
MÜHR, PATRICIA (2017): *SOLDATENKÖRPER UNTER BESCHUSS. (TRANS-)NATIONALE NARRATIONEN UND GESCHLECHTERKONSTRUKTIONEN IM US-AMERIKANISCHEN KRIEGSFILM*. BIELEFELD, TRANSCRIPT VERLAG

Der Körper des Soldaten, leidend, verwundet, und trotzdem weiterkämpfend, steht im Mittelpunkt Patricia Mührs kulturwissenschaftlicher Untersuchung zum US-amerikanischen Kriegsfilm. Sie nähert sich diesem Sujet auf mehreren Ebenen und verwendet es zur anschaulichen Darlegung ihrer These, dass es bei der „De-Stabilisierung des Soldatenkörpers um den Prozess der Re-Stabilisierung und damit um die Neukalibrierung der männlichen Figur und der Re-Artikulation von hegemonialer Männlichkeit als Norm und Bezugspunkt“ (12) geht.

— Das Interessante und Innovative an Mührs Herangehensweise an diese Thematik ist die Untersuchung der Narrationen der Kriegsfilme auf die ihnen inhärenten Geschlechterbeziehungen, genauer gesagt, wie Männlichkeiten und Weiblichkeiten im Film verhandelt und über welche Parameter diese Konstruktionen den Zuschauer*innen als scheinbar einer natürlichen Ordnung entsprechend vermittelt werden. Das heißt, Mühr legt überzeugend dar, wie mittels filmischer Techniken unter anderem in der Affektmobilisierung verkleidet wird, dass es sich eben um fiktive Narrationen handelt. Darüber hinaus deckt die Autorin auf, dass sich der Kriegsfilm eines Bilderrepertoires bedient und dieses aktiv mitgestaltet, welches von ihr als *(trans-)nationales* Bildgedächtnis bezeichnet wird: Dieses schöpft seine Bildideen aus eindrucksvollen Filmpassagen, Kriegs- und Katastrophenberichterstattungen in Film und Printmedien sowie aus der bildenden Kunst, wobei eine Synthese aus fiktivem und realem Bildmaterial entsteht, welches den Realitätsanspruch einzelner Bilder durch die immer schon gegebene Beeinflussung ad absurdum führt.

— Das narrative Element der Kriegsfilme lässt sich laut Mühr außerdem dadurch erkennen, dass am Ende jedes Filmes ein – stets an Vorstellungen von Weiblichkeit und Familie geknüpftes – Heilversprechen steht. So schließt der Film, so verheerend die gezeigten Bilder auch sein mögen, mit einem hoffnungsvollen Ausblick auf die Zukunft. Die Autorin operiert hier mit dem Erklärungsmodell der Suture-Theorie, der Trias Schnitt, Wunde, Heilung, die nach erfolgter

Verletzung die Schließung der Wunden und Heilung verspricht. Der Begriff der Suture zieht sich wie ein roter Faden durch das ganze Buch und dient der Kulturwissenschaftlerin auf einer Metaebene zur Erläuterung und Zusammenführung der Sachverhalte.

— Die praktische Vorgehensweise der Autorin zeichnet sich durch die einwandfreie Beherrschung ihres Handwerks – die Filmanalyse – aus. Die fundierte sachliche Analyse signifikanter Filmpassagen dient der Autorin als Grundlage ihrer theoretischen Exkurse, wobei sie unter anderem Bezug auf Klassikerinnen der feministischen Filmanalyse und Fotografietheorie wie Laura Mulvey, Susan Sontag, Teresa de Laurentis und Kaja Silverman nimmt und deren Ausführungen mit dieser Arbeit um ein interessantes neues Werk ergänzt. Diese äußerst detailreichen Beschreibungen sind Ausgangspunkt für die Auslegung und ikonografische Deutung der diskutierten Sequenzen. Hier exemplifiziert Mühr mit großer Könnerrinnenschaft und sehr aufschlussreich ihre unterschiedlichen Erkenntnisse, wie die Authentizität suggerierenden Techniken des Kriegsfilms (durch Handkameras implizierte subjektive Blicke, durch verwackelte und unscharfe Bilder produzierte Nähe und Unmittelbarkeit), die durch Perspektive und Blickstrategien konstruierten Herrschaftsverhältnisse, die Instrumentalisierung des Bildes der Frau im Narrativ des Films sowie die Vorstellungen von Weiblichkeit für die Re-Stabilisierung von Männlichkeit.

— Die Autorin stellt ihrer Untersuchung eine aufschlussreiche Einführung voran, in welcher sie die Thematik des *Soldatenkörpers unter Beschuss* und seine Rolle im Kriegsfilm erläutert. Dabei widmet sie sich eingehend der Frage, wie Krieg im Film dargestellt wird bzw. wie Kriegsfilme als authentische Abbilder realer Geschehnisse inszeniert werden. In der anschließenden Begriffserklärung und Erläuterung ihrer Herangehensweise und Thesen betont sie den Status der von ihr betitelten (*trans-*)nationalen Narration, womit sie auf die Existenz eines länderübergreifenden Bilderkanons verweist. Eben diese *Bildertypen* werden durch die gegenseitige Beeinflussung des hochkulturellen Repertoires (Denkmäler und Gemälde) mit dem populärkulturellen Bilderrepertoire (Online- und Print-Medien, Filme) als Narrative herausgebildet, verbreitet, weiterentwickelt und tradiert, bis sie Allgemeingültigkeit und Authentizität beanspruchen und damit der zeitgenössischen Bilderproduktion als vom Publikum lesbare und entzifferbare Bilder zur Verfügung stehen. Daraus erklärt Mühr auch ihre

Bildauswahl, welche sie in Anlehnung an Aby Warburg *Bilderatlas* nennt. Ihre Verdichtung der transmedialen Bildinhalte funktioniert über weite Strecken hervorragend, jedoch führen vereinzelte Exkurse – den detaillierten ikonografischen Auslegungen geschuldet – zu sehr von der Thematik des Films an sich weg. Dies tut dem Lesefluss jedoch keinen Abbruch und rundet das von der Autorin gezeichnete Bild von kriegerischen Handlungen und ihren Visualisierungen in Hoch- und Populärkultur ab.

— Der Hauptteil der Untersuchung gliedert sich in sechs aussagekräftig betitelte Kapitel, welche in logischer Schlussfolge aufeinander aufbauen. Während die ersten drei Kapitel sich mit der Erläuterung des Materials und der vorhandenen Literatur, sowie einer genauen Erörterung der Theorien, Methoden und Herangehensweisen befassen und als Hin- und Einführung in die Herangehensweise der Autorin verstanden werden können, geht Mühr ab dem vierten Kapitel in medias res und zeigt deren Anwendung anhand ausgewählter Kriegsfilme und signifikanter Filmsequenzen, wobei sie es versteht, mit ihren detaillierten und lebendigen Filmbeschreibungen Neugier und Begeisterung für die Thematik zu wecken.

— Das erste Kapitel widmet sich der Untersuchung relevanter Literatur über den Kriegsfilm, genauer gesagt wird der Krieg im Kriegsfilm anhand der ihm zugrundeliegenden Narrationen und Darstellungsparameter beleuchtet. Des Weiteren vollführt Mühr hier auch das Kunststück, den Kriegsfilm einer genauen Definition zu unterziehen – was vor allem im Aufzeigen der Trenn- und Verbindungslinien zu anderen Genres geschieht. Hier klärt sie unter anderem darüber auf, dass der Terminus *Antikriegsfilm* artifizierlicher Natur ist, da diesem Spezialgenre der Krieg selbst stets inhärent ist. Überdies erläutert sie anschaulich die Nähe des Kriegsfilms zu dem sogenannten *Woman's Film* bzw. dem *Male Melodrama*, welche in der Dramaturgie auf ähnliche Parameter rekurren.

— Gefolgt wird diese Begriffsbestimmung im nächsten Kapitel von der methodologischen und theoretischen Begründung der intermedialen Lektüre, worunter die Kulturwissenschaftlerin das unabdingbare Zusammenlesen der Ebenen Bild, Ton und Zeichen begreift. Ihr Lektürebegriff versteht sich als ein Lesen, ein Befragen des Materials im Zusammenspiel der unterschiedlichen Ebenen auf spezifische Fragestellungen hin. In diesem Zusammenhang erläutert sie die dafür ermittelten Koordinaten

der audiovisuellen Strategie Wunde – Vernähung – Heilung und exemplifiziert dies am Beispiel des *Vietnam Veteran Memorials* und des Vietnamkriegsfilms *We Were Soldiers*. In dieser Vorgehensweise verschränkt sie die Verortung und Verwendung des Kriegsdenkmals im Film mit der Bedeutung des Denkmals für den im Film zitierten Krieg.

—— Das dritte Kapitel dient Mühr zur Untermauerung ihrer These eines *(trans-)nationalen* Bilderfundus. Diese von ihr benannten Bilder im „globalisierten Bilderkrieg“ (135) prägen ikonenhaft neue Darstellungsformen von Apokalypse und Krieg. In der Verschränkung von Bildern aus Katastrophen- und Kriegsfilmern mit Abbildungen und Filmausschnitten von Nachrichtendiensten über die Anschläge des 11. Septembers 2001 in New York gelingt es der Autorin, auf die wechselseitige Beeinflussung von Narrationen fiktiver und realer Ereignisse in Bezug auf visuelle Strategien, und ebenso auf die Vergeschlechtlichung von Bildern und Berichterstattungen hinzuweisen.

—— Anhand des Films *Saving Private Ryan* wird im vierten Kapitel die Rolle des Soldatentodes für die Bildung der US-amerikanischen Nation als *(trans-)nationale* Narration diskutiert. Der Tod einzelner Soldaten dient im Kriegsfilm zur Wiederherstellung von Ordnung, hier verstanden als die heteronormativ strukturierte Familie, welche wiederum als Sinnbild der Nation instrumentalisiert wird. Außerdem verweist die Autorin in Bezug auf *Saving Private Ryan* auf die Verwendung von Affekten zur Darstellung von Unmittelbarkeit und Nähe, welche den Betrachtenden suggerieren sollen, dass das Gezeigte keiner Narration folgt. Mühr erörtert darüber hinaus, wie Authentizität im Kriegsfilm über Rekurse auf ein tradiertes Bilderrepertoire inszeniert wird und nennt als Beispiel dafür bekannte Fotografien von Kriegsschauplätzen, wie von Robert Capa und Eddie Adams dargelegt. Als Verweis auf die Augenzeugenschaft als Garant für Echtheit zieht sie Francisco de Goyas Grafiken zu den *Desastres de la Guerra* heran.

—— Das fünfte Kapitel ihrer Untersuchung widmet sich der Frage nach Raumdarstellungen im Film und deren narrativem Gehalt, vor allem in der (Re-)Produktion von Geschlechtlichkeit. So weist die Autorin in den Filmen *The Thin Red Line* und *Black Hawk Down* auf die Bedeutung der Landschaft, Perspektive und Blickstrategien für die Konstruktion des *Eigenen* und des *Anderen* hin. Der im vierten Kapitel beschriebene, vermeintlich dokumentarische Kameragestus wird hier flankiert von spezifischen Landschaftssettings oder Überwachungsszenarien, die von den Kampfhandlungen

wegführen und somit als „Zäsur des Schreckens“ (239) fungieren. Darüber hinaus wird der gezeigte Naturraum als naturmystischer Ursprungsort imaginiert und damit als Projektionsfläche für Vorstellungen des *Anderen* und damit des *Weiblichen* zugerichtet, worin Mühr auch Anleihen an die christliche Ikonographie vermutet.

— Das anschließende Kapitel *Family Values* thematisiert die Zusammenhänge von Geschlecht, Nation und Weltgemeinschaft in den Filmen *Saving Private Ryan*, *The Thin Red Line*, *Apokalypse Now*, *Black Hawk Down* und *Jarhead*. Hier wird die Funktion der Familie für die Konstruktion von Nation und die Darstellung der Frau sowie deren Repräsentation hervorgehoben. Dafür zieht Mühr vorab ideologisch geladene Kunstwerke wie Jacques Louis Davids *Schwur der Horatier* heran, um die Verbildlichung der Familie als Konstrukt und konstruierten Wert in Analogie zur Nation zu erläutern. Um die Reproduktion dieser Visualisierung des Nationsbildes im Film aufzuzeigen, weist sie auf Filme wie *Gangs of New York* hin. Vor diesem Hintergrund erörtert die Autorin auch die Instrumentalisierung von Familienbeziehungen und -bildern für die Narration des Kriegsfilms. So wird von ihr das Beziehungsgeflecht von Vater und Sohn hinsichtlich seiner Versinnbildlichung einerseits als Begründung des Kriegs und andererseits als Symbol für die Neugründung der Nation in den heilsversprechenden Schlusssequenzen seziert. Darüber hinaus deckt sie in diesem Kapitel überzeugend die Bedeutung der Frauenfigur für die Nation und die Weltgemeinschaft in ihrer Funktion für die Re-Artikulation von Männlichkeit auf. So wird die Rolle der Frau im Film häufig auch durch die Art ihrer Präsentation (als Portraitfotografie, als Erinnerung, im Tagebuch, als Video, tatsächliche Anwesenheit etc.) im Sinne einer Tautologie repräsentiert. Dabei ist die klassischste Variante, die Frau als Bild in den Film zu holen, womit sie einerseits – in ihrer passiven Teilnahme am Geschehen – als Repräsentationsfigur für patriarchale, heteronormative Vorstellungen dient und andererseits außerdem als Instrument der Identifikation und Individualisierung in der Inszenierung des Soldaten herangezogen wird. Sprengen Frauen diesen ihnen zgedachten Rahmen – das heißt sie treten selbst in der Handlung auf bzw. agieren aktiv, noch schlimmer, selbstbestimmt, – werden die Übertretungen mit Desavouierung geahndet: Handelnde Frauen kommen im Film fast ausschließlich als Prostituierte oder untreue Lebenspartnerinnen vor.

— Im Ausblick stellt Mühr die Frage nach der Weiterführung ihres Forschungsansatzes auf Computerspiele und die Virtual

Reality, da diese zwar theoretisch denselben Grundlagen von Perspektive und Blickstrategien unterworfen sind, aufgrund der vermeintlich aktiven Involviertheit der Spieler*innen jedoch gänzlich neue Erzählweisen des Krieges entwickeln können.

—— Der ‚Beschuss des Soldatenkörpers‘ erfolgt in Mührs kulturwissenschaftlicher Untersuchung des US-amerikanischen Kriegsfilms nicht nur durch die offensichtlichen Ebenen, im Film und als Diskursobjekt, sondern auch seitens der Autorin mittels kritischer Analyse und aufschlussreicher Exegese. Sie tritt mit einer Fragestellung an den Kriegsfilm heran, die bislang nur marginalst behandelt wurde: In dieser überaus interessanten und fesselnden Arbeit legt die Autorin schlüssig dar, wie im Narrativ des Kriegsfilms Geschlechtlichkeit (*trans-*)national (re-)produziert und verhandelt wird.

// Angaben zur Autorin

Mag.^a Sabine Hirzer forscht und arbeitet am Institut für Kunstgeschichte der Karl-Franzens-Universität Graz und macht sich außerdem als Vermittlerin am Universalmuseum Joanneum verdient. Ihre Forschungsschwerpunkte sind die Kultur- und Sozialgeschichte von Mode und Bekleidung, Rüstungen und Waffen, sowie feministische Kunst- und Bildwissenschaften. Ihr letzter Aufsatz behandelt den gesellschaftspolitischen symbolischen Wert des Herrenanzugs: *Hundred Shades of Black. Inszenierungen des Herrenanzugs im Selbstbildnis des 20. Jahrhunderts* (veröffentlicht in LiTheS, Heft Nr. 14, *Mode – Geschmack – Distinktion II*, hg. v. Beatrix Müller-Kampel und Marion Linhardt). Derzeit arbeitet sie an einem Artikel zum Thema: *Civil Uniforms: The End of Fashion? Uniformity in Female Rights and Self-Defence Groups in the 20th and 21st century*.

// FWK WIRD GEFÖRDERT DURCH DAS MARIANN STEEGMANN INSTITUT UND DAS INSTITUTE FOR CULTURAL STUDIES IN THE ARTS DER ZÜRCHER HOCHSCHULE DER KÜNSTE

Sigrid Adorf / Kerstin Brandes / Maike Christadler / Hildegard Frübis / Edith Futscher / Kathrin Heinz / Anja Herrmann / Kristina Pia Hofer / Marietta Kesting / Marianne Koos / Kea Wienand / Anja Zimmermann / www.fkw-journal.de

// License

This work is licensed under the Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License.

To view a copy of this license, visit <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/> or send a letter to Creative Commons, PO Box 1866, Mountain View, CA 94042, USA.

