

Patricia Mühr

## Und geheiligt werde der Krieg

Zur Bedeutungsproduktion im zeitgenössischen Kriegsfilm

Als ich 1986 den Vietnamkriegsfilm *Platoon* (Oliver Stone) im Kino sah, war noch nicht abzusehen, dass dies für über zehn Jahre einer der letzten gross angelegten Kriegsfilme sein würde. Die spezifischen Ikonografien des Genres – wie des anonymen Feindes, ein Set sich wiederholender Geschichten wie etwa die GI's, die an irgendeinem Hügel, der nur eine numerische Bezeichnung hat, scheitern, um ihn dann doch einzunehmen; typisierte Figuren wie die des virilen Einzelkämpfers, dessen berühmtester Vertreter wohl John Rambo sein mag – blieben nicht auf den Kriegsfilm oder das Kino beschränkt. Mit ihm verknüpfte distinkte Bilderfolgen<sup>1</sup> erhielten über den Fernseher, Videorekorder und DVD-Player, über das Internet und über die Play-Station etc. einen Platz im Alltag der Betrachtenden. Wie die Bilderfolgen der Kriegsberichterstattungen während des Vietnamkrieges und aktueller Kriege produzieren sie dort, an der homefront, eine „teleintime Nähe“ zur Inszenierung von Tod und Zerstörung (vgl. Sontag 2003: 28).

Mit dem Kinostart von *Saving Private Ryan* (1998) kehrten Kriegsfilme als gross angelegte Blockbusterproduktionen auf die Leinwand zurück und erfreuen sich seitdem einer grossen Popularität. Beliebt sind diese Filme, weil sie, glaubt man den Rezensionen und den zahlreichen Veröffentlichungen, das Publikum immer näher, wie es heisst, *authentisch*, *realistisch* und *dokumentarisch* mit der Zerstörungskraft des Krieges konfrontieren. Die über Handkameras und ihre Beweglichkeit hergestellte subjektive Nahperspektive der Soldaten, sowie der Blick auf die Großartigkeit der weiten Landschaft und die an diesen Perspektiven geknüpfte Emotionalisierung, scheint eine Sichtbarkeit zu befördern, die so beklemmend ist, dass sie die Strukturen ihrer Herstellung vergessen macht. In der Überlagerung von Blickpositionen, die über die Kamera, Protagonisten auf der Leinwand und dem Publikum vor der Leinwand hergestellt werden, wird eine Nähe evoziert, die die Identifikation mit dem Frontsoldaten einfordert. Der über Kamera/Bildschirm hergestellte ‚kollektive Blick‘ – darauf hat Kaja Silverman aufmerksam gemacht – produziert bestimmte Darstellungsparameter und legt fest, was und wie gesehen wird (Silverman 1997: 58). Wenn das *Wie* und das *Was* der Bedeutungsproduktion im Kriegsfilm durch die Inszenierung des Todes so eng zusammenliegen und die nach dem Ersten Weltkrieg gebräuchliche Metapher des ‚Kriegszitterns‘ so weit getrieben wird, dass durch den ‚Tod der Soldaten auf der Leinwand auch der eigene Tod simuliert werden kann, wie sieht dann eine *Rescue* des (ZuschauerInnen-)Subjektes im Angesicht des Todes aus, und welche Bilderfolgen werden dafür genutzt? Im Kontext sogenannter neuer Kriege entstanden, scheinen zeitgenössische Kriegsfilme an bereits existierende Bilderfolgen anzuknüpfen und sich mit diesen zu verdichten. Die sich so bildenden Assoziationsketten bleiben im kollektiven Gedächtnis über Krieg wirksam. Wie die (Nah)Ansichten des Krieges in den so unterschiedlichen Kriegsfilmen über den

Zweiten Weltkrieg *Saving Private Ryan*, *The Thin Red Line* (1998) und *When Trumpets Fade* (1998)<sup>2</sup> in visuelle Standards visuell-textlicher Assoziationsketten eingebettet werden, und wie und über welche Bilderfolgen die Beunruhigung, die sie auslösen können, besänftigt werden, wird im Folgenden an den drei funktional und inhaltlich unterschiedlichen Teilen des kanonischen Story-Schemas: Exposition, Konflikt und Auflösung untersucht. Mit dieser dreiteiligen Grundstruktur wende ich mich signifikanten Momenten und Topoi der Erzählung zu und richte meinen Blick insbesondere auf filmische Lösungsangebote. Diese haben als dramaturgische Umschlagplätze der narrativen Struktur eine besondere Funktion für die Aufmerksamkeitsstruktur der RezipientInnen, denn dort werden ideologische Effekte am deutlichsten artikuliert.

### Strategien des Authentischen I. Die Autorität des Augenzeugen

Mit dem geöffneten Vorhang im Kino scheint es für Kriegsfilme zwingend, durch den Vorspann und den anschließenden Prolog auf die Authentizität der Ereignisse hinzuweisen. Im Kriegsfilm *When Trumpets Fade* (WTF) werden den Betrachtenden die anschließenden Ereignisse über Schrift-Inserts, der Stimme aus dem Off und der newsreel-Ästhetik alter Wochenschauen im Sinne des griechischen Wortes *alétheia* als wahr und richtig angeboten. Noch vor dem Vorspann – als erstes Bild und assoziierter Ehrentafel – wird der Film den Kriegsveteranen des Zweiten Weltkrieges gewidmet: *This film is respectfully dedicated to the men who fought at the Battle of the Hurtgen Forest in the Autumn of 1944*. Anschließend berichtet eine männlich codierte Off-Stimme: *August 1944. Kaum jemand auf der Seite der Alliierten Truppen hatte noch Zweifel an dem Ausgang des Zweiten Weltkrieges. Durch die Straßen des befreiten Paris marschierten amerikanische Soldaten. [...]*, während historisch markiertes Filmmaterial<sup>3</sup> die Befreiung von Paris zeigt. Die mit Autorität verknüpfte männlich codierte Off-Stimme<sup>4</sup> und der dokumentarische Gestus knüpfen die Vorstellung des *so ist es gewesen* an die Figur des Augenzeugen/Kriegsveteranen. Er ist der Garant für das, was zu sehen gegeben werden wird. Dabei wird im Anschauen das ZuschauerInnen-(Subjekt) zum Augenzeugen des Augenzeugen.

Im Prolog von *Saving Private Ryan* (SPR) wird die Funktion des Augenzeugen für die Story über einen Zoom in die Augen eines Kriegsveteranen auf einem Soldatenfriedhof visualisiert. Noch bevor Schrift-Inserts den an die Szene anschließenden Küstenabschnitt als *Omaha Beach am 6. Juni 1944* ausweisen, spiegelt sich in der Iris des Protagonisten der Kampfschauplatz. Der Kriegsveteran auf dem Soldatenfriedhof in der Normandie wird so durch seinen Blick auf die Dinge zum Garant für die Zuverlässigkeit der Ereignisse. So steht die Augenzeugenschaft für den unmittelbaren Zugang zum geschichtlichen Ereignis. (Abb. 1 u. 2).

Über die Nah- und Grossaufnahmen der Augen des gewöhnlichen Frontsoldaten wird uns seine subjektive Sicht des Krieges nahegebracht. Die gleichsam mi-



1 Filmstill: *Saving Privat Ryan* (Steven Spielberg), USA 1998.



2 Filmstill: *Saving Privat Ryan* (Steven Spielberg), USA 1998.

kroskopische Grossaufnahme des Gesichtes fungiert als Metapher für das Eindringen in die „Seelenlandschaft“ (vgl. Bordwell 1995). Dies befördert eine Emotionalisierung, durch den der/die BetrachterIn eine miterlebende Position zum Gezeigten einnimmt. Der anschließende *point of view shot* katapultiert den/die BetrachterIn auf das Schlachtfeld. Den Körperangriff aus der Perspektive des Frontsoldaten sehend, überlebt er/sie ihn. Indem nach der Schlacht ein Raumüberblick wieder hergestellt wird, scheint die Bedrohung des Soldatenkörpers beendet. Durch diese Sichtweise wird die Schlacht erlebt und im Kino – immer schon – überlebt.

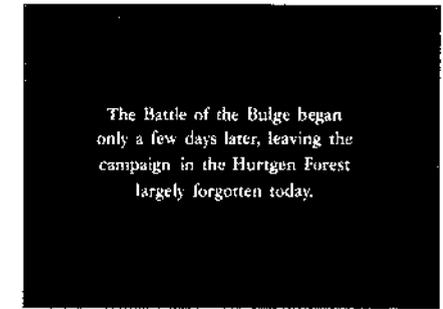
Nach dem Kampf organisieren die wiederholten Zoom-Aufnahmen in die Augen des Protagonisten als privilegierter Topos den Erzählvorgang und tragen auch die Story. Der Blick in die Augen des Soldaten wird dazu genutzt, entweder das dargestellte Ereignis als das persönliche Erlebnis der Soldaten auszuweisen, oder persönliche Erinnerungen über *flashbacks* einzuleiten. Gerade in den Erzählungen von der homefront und ihren Visualisierungen scheint ein weiteres Angebot zur Besänftigung der Kriegserlebnisse zu liegen, in dem die Frauenfiguren die Kontinuität der Nation immer schon sichern.

#### Konfliktauflösungen I.

Das zentrale Problem, mit dem sich die Protagonisten in den von mir beschriebenen Kriegsfilmen auseinandersetzen müssen, wird durch das Ereignis Krieg aufgeworfen, und ruft bei den Protagonisten auf der Leinwand wie auch bei der BetrachterIn vor der Leinwand existentielle Fragen auf: Werden wir den Krieg überleben? Werden wir die Heimat jemals wiederschen? Vor dieser Problematik entwickelt sich die Auflösung kurz vor Ende des Films. An der Verfasstheit des Soldatenkörpers kann die Auflösung nachvollzogen werden, denn dieser scheint durch seine Unversehrtheit den Erfolg der Mission Krieg zu garantieren. Das Resouveränisierungsprojekt ist erst dann beendet, wenn die Initiation zum heterose-



3 Filmstill: *When Trumpets Fade* (John Irvin), USA 1998.



4 Filmstill: *When Trumpets Fade* (John Irvin), USA 1998.

xuellen Mann vollzogen ist. In einer Bewegung von abweichender und verletzter Männlichkeit zur Konstruktion heterosexueller Männlichkeit geht es darum, sich als ‚vollständige‘ Subjekte zu imaginieren. Um die Integrität des ‚ganzen‘ Körpers, wie auch um den Mythos desselben wird in Kriegsfilmen stark gerungen. Die Verwundbarkeit der Subjektes muss beinahe zwanghaft immer wieder inszeniert werden, um Unversehrtheit imaginieren zu können. Außerdem ist diese konstitutiv für die Inszenierung von Brüderlichkeit, wie sie in *WTF* vorgeführt wird: kein Mann bleibt zurück. So bieten Kriegsfilme häufig eine Auflösung an, in der beides inszeniert wird: der intakte und den verletzte/tote Soldatenkörper. Dieser bekräftigt den Wunsch, die Soldaten mögen einen Platz im kollektiven Gedächtnis erhalten, respektive nicht vergessen werden (Abb. 3 u. 4).

Oberstes Gebot bleibt, dass der tote Soldatenkörper nicht zurückgelassen werden darf. Nur so scheint er für die Überhöhung in die Quasi-Ewigkeit auf dem Soldatenfriedhof geeignet. Mit der Auflösung sind alle wichtigen Fragen des Films beantwortet. Ging es bis zur Auflösung zentral um die subjektive Perspektive des Frontsoldaten im Krieg, wird im Epilog die Identifikation mit den nationalen Symbolen nahegelegt.

In *WTF* und *SPR* wird der Boden, auf dem gekämpft wurde, am Ende der Erzählungen sakralisiert. Damit knüpfen die Filme an die Bilderfolgen der Einleitung an. Der Begriff verweist auf das Adjektiv *lat. sacer heilig, geweiht* das vermutlich mit *lat. sancire heiligen, unverbrüchlich* und *unverletzlich machen, bekräftigen, besiegeln* verwandt ist. Wenn im Abspann von *WTF* vom Schnee bedeckte Panzersperrenreihen in einer langsamen Kamerafahrt zu sehen gegeben werden, und diese dadurch und durch ihre Materialität und Form an Soldatenfriedhöfe erinnern, wird damit das Schlachtfeld in der Eifel geheiligt (Abb. 5).

Die schriftsprachliche Widmung an einen toten Soldaten und der den Bildern unterlegte Song von Bing Crosby *White Christmas*, in dem ein männliches Ich von einem weißen Weihnachtsfest träumt, unterstützt die moderne Überzeugung, dass tote Soldaten eine Ehrung als Einzelpersonen verdienen, und dass sie, wenn sich ihre Körper nicht identifizieren lassen, wenigstens als Vermisste oder Unbe-



5 Filmstill: *When Trumpets Fade* (John Irvin), USA 1998.



6 Filmstill: *Saving Private Ryan* (Steven Spielberg), USA 1998.

kannte geehrt werden sollten (vgl. Mosse 1993). Damit der einzelne Soldat – so meine Lesweise – nicht in der Anonymität der Gräberreihen verschwindet, wird er über die Widmung und den Song als männliches Subjekt sichtbar gehalten und die Verwobenheit von Nation und Individuum repräsentiert.

*SPR* setzt mit der Situierung des Kriegsveteranen auf der nationalen Gedenkstätte in der Normandie auf eine ähnliche ‚Magie des Ortes‘, der das „hier auf diesem Boden ist es geschehen“ zu garantieren scheint. Der Ort und die Steinkreuze scheinen noch einen entfernten Schrecken des sogenannten Authentischen zu vermitteln, der jährlich am D-Day von verschiedenen Politikern und Interessengruppe re-inszeniert wird, und der viele Amerikaner dazu veranlassen mag, den Wald bei Hürtgen in der Eifel und das kleine dort ansässige Kriegsmuseum zu besuchen. Die Aura des historischen Schauplatzes verbrieft, gekoppelt an die Sichtweise der einfachen Frontsoldaten, die Wahrheit der historischen Ereignisse. Die eigenen und fremden symbolischen Wunden des Krieges werden auf der Gedenkstätte in der Normandie über das Bild der Familie ‚vernäht‘.<sup>5</sup> (Abb. 6).

Das biblische Bild des Weizenkorns aufnehmend, das sterben muss, um Frucht und Leben zu bringen, wäre der Sinn des Opfers die Wiederherstellung von Ordnung über die Trope der heteronormativ strukturierten Familie. Aus dem jungen Soldaten James Ryan ist ein ehrbarer Familienvater und Großvater geworden, wodurch er über seine heterosexuelle Männlichkeit seinen übergeordneten Wert für die Nation bewiesen hat. Das favorisierte Verwandtschaftskonzept leistet hier eine Synthese zwischen Nationalbewusstsein und Religiosität. Die Toten bleiben in den Herzen lebendig. Das Weiterleben der Toten, als Idee vom Opfertod, scheint über die biologische Fortpflanzung gesichert und auf ewig im kollektiven Gedächtnis der Nation verankert. Die Überblendung des Kreuzes Millers (des Retters) mit der im Wind wehenden amerikanischen Flagge verbindet innerdiegetisch den Anfang des Films mit dem Ende. Das Pathos des alten Mannes markiert den beunruhigenden Rest der narrativ closure. Sein persönliches Trauma greift als Sichtbarkeit des vormals Undarstellbaren in die Ökonomie des individuellen und gesellschaftlichen Imaginären ein, auch wenn die in der Exposition in Szene ge-



7 Filmstill: *The Thin Red Line* (Terrence Malick), USA 1998.



8 Filmstill: *The Thin Red Line* (Terrence Malick), USA 1998.

setzten Erinnerungen des Kriegsveteranen nicht seine eigenen sind. Der junge Soldat Ryan war bei der dargestellten Landnahme in *Omaha Beach* nicht dabei. Erst zu einem späteren Zeitpunkt wird dieser in die Handlung eingeführt. Die produzierten Erinnerungen waren also nicht die *authentischen* Erinnerungen des Veteranen, wie es die Augenfahrt in der Anfangssequenz suggeriert. Gleichsam als Deck-Erinnerungen erzählen sie nicht von seinem persönlichen *body trauma*, sondern von den Erinnerungen der Anderen.

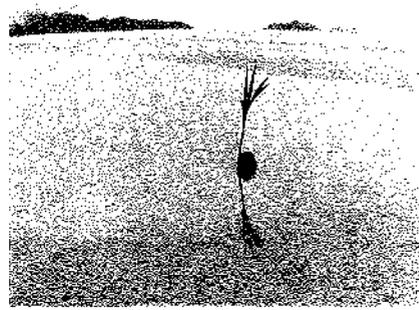
#### *Strategien des Authentischen II. Der Ursprungsort und sein Versprechen in The Thin Red Line*

Im Unterschied zu den Darstellungsweisen der oben beschriebenen Kriegsfilme scheint *The Thin Red Line* (*TRL*) auf den ersten Blick durch die Fokussierung auf die weite Landschaft kein nationales Lösungsangebot anzubieten. Ohne auf die komplexen Darstellungsweisen im einzelnen eingehen zu können, möchte ich dennoch eine Lesweise anbieten, in der die Naturdarstellungen dafür genutzt werden, die Lebenden daran zu gemahnen, dass die Soldaten fürs Vaterland gefallenen sind.

Die in *TRL* vorgeführte Inselnlandschaft Guadalcanals erscheint nahezu panoramatisch paradiesisch und wirkt wie ein Hochglanz-Urlaubsprospekt. Im Zusammenspiel von totalen und halbnahen Einstellungen werden Phänomene der belebten Natur überscharf dargestellt, und inmitten dieser die Melanesier. Als *voice over* erzählt eine männlich codierte Stimme vom Werden und Vergehen des Lebens. Die Zuordnung der Off-Stimme zum Subjekt der Erzählung erfolgt, indem die Kamera die Position eines jungen Soldaten einnimmt und diesen bei seiner Expedition durch das Dorf begleitet. Dass es sich bei den naturphilosophischen Ausführungen um Überlegungen des Soldaten handelt, wird onscreen durch die Zusammenführung von Stimme und Protagonist bestätigt. Das Requiem *In Paradisum* von Gabriel Fauré unterstützt die Annahme, dass es sich im



9 Filmstill: *The Thin Red Line* (Terrence Malick), USA 1998.



10 Filmstill: *The Thin Red Line* (Terrence Malick), USA 1998.

Zusammenspiel von Bilderfolgen und Musik um die Inszenierung eines Ursprungsortes handelt.

Der Film setzt in der Exposition auf den Einsatz von Gegenbildstrukturen.<sup>6</sup> Die Freiheit der Melanesier, die scheinbar im Einklang mit der Natur leben, erscheint durch die Anwesenheit zweier amerikanischer Deserteure ursprünglicher als die zivilisatorische Wirklichkeit, die durch die Soldaten repräsentiert wird. Der Wunsch nach Teilhabe an der inszenierten natürlichen Freiheitsbegabung, kreatürlichen Schöpfung und einem Leben in Unschuld und Frieden zeigt sich in Bilderfolgen, die einen exotisierenden Blick evozieren (Abb. 7, 8 und 9).

Die Metaphorisierung des Raums als naturmythischer Ursprungsort basiert in der europäischen Denktradition auf der Differenzierung vom „Anderen“. Die Vorstellung von (fremdem) Raum und weiblichem Körper als Landschaft überlagern sich.<sup>7</sup> An diese Tradition knüpft der im Film dargestellte exotisierende Blick an, wenn der paradiesische Zustand durch den Blick auf die weiblich konnotierte Landschaft und ihre ebenfalls weiblich und ethnisch markierten BewohnerInnen hergestellt wird. Der Einbruch in den naturmythischen Ursprungsort – in Anlehnung an die Genesis (Erstes Buch Mose) kann auch von der Vertreibung aus dem Paradies gesprochen werden – wird durch ein Kriegsschiff angekündigt, das sich gegen die konventionalisierte Blickrichtung von rechts nach links der Insel nähert. Mit dem Auftritt des Kriegsschiffes wird die Exposition beendet. Die BetrachterIn wird mit den Soldaten das vermeintliche Paradies verlassen, um die Topografie des Terrors aus der Sicht verschiedener Soldaten mitzuerleben. Sie wird mit dem Blick auf die Landschaft identifiziert bleiben. Als Subtext wird der Ursprungsort mit all seinen paradiesischen, weiblich konnotierten Attributen wie *natürlich, friedvoll, sicher* den Referenzrahmen der Handlung bilden. Eine weitere Authentifizierungsstrategie wird insbesondere durch die Inszenierung der Evidenz der *immer schon da gewesenen* Natur nebst BewohnerInnen vor dem Hintergrund seiner gewalttätigen Vernichtung praktiziert, in der die Natur zum Garanten für die Echtheit soldatischer Erfahrungen wird. Gekoppelt ist diese Authentifizierungsstrategie an den dem Frontsoldaten zurückgegebenen Feldher-

renhügelblick. Insbesondere nach der Schlacht wird diese Perspektive für die Regeneration des Soldatenkörpers genutzt. Die assoziierte Nähe mit der Natur wird durch die Panorama-Einstellung im CinemaScope-Format und über Horizontal-schwenks auf die Landschaft hergestellt. Dabei wird durch das Format der begrenzte Schwenkwinkel des Menschen um ein vielfaches überschritten. Die Identifikation mit den Protagonisten wird durch point of view shots verstärkt und durch over the shoulder shots vervollständigt. Durch die Erweiterung des Wahrnehmungshorizontes und des begrenzten Schwenkwinkels, sowie über die subjektive Perspektive wird der Soldat zum Bildmittelpunkt, der zugleich das Zentrum bildet, von dem aus die Blicke gerichtet sind. Vor diesem Hintergrund und insbesondere über das panoramatische Sehen einer Landschaft, erscheint der Krieg und das Leiden der Soldaten erträglich und immer schon paradiesisch überhöht. Es scheint gerade dieser Kamerastandpunkt, und mit diesem unsere blickmächtige Perspektive auf die Umgebung zu sein, die die Selbstvergewisserung des Subjektes als solches verspricht.

Die inneren und äußeren Monologe der Soldaten inmitten der weiten Landschaft, sowie die Rückblenden auf die Frau an der homefront erzeugen außerdem eine intimistische filmische Textur, die sogenannte Außen- und Innenwelten miteinander verbindet. Der panoramatische Blick auf die Landschaft, die Aufmerksamkeit, die die Soldaten der Natur und seinen Elementen zukommen lassen, bietet die Kulisse, vor der Krieg als Schöpfungsprinzip thematisiert wird: „*Welchen Sinn hat dieser Krieg mitten in der Natur? Warum bekämpft die Natur sich selbst? Und das Land mit dem Meer? Gibt es eine rächende Macht in der Natur? Nicht eine Macht, sondern zwei?*“ Somit entwickelt der Film eine spezifische Sogwirkung in die Bilder. Der Rekurs auf die sogenannten vier Elemente, vor dessen Hintergrund den Soldaten bewusst wird, was sie sind und fühlen, befördert eine Emotionalisierung des Publikums, die anders als in *SPR* und *WTF* durch das Zusammenspiel von Gezeigtem und Nicht-Gezeigtem erfolgt: der Blick auf die weite Landschaft – die die aufbauende Kraft der Natur symbolisiert – repräsentiert immer auch ihre zerstörerische Kraft, die in dieser Darstellungslogik auch durch die Gewaltamkeit des Krieges repräsentiert wird.

### KonfliktAuflösungen II.

Nach gewonnener Schlacht gegen die Japaner verlassen die Amerikaner die Insel im Pazifik. Vom Schiff aus richtet ein Soldat seinen Blick ein letztes Mal auf das Inselparadies. Aus seiner/unserer Perspektive erscheint der paradiesische Zustand wieder herstellbar. Als letztes Bild wird eine an Land gespülte, keimende Kokosnuss – als *Samen aller Dinge* gezeigt. Als Zeichen bekräftigt die keimende Pflanze inmitten der *Magna Mater* ähnlich wie die Metapher des biblischen Weizenkorns den Zusammenhang zwischen Tod und Leben: das Prinzip der zwei Kräfte wird ein letztes Mal durch die Pflanze als Teil der Schöpfung signifiziert. (Abb. 10 Filmstill *The Thin Red Line*, 1998). An diesem letzten Bild verdichten

sich die geschlechtlich codierten symbolisch-ikonischen Strukturmuster. Mit dem eingelösten Versprechen eines auflösenden Höhepunktes verändern sich sowohl Blickpositionen als auch die Bilderfolgen. Wenn alle Probleme gelöst sind und alle Fragen geklärt scheinen, bieten die besprochenen Kriegsfilme einen (supra)nationalen Kiss-Off an. Es scheinen gerade diese stabilen und beruhigenden Bilderfolgen am Filmende zu sein, die das Publikum sanft aus der fiktionalen Welt des Krieges geleiten, und die Krieg als männliche Körperperformance geheiligt erscheinen lassen. Die Tendenz zur Sakralisierung des Krieges steht im engen Zusammenhang mit der in den Filmen postulierten Glaubhaftigkeit der Ereignisse. Die Kokosnusspflanze scheint dank ihrer Reproduktionsfunktion ähnlich wie die Familie über den Zyklus von Tod und neuem Leben die Wiedergeburt der Gefallenen zu sichern. Wie es George Mosse beschrieben hat, hat sich die Nation immer schon mit der Suche nach einem Stück Ewigkeit dargestellt und dafür insbesondere auf Natur und Landschaftsdarstellungen zurückgegriffen.<sup>8</sup> Über die idealisierte Darstellung von Landschaft als Gegenbild und im weitgehenden Verzicht darauf, die verwüstete Landschaft zu zeigen, kann im Kontext von Kriegserfahrungen der Mythos mobilisiert werden, dass die Zerstörung ‚natürlich‘ das Neue hervorbringt. Im ‚Wissen‘ um die blutigen Kriegereignisse wird im Blick auf die paradiesische Landschaft die Wiederauferstehung der gefallenen Soldaten möglich. So können auch in diesem Film durch die Wiederherstellung von Ordnung und Schönheit (supra)nationale Fantasien entstehen (vgl. Silke Wenk in diesem Band). Landschaft erscheint in dieser Lesweise als ‚lebendes Denkmal‘ und ist ebenso wie die in *WTF* und *SPR* dargestellten nationalen Gedenkstätten dem Mythos des authentischen Kriegserlebnisses verpflichtet.

## Literatur

Affeld-Schmidt, Birgit: Fortschrittsutopien. Vom Wandel der utopischen Literatur im 19. Jahrhundert. Stuttgart 1991.  
 Bordwell, David: The Films of Carl-Theodor Dreyer. Berkeley 1995.  
 Burgin, Victor: The Remembered Film. London 2004.  
 Mosse, George L.: Gefallen fürs Vaterland. Nationales Heldentum und namenloses Sterben. Stuttgart 1993.  
 Schülting, Sabine: Wilde Frauen, fremde Welten. Kolonisierungsgeschichten aus Amerika. Reinbeck bei Hamburg 1997.

Silverman, Kaja: Dem Blickregime begegnen. In: Privileg Blick. Kritik der visuellen Kultur. Hrsg. v. Christian Kravagna. Berlin 1997, S. 125-156.  
 Silverman, Kaja: Dis-Embodying the Female Voice. In: Re-Vision: Essays in Feminist Film Criticism. Hrsg. v. Mary Ann Doane. Los Angeles 1984, S. 131-149.  
 Silverman, Kaja: The Subject of Semiotics. New York, Oxford 1983.  
 Sontag, Susan: Das Leiden anderer betrachten. Übers. v. Reinhard Kaiser. München, Wien 2003.

## Anmerkungen

- 1 Vgl. Victor Burgin 2004. Mit dem Konzept der „sequence images“ wendet sich Burgin gegen ein gegeneinander Ausspielen von Standbildern und Bewegungsbildern für Erinnerungen. Burgin führt Überlegungen zur Fotografietheorie und Filmtheorie zusammen, indem er auf die performativen Akte verweist, die sich in den sequence-images artikulieren. „Sequence-images“ scheint mit dem von mir verwendeten Begriff der Bilderfolgen insoweit überein zu stimmen, als dass über die Verknüpfung verschiedener Bilderfolgen Assoziationsketten entstehen. Bilderfolgen müssen dabei nicht der Narration folgen, können es aber. Umgekehrt können auch neue Narrationen aus der Verknüpfung verschiedener Bilderfolgen entstehen.
- 2 *Saving Private Ryan*, USA, 1998, R.: Steven Spielberg; *The Thin Red Line*, USA, 1998, R.: Terrence Malick; *When Trumpets Fade*, USA, 1998, R.: John Irvin. Während es sich bei den beiden erstgenannten um großangelegten Genreproduktionen aus Hollywood handelt, ist *When Trumpets Fade* eine der ersten HBO-Fernsehproduktionen zu diesem Thema.
- 3 Das sog. historische Filmmaterial erzählt seinerseits eine amerikanische Erfolgsgeschichte und ist als gezielte Strategie der fiktionalen Erzeugung von Glaubwürdigkeit im dokumentarischen Erzählen lesbar, die im Dokumentarfilm eine lange Tradition hat.
- 4 Kaja Silverman weist darauf hin, dass auch durch die Mechanismen der Ton-

- spur der Mann einen privilegierten Zugang zur auktorialen Erzählstimme offscreen hat. Vgl. Silverman 1984: 131-149.
- 5 Ich spiele hier auf den Begriff der Suture an. Die medizinische Herkunft des Wortes – das Vernähen der Wunde – wurde innerhalb der Psychoanalyse von Jacques Lacan aufgenommen und impliziert die wechselseitige Konstitution von rezipierenden Subjekt und Text und deren Verlötung. Verkürzt bedeutet der Begriff in der Filmtheorie folgendes: „Suture“ is the name given to the procedures by means of which cinematic texts confer subjectivity upon their viewers.“ Silverman 1983: 195.
- 6 Ich beziehe mich dabei auf Gegenbildstrukturen, wie sie sich innerhalb der utopischen Literatur des 19. Jahrhunderts entwickelt haben. Vgl. Birgit Affeld-Schmidt, 1991: 294-310.
- 7 Das Bild- und Vorstellungsrepertoire speist sich aus der amerikanischen Kolonisierungsgeschichte. Die Kolonisierung erscheint als ‚naturhafte‘ Begegnung zwischen männlichem Reisenden und feminisierter Fremde. Vgl. Sabine Schülting 1997.
- 8 Ende des 19. Jahrhunderts hatte die Parkfriedhofbewegung in den USA auch in Deutschland seine Anhänger gefunden. Natur wurde dafür eingesetzt, dem Tod seinen – wie Mosse beschreibt – ‚Stachel zu nehmen‘. Natursymboliken wurden mit dem Ersten Weltkrieg für Soldatenfriedhöfe und Heldenhaine nutzbar gemacht und um bestimmte nationale Symbole erweitert. Mosse 1993, S. 110.