie etwa Richard Attenboroughs *«A Bridge too Far» (Die Brücke von Arnheim,* 1977, ZOOM 21/77) oder auch Wolfgang Petersens *«Das Boot»* (1981, ZOOM 1/87), die noch einmal den Versuch einer tragischen Rekonstruktion der Geschichte unternahmen. Es gelang ihnen bis zu einem gewissen Grade, weil das Geschehen, von dem sie berichteten, nun in der Tat so sehr Geschichte geworden ist, dass sogar die verwendete Technologie etwas Museales hat. Die Filmtechnik ist der Waffentechnik nun so weit überlegen, dass das Bild sich als gewichtiger fühlen darf als das Abgebildete, das letzte, absurdeste Stadium von «Authentizität».

Aber seine eigentliche Fortsetzung erfuhr der Kriegsfilm in jenen schmutzigen Söldner-, Einzelkämpfer- und Vietnamfilmen, in denen sich die Entwicklung vollendet hat: Seit 1940 erzählt die Geschichte des Genres vom langsamen Zerfall der Schlachtordnung, des Heeres, der Kultur des Krieges, von der Entfremdung des Menschen durch den Krieg, vom mählichen Ableiten der militärischen Technologie und Zivilisation in den Zustand der Barbarei. Der Mann, der mit der Superkriegsmaschine ausgezogen war, geordnet unter seinesgleichen, geführt von vernünftigen und verständnisvollen alten Männern, endet alleingelassen, ums Überleben kämpfend in einer Steinzeit, in der eine ferne Zivilisation unter vielen anderen Resten ein paar tödliche Feuerwaffen hinterlassen hat.

So fangen die Jungen, in *«Top Gun»* von Tony Scott (1986) oder in *«Iron Eagle»* (Der stählerne Adler, 1986), neu an; nicht der Krieg, die Rüstungsmaschinerie selbst ist es, die sie erobern. Rock-Musik, Videoplays und der Sinnenrausch militärisch-technologischer Wahrnehmung versetzt sie in Hochstimmung. Einen Krieg zu führen gibt es nicht mehr, aber kaputtzumachen, zum Teufel zu jagen ist noch viel. ■