media/rep/

Repositorium für die Medienwissenschaft

Burkhard Röwekamp

„Peace Is Our Profession“ – Zur Paradoxie von Antikriegsfilmen

2007

https://doi.org/10.25969/mediarep/11854

Veröffentlichungsversion / published version
Sammelbandbeitrag / collection article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:
Röwekamp, Burkhard: „Peace Is Our Profession“ – Zur Paradoxie von Antikriegsfilmen. 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. 141–154. DOI: https://doi.org/10.25969/mediarep/11854.

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.

DFG Deutsche Forschungsgemeinschaft

Philipps Universität Marburg

Burkhard Röwekamp

„Peace Is Our Profession" – Zur Paradoxie von Antikriegsfilmen

I. Problemaufriss

Antikriegsfilme haben ein Problem. Die strukturelle und semantische Widersprüchlichkeit von narrativer Sinnproduktion und erzähltem Sinnverlust steht vor allem in Kriegsfilmen, die in der öffentlichen Diskussion als Antikriegsfilme wahrgenommen werden, in einem vertrackten Spannungsverhältnis. Stellvertretend für die zahlreichen Stimmen, die darin das größte Dilemma dieser Filmsorte sehen, hat etwa Knut Hickethier mit Bezug auf die deutsche Produktion *Die Brücke* aus dem Jahr 1959 angemerkt, dass trotz seiner großen Akzeptanz als Antikriegsfilm „auch dieser Film aus dem grundsätzlichen Dilemma des Antikriegsfilms, immer auch den Krieg zeigen zu müssen, den man eigentlich bekämpft, nicht heraus [kam]".[1] Die Form filmischer Kritik am Krieg hat also offenbar eine Schwachstelle. Für die filmwissenschaftliche Diskussion stellt sich daran anknüpfend die Frage nach dem Umgang mit dem Befund gerade auch mit Blick auf die Unterscheidung zum Kriegsfilm und der zugehörigen Genreformation. Um der postulierten Crux des Antikriegsfilms zu entkommen, könnte es hilfreich sein, zunächst die Perspektive umzukehren: Welche Zugewinne ließen sich für die wissenschaftliche Beschreibung des Antikriegsfilms verzeichnen, machte man aus dem oben beschriebenen Dilemma eine Tugend und nähme probeweise an, die vielfach beobachtete paradoxe Konfiguration sei weniger ein Problem, als vielmehr narrative Funktionsstelle des Antikriegsfilm, seine Sollbruchstelle. Damit ließe sich der Blick zunächst auf Gestaltungsprinzipien der Paradoxie des Antikriegsfilms lenken und fragen, welche Poetiken des Paradoxen im Anti-Kriegsfilm vorliegen, und weil wir es mit Spielfilmen zu tun haben: in welchem Modus und in welchen Kontexten sie erzählt werden. Ausgehend von diesem Fragekomplex befasst sich der folgende Beitrag mit paradoxen Funktionslogiken als Mittel filmischer Textstrategien des Antikriegsfilms. Er gliedert sich in drei Abschnitte: Nach einer Problemskizze im Einleitungsteil wird der Versuch unternommen, kulturelle Kontexte bzw. Rahmenbedingungen für die Entwicklung des Antikriegsfilms zu benennen, um schließlich vor diesem Hintergrund einen Vorschlag für eine semiopragmatische Lesart des Phänomens Antikriegsfilm zu unterbreiten: Welchen Sinn macht in historischer und analytischer Hinsicht also die Rede vom Antikriegsfilm?

Genreversprechungen

Es gibt freilich ein vorgängiges Problem: In ungezählten Publikationen zum Kriegsfilm[2] und vergleichsweise wenigen zum Antikriegsfilm[3] haben Genrebetrachtungen

1 Hickethier 1995, 376.

2 Siehe u.a. Baier 1984, Basinger 1986, Davenport 2004, Klein et al. 2006.

den mit den Mitteln des Films erzählten Krieg immer wieder anhand zwar evident scheinender, aber die Komplexität des Phänomens ebenso verfehlender Unterscheidungskriterien festzumachen versucht. Denn gleichgültig ob historische (z. B. die modernen Kriege des 20. Jahrhunderts) oder motivische (z. B. die Schlacht, das soldatische Individuum) zur Systematisierung des Genres dienen: Inhaltlich-formale Typologisierungen oder endlose Filmlisten lassen oftmals nicht nur die Reflexion des eigenen Beobachterstandpunktes vermissen, die horizontale Betrachtung übersieht immer wieder auch die Einbindung solcher – auch der eigenen – Zuschreibungspraxen in gesellschaftliche Verwendungszusammenhänge, also ihre vertikale Integration. Der Kontingenz des Phänomens werden sie auf diese Weise weder in historischer noch in analytischer Hinsicht gerecht. Für eine übergreifende Perspektive scheint es letztlich also unerlässlich, in Bezug auf Genrefragen das ‚Was' der Bestandssicherung des Antikriegsfilm in das ‚Wie' seiner historisch sich wandelnden Modi der Bedeutungsverdichtung zu überführen. Trotz der damit angedeuteten Neujustierung: Was wir über den Kriegsfilm wissen, verdanken wir nicht nur entsprechenden Filmen, sondern kulturellen Zuschreibungspraxen, zu denen schließlich auch die Genrepublizistik zählt. Immerhin benennen diese Äußerungen eines „lebendigen Genrebewusstseins" ganz pragmatisch prototypische Filme im Sinne von Jörg Schweinitz[4], also historisch erfolgreiche Verdichtungsformen, die kollektive Vorstellungen prägen. Die Lage verkompliziert sich, wenn man berücksichtigt, dass daneben weitere nicht unproblematische, sich überlagernde, konkurrierende, konfligierende oder verstärkende kollektive Zuschreibungspraxen am Werk sind, von wissenschaftlichen Erklärungsversuchen über Filmkritiken in Massenmedien bis zur Alltagskommunikation. Diese skizzenhafte, wenngleich kritische Bestandsaufnahme zielt freilich nicht auf die Abschaffung des Kritisierten, sondern plädiert im Gegenteil für eine Veränderung der Laufrichtung: Veröffentlichte Meinungen als integrale Bestandteile kulturellen Austauschs müssen ebenso ernst genommen werden wie Forderungen, auch all jene Filme mit einzubeziehen, die in der Masse der jährlichen Filmproduktion seit mehr als hundert Jahren zwar den Weg in die Kinos fanden, aber aus welchen Gründen auch immer von der Filmgeschichtsschreibung bislang noch nicht berücksichtigt wurden – nur: Wie lässt sich das systematisieren?

Kritik am Krieg mit aufklärerischem oder erzieherischem Impetus scheint der kleinste gemeinsame Nenner des Antikriegsfilm-Verständnisses bzw. Genreversprechens zu sein: „Anti-Kriegsfilme wären dann alle Filme, in denen das Leiden der Menschen durch den Krieg, die Forderung nach Abschaffung des Krieges als Mittel der Politik und die Darstellung der wahren Ursachen sowie der Sinnlosigkeit kriegerischer Auseinandersetzungen gezeigt wird."[5] Andererseits unterscheiden sich Antikriegsfilme strukturell auf den ersten Blick gar nicht so sehr von ihrer Verwandtschaft, etwa Propaganda- und Kriegsfilmen, aber auch nicht von anderen Genreformationen wie z. B. Actionfilm, Melodram, Western oder Horrorfilm: Agitation, Psychologisierungs- und Emotionalisie-

3 Siehe Rauhut 1977.
4 Vgl. Schweinitz 1994.
5 Baier 1984, 38.

rungsstrategien, sensationelle Bewegungsbilder, Realismus der Gewaltdarstellung oder audiovisuelle Schocks zählen allenthalben zu Genrestandards. Selbst hinsichtlich der kritischen Auseinandersetzung mit dem Thema Krieg kann der Antikriegsfilm keine Exklusivität behaupten. Hier konkurrieren Antikriegsfilme z. B. mit Komödien wie Charles Chaplins *Shoulder Arms* (*Gewehr über*, 1918) oder Autobiografien wie John Boormans *Hope and Glory* (*Hope and Glory – der Krieg der Kinder*, 1987), ganz zu schweigen von all den Filmen, die das Kriegs-Sujet weit über die engen Grenzen des Militärischen hinaus ausloten, wie Peter Riedel in seinem Aufsatz „Die Metastasen des Krieges. Über den Kriegsfilm als Genre und den Anachronismus der Sinne" in diesem Band zeigt.

In Anbetracht dieser Gemengelage scheint es ratsam, den Blick weg von Einzelphänomenen und hin zu ihrer Verbindung unter funktionalen filmischen Gesichtspunkten zu lenken, an denen die öffentliche Wahrnehmung kondensiert: In formaler Hinsicht markieren Antikriegsfilme einerseits eine narrative Differenz zu anderen Genre-Dialekten bzw. filmischen Wahrnehmungsformen, indem sie die Widersprüche des Krieges erzählbar, d. h. im formalen Arrangement sinnlich erfahrbar machen. An diesen Formenspielen haben sich andererseits kulturhistorisch bestimmbare Semantiken angelagert und diskursiv verdichtet, die im Unterschied zu anderen Bezeichnungspraxen als „Anti" qualifiziert worden sind. Grad und Funktionalität der Differenzqualität dieses „Anti" lässt sich wiederum pragmatisch und poetologisch in historischen Verwendungszusammenhängen bestimmen. Zur Beschreibung dieses dynamischen Prozesses und um methodisch-theoretisch nachvollziehen zu können, auf welche Weise filmische Strukturen und kulturelle Bedeutungsproduktion miteinander gekoppelt sind, bedarf es eines Modells, das in der Lage ist, historische Poetik und historische Pragmatik unter funktionalen Aspekten zusammenzuführen.

Semiopragmatik

Roger Odins semio-pragmatischer Zugang leistet genau dieses.[6] In Odins Modell werden Produktion und Rezeption, *directing space* und *reading space*, als zwei Seiten einer kulturellen Institution zur Kanalisierung und Limitierung von Bedeutungen konzipiert. Antikriegsfilm lässt sich in diesem Zusammenhang als Modus verstehen, die Austauschbeziehungen zwischen beiden Seiten zu regulieren: Filmische Kritik am Krieg wird auf diese Weise als Teil der kulturellen Selbstverständigung über den Widersinn des Krieges lesbar. Vor diesem Hintergrund lässt sich eine Genealogie der *institution* (Odin) Anti-Kriegsfilm ebenso ermitteln wie eine Kritik ihrer kulturellen, politischen und ökonomischen kurzum: gesellschaftlichen Funktion. Die Kategorie Antikriegsfilm entsteht nicht im diskursfreien Raum oder per definitionem, sondern in beschreibbaren Umgebungen. Begriffen als Teil eines übergreifenden kommunikativen Prozesses (als dreistellige Verdichtung von Information, Mitteilung und Verstehen) scheinen auf formaler Ebene die narrativen Prinzipen des Antikriegsfilms – verstanden als Instanz der Vermittlung – seine filmhistorische Institutionalisierung maßgeb-

6 Vgl. Odin 2000.

lich vorangetrieben zu haben. Ein semiopragmatischer Zugriff ermöglicht es letztlich, Narration als Form des Zeichengebrauchs in historischen Verwendungszusammenhängen lesbar zu machen.

II. Frontverläufe im *reading space*: Zur Pragmatik des Antikriegsfilms

Realgeschichte

Der historische Kontext, in dem die Kategorie Antikriegsfilm massenwirksam entsteht, fällt in die Zeit des Beginns des 20. Jahrhunderts. Auch wenn die These, Krieg und Kino bedingten sich gerade in diesem Zeitraum gegenseitig[7], leichtfertig wichtige Kontexte der Entstehung des neuen Mediums – aber auch: des Krieges – ausblendet, lässt sich feststellen, dass sich in dieser Zeit erste ebenso kritische wie publikumswirksame filmische Auseinandersetzungen mit dem Krieg beobachten lassen (*Vervloekt Zij De Oorlog* [*Verflucht sei der Krieg*] von Alfred Machin, 1914; *Civilization* von Reginald Barker und Thomas H. Ince, 1916; *Ned med Vaabnene!* [*Nieder mit den Waffen!*] von Forest Holger-Madsen, 1915). Die Zeit der Unsicherheit und Umorientierung zwischen den Weltkriegen des vergangenen Jahrhunderts begünstigte Polarisierungen aller, auch filmischer Art, und verstärkte den Wunsch nach Erklärungs- und Deutungsangeboten in Zeiten kollektiver Verunsicherung, wie sie diese Filme zur Verfügung stellten. Die öffentliche Suche nach Erklärungen für die Katastrophe begünstigte die kritische Auseinandersetzung mit Institutionen des Krieges, vor allem der militärischen Führung, ebenso wie die Frage nach der Rolle des Individuums und den Folgen des Krieges. Dies gilt grundsätzlich auch heute noch. Das Kriegs-Sujet hat nichts an seiner diskursiven Kraft eingebüßt, eher im Gegenteil. Und jetzt, da sich die Kriege verändern, wie Herfried Münkler beschreibt[8], erscheinen die etablierten Formen des Antikriegsfilms seltsam antiquiert: Quo vadis Antikriegsfilm?

Hinsichtlich politischer Kontexte haben politisch-ideologisch motivierte Reaktionen wie Zensurmaßnahmen und Stellungnahmen politischer Institutionen nicht nur die öffentliche Neugier verstärkt, sie befestigten zugleich die Vorstellung, dass Antikriegsfilme tatsächlich gegen offizielle Kriegsdoktrinen opponierten. Boykott und Zensur sowie politische und intellektuelle Anfeindungen von *All Quiet on the Western Front* (*Im Westen nichts Neues*, 1930) und *Westfront 1918* (1930) bis *Paths of Glory* (*Wege zum Ruhm*, 1957), *Full Metal Jacket* (1987) oder *Starship Troopers* (1997) sprechen eine deutliche Sprache. Solche öffentlichkeitswirksamen Reaktionen manifestieren entgegen ihren Absichten kollektive Vorstellungen jenes „Anti" des Kriegsfilms, dass auch gegenwärtig noch für öffentliche Irritation und Aufmerksamkeit sorgt. Die Deutung als Anti-Kriegsfilm hängt also in starkem Maße von dessen politischer Interpretation und Indienstnahme ab. Sie verstärkt Antikriegsfilm-Semantiken in der Regel gegen offizielle politische Interessen. Selbstredend fügen sich Antikriegsfilme auch ökonomischen Interessen. Antikriegsfilme werden unter marktstrategischen Gesichts-

7 Vgl. Virilio 1989.
8 Münkler 2002.

Abb. 1: Szene aus Goyas *Pinturas negras: Saturn verschlingt eines seiner Kinder* (1821-1823).

punkten produziert und platziert. Andererseits hat gerade der ökonomische Erfolg der Institutionalisierung des Anti-Kriegsfilm-Schemas Vorschub geleistet – und das paradoxerweise, obwohl die Filmindustrie nicht eben im Verdacht stand und steht, gegen offizielle militärische Doktrinen zu opponieren.

Geschichte der Künste

Das Medium Film schreibt mit so genannten Antikriegsfilmen andererseits eine lange Tradition in der künstlerischen Auseinandersetzung mit dem Krieg fort: Von der Antikriegsmalerei Pieter Bruegels dem Älteren oder Hieronymus Boschs etwa bis zu Francisco de Goya (*Erschießung der Aufständischen am 3. Mai 1808 in Madrid* [*O Três de Maio de 1808 em Madrid*: *Os fuzilamentos na montanha do Príncipe Pio*], 1814; die Serie der *Schwarzen Bilder* [*Pinturas negras,* Abb. 1] 1821-23; der Zyklus *Die Schrecken des Krieges* [*Desastres de la Guerra*], ca. 1810-14); und von Otto Dix' Zyklus *Der Krieg* (1924) über Picassos *Guernica* (1937) bis zu Jeff Walls großformatigem, in einem Leuchtkasten präsentierten Farbdiapositiv *Dead Troops Talk* (1992). Die Tradition der bildlichen Vermittlung des Krieges setzte sich in der Fotografie fort, vor allem in den Kriegsfotografien Roger Fentons vom ersten mit modernen Mitteln geführten Krieg, dem Krimkrieg von 1853 bis 1856. Dass Fotografie auch als Mittel der Agitation gegen den Krieg eingesetzt werden konnte, stellte Ernst Friedrich mit seinem Antikriegsbuch *Krieg dem Kriege!*, das 1924 für internationale Aufmerksamkeit sorgte, unter Beweis (Abb. 2). Sowohl Malerei als auch Fotografie nutzten neben dramatischen Farb- und Raumkompositionen vor allem die Darstellung grausam entstellter und verstümmelter Körper zur Kritik am Krieg, eine Strategie, die spätere Antikriegsfilme aufnahmen und den medialen Gegebenheiten anpassten. In gleichem Umfang adaptierten Antikriegsfilme immer wieder Kriegs-/Antikriegsliteratur, von Humphrey Cobbs *Paths of Glory* (1935) bis Anthony Swoffords *Jarhead* (2003). Besonders die Verfilmung des Romans von Erich Maria Remarque *Im Westen nichts Neues* (1929) profitierte zugleich vom internationalen Erfolg der literarischen Vorlage. Aber auch Karl Kraus' Antikriegs-Drama *Die letzten Tage der Menschheit* (1918/1919), dessen Vertonung Radiogeschichte geschrieben hat, oder Claude Simons *nouveau roman* gegen den Krieg *Die Akazie* (1989) ließen sich hier

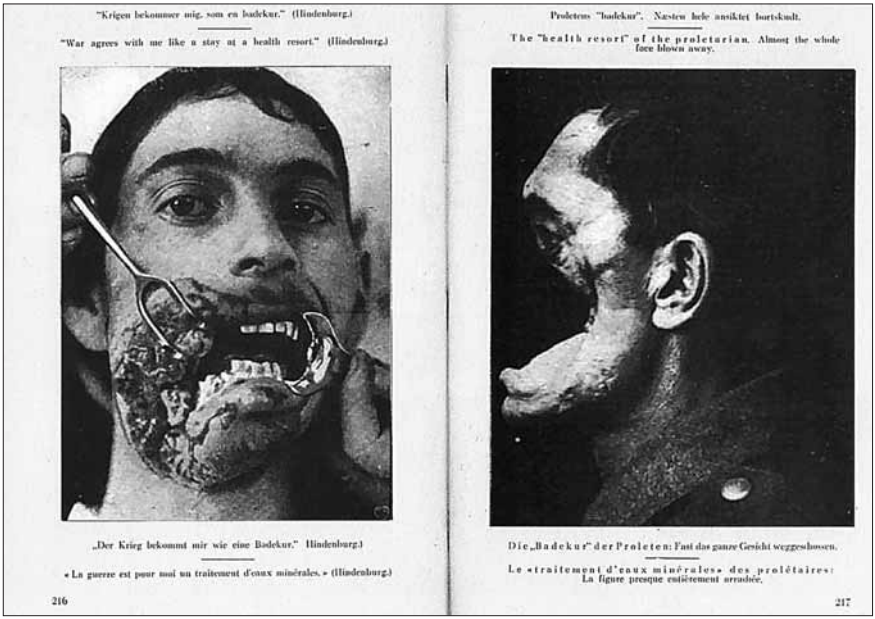

Abb. 2

nennen. Sie stehen stellvertretend für eine lange literarische Tradition in der kritischen Auseinandersetzung mit dem Krieg, die mit dem bereits 1668 erschienen, im Dreißigjährigen Krieg spielenden Schelmenroman von Hans Jakob Christoffel von Grimmelshausen *Der abenteuerliche Simplicissimus (Teutsch)* einen frühen populären Vertreter hat. Gestaltungselemente literarischer Vorlagen – z. B. episodale Erzählstrukturen, Realismus oder Ironie – haben die Filmsprache des Antikriegsfilms sichtlich beeinflusst. Der Zusammenhang der hier skizzierten kunsthistorischen Bild- und Erzähltraditionen mit der Entwicklung des Antikriegsfilms wäre noch zu erhellen, und zwar sowohl hinsichtlich filmischer Gestaltungsprinzipien des Antikriegsfilms als auch im Hinblick auf ihren Beitrag zur Präfiguration des kollektiven Verständnisses von Antikriegskunst generell.

Produktionsgeschichte

Nicht zuletzt limitieren Produktionskontexte Entstehung und Entwicklung des Antikriegsfilms. Bewegliche Aufnahmeapparaturen und Filmton bereiteten der massenwirksamen Institutionalisierung des Antikriegsfilms in den 1930er Jahren den Weg. Sie erweiterten den Rahmen realistischer Darstellung radikal. Die ästhetische Aufrüstung steigerte das filmische Schockmoment in ungekanntem Maße. Der Krieg wurde endgültig filmisch, d. h. auf der Ebene audiovisueller Qualitäten unmittelbarer und scheinbar nachvollziehbarer als je zuvor – aber eben auch abschreckender. Endlich konnte die Öffentlichkeit dessen ansichtig werden, was man zuvor nicht zu Gesicht bekommen hatte und was die alten Vermittlungsformen des Krieges, Kriegsfotografie,

-malerei und -literatur in dieser Intensität nicht liefern konnten. Verstärkend wirkte der Umstand, dass einige verantwortliche Filmleute selbst Augenzeugen von Kriegen waren und ihre Erfahrungen in die Produktion von Kriegsfilmen einbrachten: Lewis Milestone etwa arbeitete als Fotograf bei einem Fernmelderegiment der US-Armee während des Ersten Weltkrieges; Oliver Stone war Soldat in einem *platoon* im Vietnamkrieg usw.

Das auf diese Weise zu Beginn des 20. Jahrhunderts installierte realistische Programm besitzt im Großen und Ganzen auch im Antikriegsfilm heute noch Gültigkeit. Realistische Effekte werden unverändert dazu genutzt, die zerstörerische Wirkung des Krieges sichtbar und fühlbar zu machen. Auf diese Weise hat sich im Lauf der Filmgeschichte eine filmische Ikonografie ausgebildet, die zunehmend das kollektive Kriegsbild an die Beschränkungen des Mediums gebunden hat. Die kollektive Kriegserfahrung entfernt sich damit indes paradoxerweise immer weiter von den Fakten realer Kriege. Auch deshalb wäre wohl zu fragen, welche Rolle der Bezug auf realhistorische Kriege im Kriegs- bzw. Antikriegsfilm überhaupt spielt. Im Folgenden steht indes eine andere Frage im Mittelpunkt: Wie funktionieren Antikriegsfilme innerhalb dieser historischen und kulturellen Rahmung?

III. In den Schützengräben des *directing space:* Zur Poetik des Antikriegsfilms

Um herauszufinden, wie sich das „Anti" des Kriegsfilms filmsprachlich zu verstehen gibt, lohnt zunächst ein Blick auf die Form filmischen Erzählens im fiktionalen Film, die Narration. In funktionaler Perspektive wird mit Narration die Interaktion der Subsysteme Stil (audiovisuelle Struktur) und Plot (Informationsstruktur von Raum und Zeit) bezeichnet, deren Zusammenwirken die Fabula (Inhaltsstruktur) hervorbringt, die von Zuschauern als Geschichte (Bedeutungsstruktur) interpretiert wird.[9] Ein Informationsvermittlungsprozess also, der durch die Einbeziehung aller Funktionsstellen des Filmischen vom materiellen Substrat des Films bis zum Zuschauer als kommunikativer und somit als gesellschaftlicher Austauschmechanismus verstanden werden kann, in dem sich kulturelle Überzeugungen verdichten. Die Entwicklung dieses Verdichtungsprozesses von audiovisuellen Strukturen, Erzählstrategien, Inhalten und daran kondensierenden Semantiken lässt sich schließlich auch mit Blick auf so genannte Antikriegsfilme historisch und analytisch erfassen. Als diskursive Größe kann die Kategorie „Antikriegsfilm" freilich nicht länger als definierbare Entität, sondern nur als Kontingenzformel angegeben werden. Solche Kontingenzformeln haben sich historisch in kulturellen Austauschprozessen als funktionale Erwartungsstrukturen bzw. Institutionen im Sinne Odins bewährt. Sie werden traditionell als Genres beschrieben.

9 Vgl. Bordwell 1985.

„Draw a distinction“[10]

Die historische Pragmatik des Antikriegsfilm ist untrennbar mit bestimmten Formenspielen des Filmischen, d. h. mit seiner historischen Poetik verbunden, die sich von derjenigen anderer Formationen unterscheidet. Antikriegsfilm bezeichnet also einen Unterschied auf der Ausdrucksebene, der einen Unterschied auf der Ebene des Verstehens macht. Und: beides lässt sich historisch und analytisch nachzeichnen. Während sich die Verstehensebene von Film zu Film z. B. anhand veröffentlichter Meinungen rekonstruieren lässt, lassen sich filmische Verfahren anhand signifikanter innerfilmischer Abweichungen ermitteln. Vor allem um letzteres soll es abschließend gehen. Folie für die Ermittlung poetischer Differenzqualitäten sind hier Darstellungs- und Erzählkonventionen dessen, was üblicherweise als Kriegsfilm gilt. Die folgenden Überlegungen zum Antikriegsfilm gehen außerdem von bekannten, d. h. dem kollektiven Gedächtnis nachhaltig eingeschriebenen Antikriegsfilmen aus. Diese doppelte Einschränkung folgt indes lediglich unmittelbar pragmatischen Überlegungen, sie beeinträchtigt nicht die Perspektive des Ansatzes, der dezidiert für eine offene Konzeption plädiert und anstelle von Ein- und Ausschlusskriterien historisch variable Verdichtungen benennen möchte, die zugleich die erstaunliche funktionale Anpassungsfähigkeit des Antikriegsfilms an unterschiedliche Bedingungen hervorhebt.

Audiovisueller Stil

Im Hinblick auf die Gestaltung der audiovisuellen Ebene dominiert eine Strategie, die das „Anti“ in Form eines ästhetisch überhöhten, expressiven filmischen Realismus verdichtet – wie es scheint, ist auch nach etwas mehr als einhundert Jahren Film- und moderner Kriegsgeschichte das kulturelle Bedürfnis nach hochgradig verdichtetem Abbildrealismus bzw. Kriegsnaturalismus ungebrochen. Dies schlägt sich nieder in der Inszenierung kriegerischer Handlungen, zumeist in der Zerstörung männlicher Körper, die den Zuschauer auf Bild- und Tonebene physisch-physiologisch in das Geschehen einbeziehen und den Krieg auf diese Weise in eine körperlich-sinnliche Erfahrung übersetzen. Die Stilisierung des Tötens, Mordens und Sterbens erreicht im Antikriegs-

Abb. 3

Abb. 4

10 Spencer Brown 1977, 3.

Abb. 5

film oftmals einen Grad der Verdichtung, der über das aus herkömmlichen Kriegsfilmen Gewohnte hinausgeht – scheinbar paradox, denn will man nicht eigentlich das kritisieren, was man zeigt? Das „Anti" formuliert sich in dieser Hinsicht also als Stilisierung und Überdehnung, als zynische Über-Affirmation von Kriegsfilm-Strategien, sinnfällig etwa in der exzessiven Schützengraben-Sequenz in *All Quiet on the Western Front* (Abb. 3 + 4) oder in den Zeitlupenaufnahmen der Tötung der Soldaten in den Trümmern der Stadt Hue in Kubricks *Full Metal Jacket* (1987, Abb 5).

Der Mehrwert solch exzessiver Arrangements umfasst nicht nur Möglichkeiten der Affektsteuerung. Die „Freisetzung der Materialität des Signifikanten gegen das System", wie Peter Riedel dies in Bezug auf den Horrorfilm beschrieben hat[11], hat vielmehr auch die Funktion, Sinnentleerung an der materiellen Oberfläche anschaulich werden zu lassen. Die Stilisierung etwa mit Hilfe von Großaufnahmen, Farbqualitäten, Zeitlupe, Kameraperspektive, Bewegung und kontrastierenden Gegenüberstellungen hebt das Dargestellte aus dem narrativen Fluss und entkoppelt es von der laufenden Sinnproduktion. In der Kontradiktion von ästhetischem Genuss und inhaltlicher Sinnlosigkeit formuliert sich auf der Bildebene gleichzeitig eine filmische Ausdrucksform für Sinnentleerung und -zerstörung im Hinblick auf das Thema Krieg. Innerhalb narrativer, also sinnproduzierender Systeme ist solcher formaler *excess*[12] eine Form, Paradoxien erzählbar zu machen. Antikriegsfilme haben immer wieder solch formalen *excess* zum Bedeutungsträger unter der Maßgabe der Widersinn-Produktion gemacht. Ob dies als ‚unzulässiger' ästhetischer Genuss oder als erzählerisches Mittel eines „Anti" wahrgenommen wird, entscheidet freilich nicht der Film. Filme sind schließlich nur in der Lage, Bedeutungen zu kanalisieren und limitieren, Bedeutungsproduktion anzuregen, nicht festzulegen. Dies kann in der öffentlichen Wahrnehmung als mehr oder weniger gelungen gelten. Die Macht des Narrativen ist also durchaus beschränkt. Festzuhalten ist, dass dergestalt exzessive Ausdrucksformen dem Zusammenhang von Krieg und Sinnzerstörung einen audiovisuellen Ausdruck verleihen, der im Zusammenhang des Filmganzen „Anti"-Sinn produziert. Die große Mehrheit der als Antikriegsfilme geltenden Produktionen beinhaltet solche exzessiven Ausdrucksformen, die vielfach zu Schlüsselbildern der kollektiven Kriegswahrnehmung geworden sind (Abb. 6 + 7)

Die Aufzählung audiovisueller Strategien, die die paradoxe Struktur sinnförmig erzählter Sinnzerstörung im filmischen Verfahren bewusst machen, ist mit dem Hinweis auf exzessive Darstellung unvollständig erfasst. Hier müssen Untersuchungen anschließen, die weitere Strategien ermitteln, wie Antikriegsfilme ihr „Anti" im audiovisuellen Arrangement wahrnehmbar machen. Prinzipiell lassen sich solche Strategien

11 Riedel 2004, 293.
12 Vgl. Thompson 1977.

Abb. 6: Granatentrichter-Szene aus *All Quiet on the Western Front*.

Abb. 7: Waschraum-Szene aus *Full Metal Jacket*.

mit Blick auf andere filmisch-künstlerische Verdichtungsformen desselben Sujets differentiell bestimmen.

Figurenzeichnung

Wie die Beispiele aus *All Quiet on the Western Front* und *Full Metal Jacket* gezeigt haben, manifestiert sich im Antikriegsfilm wie im Kriegsfilm auf der Ebene des überbordenden Abbildrealismus ein besonderes Interesse für die Inszenierung der Zerstörung des Körpers, während im Hinblick auf psychologische Dispositionen von Hauptfiguren ambivalente Charaktere dominieren. Der Fokus auf Körperhaftigkeit und psychische Disposition der Figuren, die Inszenierung von Körper und Geist als Austragungsorte des Krieges, reduziert das Thema Krieg auch im Antikriegsfilm auf Aspekte individueller, existenzieller Bedrohung. Der Zusammenhang von körperlicher und psychischer Versehrung und Deformation wird im Antikriegsfilm als Problem des Individuums in der chaotischen Situation des Krieges begriffen und kaum einmal auf übergreifende Rahmenbedingungen zurückgeführt. Allerdings nehmen existenzielle Bedrohungsszenarien im Antikriegsfilm selten einen positiven Verlauf, sie münden zumeist in Appelle, führen zur Läuterung oder in unsichere, offene Situationen. Entsprechend sind Antikriegsfilme bevölkert von gebrochenen Helden und Anti-Helden. Andererseits entstehen gerade an der audiovisuellen und erzählerischen Inszenierung der Beschädigung des menschlichen Körpers und Geistes unter Kriegsbedingungen oftmals die radikalsten Brüche mit bestehenden Bildtabus ausgerechnet im Antikriegsfilm.

Erzählstrategien

Im Laufe der Filmgeschichte haben sich immer wieder episodale Plotstrukturen als narrative Mittel in Antikriegsfilmen bewährt – siehe etwa die DEFA-Produktion *Ich war 19* (1968). Sie lösen die Geradlinigkeit herkömmlicher Erzählungen tendenziell auf, lösen die Lebensräume der Figuren strukturell in Disparitäten auf und lockern so die Bande erzählerischer Ökonomie, wie sie für viele andere Genres üblich sind. Auf diese Weise verändert sich die narrative Produktion von Sinn, verliert ihre herkömmliche Ausrichtung auf ein zu erreichendes Ziel. Wie sich überhaupt die für klassische Er-

zählstrategien typischen Merkmale wie Zieldefinition und Zielerreichung oder die Wiederherstellung von Ordnungssystemen im Antikriegsfilm tendenziell in Auflösung befinden. Die Problem- bzw. Fragestellung eines anfänglich installierten Konflikts wird im Antikriegsfilm in der Regel am Ende nicht gelöst, sondern weitergereicht an das Publikum wie in *All Quiet on the Western Front* (Abb. 8), agitatorisch zugespitzt wie in *Westfront 1918* (Abb. 9), in mythischen Nebeln aufgelöst wie in *Apocalypse Now* (Abb. 10), oder offen gelassen wie etwa in *No Man's Land* (2001, Abb. 11). Zumindest was die Enden von Antikriegsfilmen angeht, lässt sich filmhistorisch also eine Veränderung beobachten, die be- oder anklagende Appellstrukturen zurücknimmt zugunsten eher offener Reflexionsräume, die den Zuschauer als Bedeutungskonstrukteur aktiv mit einbeziehen. Die Hintergründe dafür wären noch zu ermitteln.

Abb. 8

Abb. 9

Abb. 10

Abb. 11

Daneben erzählen Brüche in der Narration und Wechsel des Erzähltempos, Retardation und Beschleunigung wie etwa in *The Deer Hunter* (*Die durch die Hölle gehen*, 1978) die Zerstörung vertrauter Lebenswelten, den Kollaps von Raum und Zeit durch den Krieg (Abb. 12 + 13). Mit solchen erzähltechnischen Aberrationen der Konventionen linearen Erzählens werden herkömmliche Muster filmischer Sinnproduktion unterlaufen. Solche Plot-Konstruktionen verlangen überdies andere Strategien der Sinnproduktion auf Seiten des Zuschauers. Sie stören gewohnte Wahrnehmungsmuster, sie laufen Sehgewohnheiten zuwider, produzieren formalen Widersinn.

Neben solchen Abweichungen von erzählerischen Standards soll abschließend noch auf den Modus selbstreflexiven Erzählens als weitere paradoxe Erzählstrategie hingewiesen werden. Paradox deswegen, weil diese Strategie entgegen unseren Erfahrungen und Erwartungen die Fiktion eines ge-

Abb. 12: Der Riss in der Welt ....

Abb. 13: ... übersetzt in einen narrativen Bruch in *The Deer Hunter*

schlossenen Weltzusammenhangs durchbricht, also diegetischen Sinn zur Disposition stellt, indem sie Sinnverweise auf ein Außerhalb der filmischen Fiktion bereitstellt. Filmische Selbstreflexivität im Antikriegsfilm äußert sich sowohl inhaltlich wie z. B. die Fernsehteams in *Apocalypse Now* (Abb. 14) oder *Full Metal Jacket* (Abb. 15), als auch genrereflexiv wie in *Les Carabiniers* (*Die Karabinieri,* 1963, Abb. 16), der im Wortsinn ein Anti-Kriegsfilm ist , oder medienreflexiv wie in *Starship Troopers* (1997, Abb. 17). Die Ausstellung der Gemachtheit des filmischen Arrangements, die Preisgabe der Fiktion bietet also neben ästhetizistischen Strategien eine weitere Möglichkeit kritischer Distanznahme.

Themen

Bewaffnet mit diesem Instrumentarium filmischer Verfahren behandeln Antikriegsfilme die gleichen Thematiken und Inhalte wie herkömmliche Genreerzählungen, nur eben in einem anderen Modus: Gewaltsamer Tod, Grausamkeit, Kameradschaft, existenzielle Angst oder Männlichkeit – kaum aber: historisch-politische Zusammenhänge. Im Unterschied zu anderen Bearbeitungsmodi des Themas Krieg betonen Antikriegsfilme die destruktive Wirkung des Krieges vor allem auf Individuen. Hier gibt es tendenziell weder Siege moralischer, psychologischer oder physischer Natur noch das Versprechen einer Wiederherstellung der alten Ordnung. Antikriegsfilme betonen tendenziell das Scheitern von Wertvorstellungen und Ordnungssystemen und befragen deren Sinngehalte. Der Unterschied zu herkömmlichen Kriegsfilmen mit vorwiegend unterhaltender Funktion und Propagandafilmen manifestiert sich innerfilmisch dann über das Scheitern entsprechender Handlungsmotivationen und psychologischer Dispositionen. Die Abweichungen sind da-

Abb. 14

Abb. 15

bei mehr oder weniger ausgeprägt. Dennoch müssen sie evident und das heißt im Gesamt des filmischen Zeichens für die Stabilisierung der Dominante des Antikriegsfilms Sorge tragen: für die Limitierung von Zuschreibungsmöglichkeiten in der Produktion von Widersinn. Die Realisierung von Bedeutungen vollzieht sich indes im *reading space*. Sie bedarf einer Öffentlichkeit, die aus dem filmischen Kommunikationsangebot unter historischen Bedingungen kultureller Kontexte Semantiken kondensiert und dem kollektiven Gedächtnis zuführt.

Abb. 16

Abb. 17

IV. „La guerre est finie"

Das zuvor vorgestellte, an inner- und außerfilmischen Funktionen orientierte Analyseschema scheint diejenige filmhistorische Institution beschreibbar zu machen, auf die sich die Rede vom Antikriegsfilm bezieht. Methodisch handelte es sich bei dem zuvor Umschriebenen um den Versuch, filmisches Verfahren und dynamische Bedeutungszuschreibungsprozesse zusammenzudenken. Dieser Ansatz interessiert sich mehr für die Mechanismen der Veränderung als für die Feststellung von Zugehörigkeiten, mithin für die Rückkoppelung von Genreformierungen an kulturelle Funktionen. Es geht darum aufzuzeigen, dass gerade die Variabilität filmischer Strukturen und Verfahren notwendige Bedingung zum Erhalt der kulturellen Funktion des Antikriegsfilms unter historisch sich wandelnden Gegebenheiten ist. Erst in der Modellierung dieses Zusammenhangs lässt sich zeigen, wie sich die symbolische Generalisierung „Antikriegsfilm" unter wechselnden historischen, politischen, ökonomischen und filmästhetischen Bedingungen bewährt hat. Diese Verknüpfung blieb in dem zuvor Gesagten zwar noch Skizze und Entwurf, wichtige Verbindungslinien, so die Hoffnung, sind indes erkennbar geworden.

Literatur

Baier, Eberhard: Der Kriegsfilm. Aachen 1984.
Basinger, Jeanine: The World War II Combat Film: Anatomy of a Genre. New York 1986.
Bordwell, David: Narration in the Fiction Film. Madison 1985.
Davenport, Robert: The Encyclopedia of War Movies. The Authorative Guide to Movies about Wars of the 20th Century. New York 2004.
Hickethier, Knut: „Die Brücke", in: Thomas Koebner (Hg.): Filmklassiker (Bd. 2). Stuttgart 1995, S. 371-376.

Klein, Thomas, Marcus Stiglegger, Bodo Traber (Hg.): Filmgenres: Kriegsfilm. Ditzingen 2006.
Münkler, Herfried: Die neuen Kriege. (Schriftenreihe der Bundeszentrale für politische Bildung, Bd. 387), Reinbek bei Hamburg 2002.
Odin, Roger: „For a Semio-Pragmatics of Film", in: Robert Stam, Toby Miller (Hg.): Film and Theory. An Anthology. Malden (Mass.) 2000, S. 54-66.
Rauhut, Franz: Filme gegen Krieg. Gerolzhofen 1977.
Riedel, Peter: „*It's nothing personal babe* – Andenken an den Horrorfilm", in: MEDIENwissenschaft. Rezensionen – Reviews, Nr. 3, 2004, S. 284-295.
Schweinitz, Jörg: „Genre und lebendiges Genrebewusstein", in: montage/av, Jg. 3, Nr. 2, 1994, S. 99-118.
Spencer Brown, George: Laws of Form. New York 1977.
Virilio, Paul: Krieg und Kino. Logistik der Wahrnehmung [1984]. Frankfurt/M. 1989.
Thompson, Kristin: „The Concept of Cinematic excess", in: Ciné-tracts, Nr. 2, 1977, S. 54-63.