

7. WAHNSINN UND KRIEG

7.1 Zum institutionellen Charakter des Krieges

Krieg als Institution zu verstehen ist nicht selbstverständlich – weder im Alltagssprachgebrauch noch im gesellschaftstheoretischen Diskurs. In erster Linie ist der Begriff der Institution mit Einrichtungen, die das Funktionieren der Gesellschaft gewährleisten, verbunden. Am offensichtlichsten zutreffend dürfte diese Definition des Institutionsbegriffs in der bis hierher durchgeführten Untersuchung für das Beispiel Psychiatrie sein. Als Institution beinhaltet sie zum einen arbeitsteilige Praktiken, die von Verwaltungsfunktionen über Machtansprüche und Entscheidungsabläufe bis hin zu zielgerichteten Interaktionen der beteiligten Individuen reichen. Zum anderen beinhaltet die Psychiatrie, wie alle Institutionen, auch symbolische und normative Momente, welche die Interaktionen, Machtstrukturen und Zielvorgaben mit dem Erleben der Individuen verbinden. Es würde zu weit führen, hier den Institutionsbegriff differenziert zu diskutieren. Aber allgemein kann vorausgesetzt werden, dass Institutionen soziale Regelwerke, spezifische praktische sowie ideologische Ziele, diskursive Praktiken, identitätsbestimmende Funktionen und sozialisatorische Effekte beinhalten (vgl. Kardorff 1998). Diese Elemente können ebenso bei den Gegenständen Psychotherapie und Familie nachgewiesen werden. Doch wie verhält es sich mit dem Gegenstand „Krieg“? Ist Krieg eine Institution? Und was wäre mit dieser theoretischen Bestimmung für die Untersuchung des Begriffs psychischer Störung im Kriegsfilmm gewonnen?

Auf den ersten Blick erscheint die Behauptung, dass Krieg als Institution verstanden werden kann, widersinnig – wenn nicht gar zynisch. Der Begriff der Institution ist prinzipiell positiv definiert – positiv in dem Sinne, dass Institutionen gesellschaftlich erwünschte Effekte erzielen sollen. Sicherlich ist ein notwendiges Element des Krieges, nämlich das Militär, schon im einfachsten Sinne eine Institution. Das Militär ist eine komplexe und gesellschaftlich tief verankerte soziale Organisation mit einem klar begründeten und allgemeinen Ziel: die Durchsetzung politischer sowie ökonomischer Interessen zur Sicherung der Existenzgrundlagen der jeweiligen Gesellschaft und gegebenenfalls zum Erhalt oder zur Herstellung humarer Lebensbedingungen in anderen Gesellschaften (vgl. Rice 2003) – so lautet in den Industrieländern zumindest der offizielle Auftrag des Militärs, ungeachtet seiner politikwissenschaftlich nachweisbaren Funktion, spezifische Kapitalinteressen auf internationalen Märkten durchzusetzen (vgl. Chomsky 2002a, S.21ff.).

Das Militär ist eine Institution – aber der Krieg? Im Begriff des Militärs geht der Begriff des Kriegs nicht hinreichend auf. Inwieweit kann ein institutioneller Charakter des Krieges für die Untersuchung von Kriegsfilmen vorausgesetzt werden?

Im Rahmen der vorliegenden Arbeit kann kein differenzierter Rekurs auf Theorien des Krieges unternommen werden, dies wäre zu vielschichtig. Al-

lerdings wird hier ein allgemeiner Begriff des Krieges in der Art vorausgesetzt, dass Krieg als eine gesellschaftliche Praxis auf der Grundlage politischer und ökonomischer Interessen definiert ist, welche die physische und psychische Zerstörung oder Beschädigung von Individuen sowie derer Lebensgrundlagen zur Folge haben. Krieg ist eine gesellschaftliche Realität mit gesellschaftlichen Ursachen, die über anthropologische, psychologische oder kulturelle Momente hinausgehen. Als normative Voraussetzung zum Begriff des Krieges in der vorliegenden Arbeit sei hier eine im Rahmen der Friedensforschung nachvollziehbare pazifistische Sichtweise (vgl. Krippendorf 2000) genannt. Unter dieser Perspektive wird Krieg im Hinblick auf den durch ihn bewirkten Schaden wie auch im Hinblick auf seine Ursachen vor dem Hintergrund ökonomischer sowie politischer Interessen begriffen – und prinzipiell abgelehnt (vgl. Chomsky 2002b; Haug 2003).

Zur Frage, ob Krieg als eine Institution verstanden werden kann, ist folgende Überlegung des Psychoanalytikers *Stavros Mentzos* hilfreich:

„Der Krieg ist unter einem gewissen Aspekt ohne weiteres mit einer Institution vergleichbar. Krieg impliziert nämlich nicht nur eine hochentwickelte soziale Organisation, also das Militär, sondern darüber hinaus auch kollektive Handlungs- und Beziehungsmuster mit [...] konstanter Bindung an bewusste und unbewusste Zielsetzungen und an zentrale Ordnungswerte in der Antriebsstruktur der Gesellschaftsmitglieder.“ (Mentzos 2002, S.213)

Für eine Untersuchung der filmischen Darstellung des Begriffs psychischer Störung ist diese Definition des institutionellen Charakters von Krieg nun insofern nutzbar, als die sozialpsychologisch nachvollziehbaren Momente, die Subjekteffekte der unmittelbar und auch mittelbar am Krieg beteiligten Individuen benannt und differenziert werden. Unter Verwendung psychoanalytischer Begrifflichkeiten entwickelt Mentzos eine Theorie der psychosozialen Funktionen des Krieges. Kern dieser Theorie ist ein psychologisches Homöostasemodell, mit dem erklärt wird, wie Krieg in pathologischer, aber maßgeblich auch in nicht-pathologischer Weise spezifische Beziehungserfahrungen vermittelt. Dadurch werden unter anderem auch die so irrational anmutenden positiven Affekte des Individuums in Zusammenhang mit Kriegserleben transparent.

Wie bereits *Sigmund Freud* in „Zeitgemäßes über Krieg und Tod“ (1915), geht Mentzos der Frage nach, in welcher Weise – konstruktivistisch übersetzt – die adäquaten Subjektpositionen für die Durchführung eines Krieges hergestellt werden. Freud erklärte, wie das Geschehen des Krieges die Regression des psychischen Funktionierens auf „das primitive Seelische“, das Ausleben „zurückgehaltener Triebe“ und die Freuden des sogenannten primärprozesshaften Erlebens befördere (Freud 1994, S.45). Der Krieg lasse „den Urmenschen in uns wieder zum Vorschein kommen“ (ebd. 59). Hinsichtlich der damit verbundenen moralphilosophischen Problemstellungen spitzt er seine Argumentation auf der Ebene des Menschenbildes auf eine sehr schmerzhafte und in den meisten Kriegsfilmen zurückgewiesene These zu. Die Frage, wie Menschen als konstatierte sittliche Vernunftwesen auf ein solch barbarisches Handlungs- und Erlebensgeschehen wie im Krieg verfallen können, beantwortet er damit, dass sie in Wirklichkeit „nicht so tief gesunken“ seien, „wie wir fürchten, weil sie gar nicht so hoch gestiegen waren, wie wir's von ihnen glaubten“ (ebd. S.44).

Unter den sozialpsychologischen Sichtweisen, wie sie Mentzos und Freud vorlegen, ist das zentrale Argument zur Begründung des institutionalen Charakters des Krieges seine Funktion, gesamtgesellschaftliche Zusammenhänge mit dem Erleben von Individuen zielgerichtet zu vermitteln. Mentzos fasst dies auf folgende Formel zusammen: „Der Krieg ist ein zivilisatorisches Ergebnis und somit einer Institution vergleichbar“ (Mentzos 2002, S.42). In seinen Untersuchungen wird, dem psychologischen Gegenstand methodisch entsprechend, das Funktionieren der Institution Krieg tendenziell nun mehr auf der Ebene von Individuen als auf der von gesellschaftlichen Strukturen verortet. Die psychologische Untersuchung des Krieges bringt den Nutzen, das Erleben der geschädigten und handelnden Individuen aufzuschlüsseln. Jedoch ist es problematisch, wenn die Untersuchung von Ursachen und Zusammenhängen des Krieges auf die Gegenstandsebene der Individuen reduziert wird – auch wenn sie in Gruppen oder „Großgruppen“ handeln (vgl. Volkan 1999). Weiterhin ist in der psychologischen Theoriebildung zum Gegenstand Krieg häufig eine irreführende Personalisierung der Gesellschaft zu finden. Der derzeit sehr populäre psychologische Kriegstheoretiker *Vamik Volkan* erläutert die gesellschaftliche Dynamik kriegerischer Konflikte beispielsweise so:

„[...] bei Konflikten projiziert eine Gesellschaft eigene ‚böse‘ Anteile in die Außenwelt. Das ist wie bei einer schweren seelischen Störung, bei der die Fähigkeit zur Integration widersprüchlicher Seiten der eigenen Person verloren geht und ein Mensch die Welt nur noch schwarz und weiß erlebt.“ (Volkan 2003, S.67)

Der psychologischen Kriegsforschung ist das Problem der Psychologisierung des gesellschaftlichen, politischen Gegenstandes immanent. Mentzos berücksichtigt jedoch dieses Problem explizit und verweist auf die Dimension einer dem psychologischen Gegenstand übergeordneten, strukturellen und gesellschaftlichen Gegenstandsebene. Hier verwendet er den Begriff der Institution.

„Denn unsere Entwicklung, die historisch-gesellschaftliche, aber auch die individuelle, ja sogar unsere gesamte Zivilisation und Kultur ist in einem wahrscheinlich bis jetzt noch nicht richtig eingeschätzten Ausmaß vom Krieg und von den Institutionen, die ihn ermöglichen, durchtränkt und mitbestimmt.“ (Mentzos, a.a.O., S.15)

Die Theoretisierung des Kriegs als eine Institution bringt für die kritische Sozialwissenschaft Vorteile mit sich. Durch den Institutionsbegriff wird zum einen deutlich, wie weitreichend das Erleben und Handeln der am Krieg direkt und indirekt beteiligten Individuen in einen übergeordneten gesellschaftlichen Kontext eingebettet ist, und zum anderen wird auch transparent, dass der Krieg kein Störfall, sondern eine gesellschaftlich organisierte Struktur mit entsprechenden Funktionen ist. Dies bedeutet, dass es ideologischer und kultureller Mechanismen bedarf, um ausreichende gesellschaftliche Zustimmung zum Krieg herzustellen. Über die Gegenstandsebene des Erlebens und Handelns im Krieg stellen sich weiterführende und spezielle Fragen: Wie wird der Krieg erklärt? Welche Rolle spielt dabei die Psyche? Welche Funktionen haben Aussagen zum Erleben und Handeln der Individuen für das Verständ-

nis von Krieg? In welchem Licht erscheint der Krieg aus der dargestellten individualistischen Sichtweise? Es geht um eine Untersuchung der Darstellungen des Verhältnisses zwischen einer politischen, überindividuellen Logik des Krieges und ihren korrespondierenden Momenten im Individuum. Dabei kann einerseits die Psychologisierung des Krieges selbst in den Mittelpunkt der Betrachtung rücken, andererseits kann untersucht werden, wie über die Fokussierung individueller Schicksale kritische Aussagen zur Logik des Krieges möglich werden.

7.2 Zur Unterscheidung zwischen Kriegs- und Antikriegsfilm

An die dargelegten sozialwissenschaftlichen Fragestellungen schließt sich nun die Frage, wie die Subjektpositionen der am Krieg beteiligten Individuen medialisiert und welche Erklärungsfolien zum Gegenstand des Krieges damit eröffnet werden. Im Spielfilm wie auch im filmwissenschaftlichen Diskurs ist der Krieg ein prominentes Thema. Ein besonders relevantes Problem ist dabei die Frage nach Kriterien zur Unterschied von Kriegs- und Antikriegsfilm.

Dem Politikwissenschaftler *Michael Strübel* folgend, besteht ein breiter Konsens über folgende thematische Merkmale des Antikriegsfilmes: Darstellung der „Wirkungen und Folgen eines Krieges für die betroffenen Soldaten“ sowie für die „zu Hause verbliebenen Angehörigen“, der „Probleme der Veteranen bei der Rückkehr in die Gesellschaft“ und des „Feindes als Mensch“ (Strübel 2002, S.43). Ergänzend sei hier noch die Darstellung von Auswirkungen auf die Zivilbevölkerung genannt.

Auf der formalästhetischen Ebene stehe der Antikriegsfilm – dem Filmwissenschaftler *Knuth Hickethier* folgend – weiterhin vor dem Problem, zwischen seiner ästhetischen Form und seiner inhaltlichen Intention zu vermitteln. Die Darstellung von Sinnlosigkeit und Absurdität, wie es im Antikriegsfilm üblich ist, kann auch im apologetischen Kriegsfilm verwendet werden. Das Kriterium des Antikriegsfilmes sei es, die Ästhetisierung des Kriegsgeschehens nicht als Selbstzweck, sondern in Verbindung mit einer über den Krieg aufklärenden Funktion zu inszenieren (vgl. ebd. S.43f.). Die Relevanz der formalen Dimension kritischer Ästhetisierungen von Krieg zeigt zum Beispiel die im medienwissenschaftlichen Diskurs viel zitierte Interpretation der amerikanischen Nationalhymne von Jimmy Hendrix während des Vietnamkrieges 1969. Den Kriegsreportagen von Michael Herr folgend (vgl. Faulstich 1995, S.49), wurde Hendrix' Musik auch in den Schützengräben der amerikanischen Soldaten gespielt, auf dem Musikfestival in Woodstock spielte Hendrix die Nationalhymne als eine Serie von Kriegsgeräuschen. Zwei ästhetische und mediale Codes – Kriegsgeräusche (aus Spielfilm und Fernsehen bekannt) und Nationalhymne – werden in ein formal stimmiges Verhältnis gesetzt. Damit gelingt die inhaltliche Synthese zweier Diskurse: jener von Krieg und Schrecken sowie der von Politik und Nation.

Im Spielfilm wird das Thema Krieg in der Regel über die Schicksale der ProtagonistInnen sowie deren Reflexionen zu den Themen Nation, Politik, Moral und individueller Lebenssinn vermittelt. Als Kriterium zur Unterscheidung zwischen Kriegs- und Antikriegsfilm kann hier zum einen die Unterscheidung zwischen einer Psychologisierung des Krieges und einer über-

individuellen, gesellschaftlich-strukturell unterlegten Darstellung kriegsbedingter Schicksale verwendet werden. Zum anderen kann die Frage nach der kritischen Reichweite anhand der film-immanenten Subjektposition der ZuschauerIn gestellt werden: Welche Gefühle, Vorstellungen, Identifikationsmöglichkeiten, Erklärungen und Erkenntnisse werden beim Betrachten ermöglicht oder verhindert?

7.3 Der Vietnamkriegsfilm und gesellschaftliche Dimensionen des Trauma-Begriffs

FULL METAL JACKET

Das dargestellte Individuum im Kriegsfilm ist abgesehen von den rein action-orientierten, simplifizierend heroischen Filmen stets ein leidendes. Der Krieg strapaziert Körper und Seele der ProtagonistInnen bis an die Grenzen des Erträglichen. Bis hierhin können die apologetischen Kriegsfilme ohne Probleme mithalten. Doch über die Darstellung psycho-physischer Belastung hinaus zeigen viele Kriegsfilme gebrochene Individuen, die vom Krieg nachhaltig beschädigt sind. Im Spielfilm wurde dieses Thema insbesondere in Folge eines bestimmten Krieges etabliert, durch dessen zahlreiche filmische Darstellungen ein neues Subgenre entstanden ist: der Vietnamkriegsfilm. In der Regel wird hier das Leiden von Soldaten thematisiert, die angesichts des Erlebens von Gewalt, Gefahr, Angst und Schuld wie auch unter dem sozialen Druck der militärischen Institution verzweifeln, die Kontrolle über ihre Gefühle oder ihr Denken verlieren, zu sozialen Außenseitern werden oder anderweitig den Rahmen gesellschaftlicher Normalität verlassen. An diesen thematischen Gegenstand schließt der Begriff psychischer Störung unmittelbar an. Beispielsweise wird in Kubricks FULL METAL JACKET (England, 1987)¹ der erweiterte Suizid des von seinem Ausbilder Hartmann sadistisch geschundenen Marine-Rekruten Pyle mit einer im alltagspsychologischen Sinne wohlbekannten, pathologisierenden Behauptung konnotiert.

„What is your major malfunction, numbnuts?! Didn't Mommy and Daddy show you enough attention when you were a child?“ (Hartmann in: FULL METAL JACKET)

Diese Behauptung äußert Hartmann wenige Sekunden bevor Pyle ihn und sich selbst erschießt. Der Rekrut saß nachts mit seinem geladenen Gewehr in den Toilettenräumen und war nicht mehr ansprechbar, als ihn die Wache entdeckte. Zuvor wurde Pyle wochenlang vom Ausbilder und am Schluss auch von der ganzen Truppe gedemütigt. Pyle wurde systematisch sozial isoliert. Hartmann



Abb. 80-82: FULL METAL JACKET

1 Außer FULL METAL JACKET sind in diesem Kapitel alle weiteren Filme US-amerikanische Produktionen.

fragt Pyle nun angesichts dessen Regelverstoßes: „Bist du krank?“ Damit versucht er, die Ursache für das abweichende Verhalten des Rekruten in dessen als defizitär angenommene Psyche zu verlagern. Pyles Antwort ist ein „Full Metal Jacket“ (eine Stahlmantel-Patrone) – erst gegenüber der Wache als ehrfurchtsvoll ausgesprochenes Wort und anschließend ganz real auf den Ausbilder abgefeuert. Die Frage nach seiner Krankheit beantwortet Pyle konkret und metaphorisch gleichermaßen mit einer der am häufigsten verwendeten Kriegswaffen. Das Full Metal Jacket symbolisiert in Kubricks Film die Realität des Krieges und seine institutionelle Organisation.



Abb. 83

Durch folgende Merkmale wird in der geschilderten Szene der Begriff psychischer Störung impliziert: grausame militärische Ausbildung, psycho-physische sowie soziale Gewalt, psychische Überforderung, soziale Isolation, Mord, Suizid und psychologisierende Erklärung des abweichenden Verhaltens. Psychische Erkrankung im Allgemeinen und speziell die psychische Traumatisierung von Soldaten durch die Umstände des Krieges sind ein traditioneller psychologischer Gegenstand.

Zunächst wurde das Phänomen kriegsbedingter psychischer Störung im Rahmen der Militärpsychiatrie vor allem als eine Schwächung der Kampfkraft begriffen; unter der Zielvorgabe, die Soldaten wieder einsatzfähig zu machen, wurden, den jeweiligen Modellen entsprechend, unmenschliche Behandlungsmethoden angewandt (sog. Kaufmann-Kur: kombinierte Verabreichung von Stromstößen und Suggestion). Zum Zwecke eines besseren Verständnisses der Leiden traumatisierter Soldaten wurden aus psychoanalytischer Sicht dagegen Konzepte der sogenannten Kriegsneurosen entwickelt, in denen die Symptome durch eine Fixierung an das Erleben des Traumas erklärt wurden (vgl. Freud 1917, S.274f.). Die psychoanalytische Sichtweise stieß dabei auch auf zunehmendes Interesse von Militärpsychiatern (vgl. Simmel 1918), unter deren Beteiligung die Theoriebildung zu den Ursachen sowie Behandlungsmöglichkeiten kriegsbedingter psychischer Störung auf dem fünften Psychoanalytischen Kongress gegen Ende des Ersten Weltkrieges schließlich auf einen vorläufigen Höhepunkt gebracht wurde.² Danach wurde der Begriff einer kriegsbedingten psychischen Störung trotz der massenhaften Traumatisierungen in Folge der beiden Weltkriege im wissenschaftlichen Diskurs kaum weiterverfolgt. Zu einer deutlichen Zunahme an klinischen Studien und Modellbildungen³ sowie einer breiten öffentlichen Beachtung des Phänomens kriegsbedingter psychischer Traumatisierung – und damit auch zu einer sprunghaft zunehmenden Thematisierung im Spielfilm⁴ – kam es erst in Zusammenhang mit dem Vietnamkrieg.

2 Freud, Sigmund & Ferenczi, Sandor & Abraham, Karl & Simmel, Ernst & Jones, Ernest (1919): Zur Psychoanalyse der Kriegsneurosen. Beitrag zur Diskussion über Kriegsneurosen, V. Internationaler Psychoanalytischer Kongreß, Budapest, 28./29. September 1919; Leipzig, Wien: Internationaler Psychoanalytischer Verlag.

3 Die Diagnose der ‚posttraumatic stress reaction‘ (DSM III, 1980), der ‚posttraumatic stress disorder‘ (DSM III-R, 1987; DSM IV, 1994) und der ‚posttraumatischen Belastungsreaktion‘ (ICD 10, 1993) basiert in erster Linie auf Untersuchungen von Vietnam-Veteranen ab 1969 (vgl. Friedmann 2004).

4 In den US-amerikanischen Filmen über den Zweiten Weltkrieg wurde – und das auch nur in Ausnahmen – die Kriegstraumatisierung fast ausschließlich als körperliche Invalidität dargestellt, über die die Protagonisten in heldenhafter Ma-

Die Folgen des Vietnamkrieges lösten in der US-amerikanischen Zivilgesellschaft und international einen tiefgehenden und weitreichenden Aufruhr aus. Im Zusammenhang mit der in ihrer Breite historisch neuen amerikanischen und europäischen Antikriegsbewegung wurden neben der Kritik an den imperialistischen Motiven des Krieges sowie den Greueltaten gegen die vietnamesische Bevölkerung auch die Folgen für die amerikanischen Soldaten öffentlich behandelt. Im Vietnamkrieg waren 1,6 Millionen amerikanische Soldaten an Kampfhandlungen beteiligt. Mehr als 58.000 von ihnen wurden getötet, über 300.000 verwundet, und 100.000 blieben dauerhaft behindert (vgl. Krause & Schwellung 2002, S.93). Die amerikanischen Soldaten führten einen gnadenlos grausamen Krieg (vgl. Chomsky 2003a) gegen die sich mit Guerillataktik verteidigende Zivilbevölkerung und Vietcong-Armee. Das heißt, die amerikanischen Soldaten erlebten einerseits in unmittelbarer Weise die Schuld am Tod von insgesamt drei Millionen VietnamesInnen, andererseits waren sie einer massiven Gefährdung bzw. Beschädigung ihres eigenen Lebens ausgesetzt. Die Zahl der psychisch traumatisierten amerikanischen Soldaten war bzw. ist demnach enorm.

Ein weiteres Spezifikum der gesellschaftlichen Bearbeitung des Vietnamkrieges ist zudem, dass die Soldaten für ihre Taten von den eigenen Landsleuten in zunehmendem Maße moralisch verurteilt wurden. Der Vietnamkrieg wurde von der breiten Protestbewegung und retrospektiv auch von einem großen Teil der Allgemeinheit als falsch bewertet – zumal der Krieg auch faktisch verloren wurde. In den Medien wurde dafür der bekannte Begriff eines „nationalen Traumas“ kreiert – und dieses „Trauma“ wird bis heute wiederum medial bearbeitet.

Der Vietnamkrieg bleibt der bisher am häufigsten filmisch dargestellte Krieg. *Eben Muse* (1995) führt in seiner Filmographie beispielsweise 285 entsprechende Kino- und Fernsehfilmproduktion an, und in einer Filmographie der Library of Congress finden sich bis zum Jahr 1990 über 350 Spielfilme sowie Dokumentarfilme, die vom Vietnamkrieg handeln (vgl. Strübel 2002, S.64). *Vier Phasen des Vietnamkriegsfilmes* können dabei unterscheiden werden.

1. In der ersten Phase von 1947 bis 1968 wurden ein gutes Dutzend Filme produziert, die Vietnam als Kriegsschauplatz im herkömmlichen, kriegsverherrlichen Stil verwendeten (vgl. Hölzl & Peipp 1991, S.75). Ihren Höhepunkt erreichte diese Phase mit dem in der Sekundärliteratur regelmäßig erwähnten *THE GREEN BERETS* (USA 1968, Regie und Hauptdarsteller: John Wayne).
2. In der zweiten Phase von Ende der 60er bis Mitte der 70er wurden direkte Darstellungen des Kriegsgeschehens in Vietnam vermieden und stattdessen „nur“ die gesellschaftlichen Effekte des Krieges in den USA thematisiert. In diesen Filmen geht es zum einen um kontroverse Haltungen gegenüber der Einberufung zum Kriegsdienst (z.B. *GREETINGS*, 1968) und zum anderen um Schicksale von Kriegsheimkehrem (z.B. *TAXI DRIVER*, 1975).

nier triumphieren; vgl. *PRIDE OF THE MARINES* (1945), *THE BEST YEARS OF OUR LIVES* (1946), *HOME OF THE BRAVE* (1949), *THE MEN* (1951), *BRIGHT VICTORY* (1951) (vgl. Hölzl & Peipp 1991, S.217).

3. In der dritten Phase nach dem Kriegsende, ab ca. 1975, beginnt die teilweise kritische Darstellung des Krieges in Vietnam. Krause & Schwelling (2002) bezeichnen diese Phase als eine „Öffnung des Diskurses über den Krieg“, als einen „Moment der Ambivalenz und Offenheit zwischen der ‚kollektiven Amnesie‘ am Beginn der Dekade und dem Revisionismus der Reagan-Ära“ (a.a.O. S.96) (z.B. DEER HUNTER, 1978, oder APOKALYPSE NOW, 1979).
4. Die vierte Phase einer revisionistischen Interpretation des Vietnamkrieges beginnt mit den 80ern. Hier finden sich vor allem Heldengeschichten, die dem Vietnamkrieg einen indirekten Sinn unterstellen, indem Siege entweder auf einer individuellen, moralischen Ebene (z.B. PLATOON, 1986) oder gleich in Form militärischer Einzelaktionen (z.B. RAMBO II, USA 1985) davongetragen werden.

In den zwei von Kritik geprägten Phasen des Vietnamkriegsfilms vom Ende der 60er bis Anfang der 80er Jahre spielt nun der Begriff der psychischen Störung eine sehr zentrale Rolle, die nachfolgend in Bezug auf ihre ideologischen Funktionen untersucht wird. Als besonders bedeutsam kann hierbei die Tatsache betrachtet werden, dass der Störungsbegriff in Vietnamkriegsfilm so gut wie immer mit dem Begriff eines sogenannten ‚nationalen Traumas‘ verbunden wird. Dies zeigt sich in Aussagen der FilmproduzentInnen über ihre Intentionen, in werkimmanenter Aussagen zum gesellschaftlichen Kontext des Vietnamkriegs und spätestens in der öffentlichen Rezeption der jeweiligen Filme.

Das ‚nationale Trauma‘ ist eine interessante begriffliche Konstruktion, die den umstrittenen Begriff eines ‚kollektiven Traumas‘ berührt und gleichzeitig auch von diesem unterschieden werden muss. Was den Vietnamkrieg betrifft, wird der Begriff des ‚nationalen Traumas‘ durchgängig auf die US-amerikanische und nicht auf die vietnamesische Gesellschaft bezogen – bereits daran zeigt sich im Vergleich zum ‚kollektiven Trauma‘ eine spezielle Funktion des ‚nationalen Traumas‘. Gemeinsam ist beiden Begriffen, dass sie sich nicht auf Individuen, sondern auf Sozietäten beziehen. Die theoretische Konstruktion eines ‚kollektiven Traumas‘ ist hierbei schon sehr problematisch – und die eines ‚nationalen Traumas‘ ist es noch mehr. Festgehalten werden muss zunächst, dass der Begriff eines ‚kollektiven Traumas‘ in Bezug auf sogenannte ‚man-made-disasters‘ (vgl. Vyssoki & Schürmann-Emanuely 2004) diskursiviert ist. Das heißt, bei Naturkatastrophen wird in der Regel von keinem ‚kollektiven Trauma‘ gesprochen. Damit wird offensichtlich, dass die Rede vom ‚kollektiven Trauma‘ auf ein Verhältnis zwischen TäterInnen und Opfern bezogen wird. Somit stellt der Begriff des ‚kollektiven Traumas‘ keine schlichte Diagnose, sondern den Hinweis auf einen gesellschaftlichen Missstand dar (vgl. Kühner 2002, S.10). Aus gesellschaftstheoretischer Sicht wird dem ‚kollektiven Trauma‘ jedoch trotz dieser kritischen Funktionsmöglichkeit Skepsis entgegengebracht – aus mehreren Gründen:

Zum einen ist der Trauma-Begriff in erster Linie zur Beschreibung schwerwiegender körperlicher oder psychischer Verletzung von Individuen etabliert. Von daher ist seine Anwendung auf überindividuelle Gegenstände streng genommen gar nicht zulässig, und die Rede vom ‚kollektiven Trauma‘ induziert so gesehen notwendig reduktionistische sowie bedenkliche (z.B. organistische) Bilder von gesellschaftlichen Funktionszusammenhängen. Wei-

terhin besitzt der Trauma-Begriff eine integrale Funktion, mit der verschiedene „man-made-disasters“ mit ihren jeweils spezifischen historischen Hintergründen „potentiell in einen gemeinsamen Beschreibungs- und Erklärungszusammenhang gebracht werden“ können (ebd. S.12). Und nicht zuletzt beinhaltet das „kollektive Trauma“ aufgrund seiner vagen, problematischen theoretischen Konzeption das Potenzial, die Verursacherseite von „man-made-disasters“ zu verschleiern – die gesellschaftliche Seite der TäterInnen kann im Hinblick auf das Leiden der ihr zugehörigen Individuen relativ einfach als ebenfalls „kollektiv traumatisiert“ beschrieben werden. Letzteres zeigt sich sehr deutlich an der Anwendung des Begriffs „kollektives Trauma“ auf die US-amerikanische Gesellschaft in Bezug auf den Vietnamkrieg. Gegenüber dem vielbeschworenen „kollektiven Trauma Vietnam“ auf Seiten der US-amerikanischen Gesellschaft tritt die Verantwortlichkeit der USA für den Krieg und das Ausmaß der Folgen auf Seiten der vietnamesischen Gesellschaft diskursiv in den Hintergrund.

Auf der anderen Seite kann der Begriff eines „kollektiven Traumas“ unter bestimmten theoretischen Voraussetzungen auch Sinn machen, wenn es darum gehen soll, die „Folgen der Tyrannie, die im Land, in der Seele [...] und im Körper der Menschen bleiben“ (Lira Dorman zit. n. Kühner 2002, S.9) wissenschaftlich zugänglich zu machen. Die Voraussetzungen eines auf dieses Ziel hin konzipierten „kollektiven Traumas“ erläutert die Sozialpsychologin *Angela Kühner* innerhalb zweier theoretischer Dimensionen: Zum einen könne man den psychologischen Trauma-Begriff zugrunde legen und von „einer Phänomenologie individueller Traumata“ ausgehen, um dann zu „überlegen, ob und wie diese auf gesellschaftlicher Ebene gedacht werden können“ (ebd. S.17) – denn es könne für Traumatisierte von enormer Bedeutung sein, „ihr Einzelschicksal in eine gemeinsame, von anderen geteilte Geschichte einbetten zu können“ (ebd. S.14). Zum anderen könne man interdisziplinäre Querverbindungen zwischen verschiedenen theoretischen Zugänge zu kollektiven Phänomenen (z.B. „kollektives Gedächtnis“ oder „Kollektivsymbolik“) herstellen und diese auf brauchbare Implikationen für ein Konzept des „kollektiven Traumas“ hin untersuchen. Dieser Blickwinkel verdeutlichte, dass „die Analogie zwischen kollektivem und individuellem Trauma nicht heißt, dass in einem Kollektiv tatsächlich ähnliche Vorgänge ablaufen wie im Individuum“ (ebd.); daran anschließend weist Kühner auf die Möglichkeit hin, den bisher unscharf und inflationär verwendeten Begriff des „kollektiven Traumas“ durch den des „kollektivierten Traumas“ bzw. „kollektiven symbolvermittelten Traumas“ (ebd. S.15) zu ersetzen.

Dieser Begriff eines „kollektiven symbolvermittelten Traumas“ führt nun zum Konzept einer medialen Konstruktion von „kollektiven Traumata“, deren Analyse durch die Untersuchung von spezifischen, gesellschaftlich relevanten kulturellen Deutungsmustern (Vysoki & Schürmann-Emanuely 2004, S.62) bestimmt ist. Hier wird vor allem der Teil des Kollektivs in den Blick genommen, „der nicht an Traumasymptomen im engeren Sinne leidet, sondern, durch Nähe und in partieller Identifikation mit den Opfern – „symbolvermittelt“ – schwer erschüttert ist“ (Kühner 2002, S.15). Unter diesem Blickwinkel wird beispielsweise die Rede von einer traumatischen Wirkung des Terroranschlags vom 11.9.2001 auf die nicht unmittelbar betroffenen Opfer verstanden. Wie unterscheidet sich nun weiterhin der für den Vietnamkriegsfilm so gebräuchliche Begriff des „nationalen Traumas“ vom „kollektiven Trauma“? Wie soll man sich eine traumatisierte (US-)Nation vorstellen?

Außer Frage steht, dass durch den Vietnamkrieg eine hohe Zahl an US-BürgerInnen traumatisiert wurde. Der Begriff eines traumatisierten Kollektivs kann dabei auf spezifische Bevölkerungsgruppen bezogen werden – z.B. direkt auf Kriegsveteranen und deren Angehörige oder symbolvermittelt auf Personen, die in besonders hohem Maße eine selbstwertregulierende, identifikatorische Nähe zum Bild des guten, sinnhaft handelnden Soldaten benötigen. Diesen Bezug auf konkrete Sozietäten ermöglicht der Begriff des ‚nationalen Traumas‘ jedoch nicht. Eine Nation ist kein Kollektiv, sie ist eine Abstraktion, eine begriffliche Projektionsfläche zur Verankerung von Norm- und Wertesystemen, eine symbolische Legitimationsbasis interessengebundener politischer Strategien – ihre Materialität besteht ausschließlich diskursiv. Somit kann sich ein ‚nationales Trauma‘ auf keine Personen beziehen, sondern nur auf die gesellschaftliche Funktion der Nation als solcher. Die Rede vom ‚nationalen Trauma‘ bedeutet in erster Linie eine symbolische Destabilisierung von Herrschaftsstrukturen.

So gesehen stellt sich die Frage nach den Gründen einer solch systematisch falschen Verwendung des Trauma-Begriffs. Warum findet ein symbolvermittelnder Rekurs auf das begriffliche Instrumentarium der Psychopathologie statt, um gesellschaftliche Effekte von politischen Machtverhältnissen zu beschreiben? In Bezug auf den Vietnamkriegsfilmm kann eine Erklärung in die Richtung formuliert werden, dass durch die Verwendung des Trauma-Begriffs ein mediales Feld individualistischer Erklärungsfolien zum institutionellen Phänomen des Krieges eröffnet wird. Das „nationale Trauma“ kann im Spielfilm aufgrund seines rein diskursiven Charakters als solches logischerweise nicht repräsentiert werden – stattdessen können aber durch den Krieg traumatisierte Individuen dargestellt werden. Und das geschieht im Vietnamkriegsfilmm so häufig, dass sich wiederum ein spezielles Subgenre bildet: das der traumatisierten Vietnamkriegsveteranen.

7.4 Der traumatisierte Vietnamkriegsveteran

Die Durchsicht der Filmographie zum Vietnamkriegsfilmm von Hözl & Peipp (1991), welche insgesamt 212 Filme listet, beinhaltet 67 Filme (fast ein Drittel), die Schicksale von Kriegsheimkehrern thematisieren. Die Film-Plots lassen sich dabei wiederum in Kategorien differenzieren. Die meisten der Veteranen (25 Filme) kämpfen nach ihrer Heimkehr gegen Kriminelle (z.B. THE EXTERMINATOR, 1980), insbesondere gegen Motorradbanden (ANGRY BREED, 1986; HARD RIDE, 1971; BORN LOSERS, 1967; EYE OF THE TIGER, 1986; SATAN'S SADIST, 1969), Drogendealer (AIRWOLF, 1983; JUNGLE ASSAULT, 1989) und Terroristen (AMERICAN COMMANDOS, 1986; CLAY PIGEON, 1971; CRACKDOWN, 1987; LET'S GET HARRY, 1986; STEEL JUSTICE, 1987). Manche kehren nach Vietnam zurück, um Kriegsgefangene zu befreien (RAMBO. FIRST BLOOD II, 1985; KILLER INSTINCT, 1987). Das heißt, diese Veteranen gewinnen auf einer dramaturgisch simpel verschobenen Ebene gewissermaßen doch noch den Krieg und werden dabei zu gesellschaftlich konformen Heldenotypen.

Die andere große Gruppe der Veteranen (17 Filme) wird überwiegend vielschichtiger charakterisiert. Diese Kriegsheimkehrer sind mehr oder weniger traumatisierte bis gebrochene Individuen. Sie sind körperlich versehrt (COMING HOME, 1978), haben Gewissensbisse (JUD, 1971; BORN ON THE

FORTH OF JULY, 1989), Probleme, sich in der Gesellschaft wieder zurechtzufinden (JACKKNIFE, 1989; WELCOME HOME, 1989), werden sozial auffällig (CEASE FIRE, 1984; COMBAT SHOCK, 1986), psychotisch (BIRDY, 1985) oder gar zu gefährlichen Psychopathen (OPEN SEASON, 1973; TAXI DRIVER, 1975; NIGHT FLOWERS, 1979).

Die Traumatisierung der Veteranen reicht häufig auch über das Erleben von Kriegseinsätzen hinaus. Nach ihrer Heimkehr werden sie weiterhin durch soziale Isolation oder gesellschaftliche Sanktionen traumatisiert. Interessanterweise ist das auch das Thema des ersten Filmes einer Filmreihe, die hinsichtlich ihres besonders platten Revisionismus berühmt wurde: RAMBO I bzw. FIRST BLOOD I (1982).



Abb. 84, 85: FIRST BLOOD I



Rambo in den Wäldern der USA

Der traumatisierte Protagonist Rambo (Sylvester Stallone) wird nach seiner Rückkehr aus Vietnam von der Polizei einer amerikanischen Kleinstadt misshandelt, worauf er sich als erfahrener Einzelkämpfer schließlich gegen ein zunehmend größer werdendes Militäraufgebot der US-Armee zur Wehr setzt. Am Schluss bricht die Kampfmaschine Rambo weinend in den Armen seines früheren Commanders zusammen und klagt darüber, dass er in Vietnam als treuer Soldat die Verantwortung über Millionen Dollar teures Waffengerät innehatte und nun von der Gesellschaft als Mörder verachtet wird. Damit komme er nicht zurecht. Klinifizierend gesprochen hat Rambo seine Traumatisierung in großem Stile externalisiert - die Diagnose einer posttraumatischen Belastungsstörung oder einer Anpassungsstörung wäre leicht zu begründen. In FIRST BLOOD II muss Rambo dann schließlich keine kognitiven Dissonanzen mehr aushalten. Nach Kriegsende bekommt er noch weitere Kriegsaufträge in Vietnam und kann dort als Held weiterkämpfen.

Die Darstellung psychisch traumatisierter Kriegsheimkehrer ist ein prominentes Thema des Vietnamkriegsfilms. Die Analyse dieser Filme muss nun vor dem Hintergrund der oben erläuterten Begriffskonstruktion eines „nationalen Traumas“ stattfinden. Die traumatisierten Individuen haben soziale und psychische Probleme. Sie sind sozial auffällig, weichen von den gesellschaftlichen Verhaltensnormen ab und sind zum Teil nicht mehr in die Gesellschaft integrierbar. Damit verweisen sie einerseits auf die institutionellen Effekte und das Unrecht des Krieges. Die „Soziopathie“ der Protagonisten erscheint als „Produkt gesellschaftlicher Verhältnisse“ (vgl. Wulff, H.J. 1995, S.62f). Andererseits eröffnen die individuellen Lösungsstrategien der Protagonisten unter Umständen auch stellvertretende Rehabilitationsmöglichkeiten für das „Trauma der Nation“. Durch die Darstellung individuellen Bemühens um Normalität angesichts schrecklicher Kriegerlebnisse, darauffolgende gesellschaftliche Ablehnung des militärischen Handelns und soziale Desintegration kann auch ein heldenhafter Kampf – in diesem Falle gegen die Traumatisierung – in Szene gesetzt werden. Die Institution Krieg erscheint dann wieder-

um unter negativen Vorzeichen als eine Voraussetzung zur Überwindung von Problemen. Der Kampf wird ins Individuum verlagert, und die politisch kritische Haltung zum Krieg verblasst.

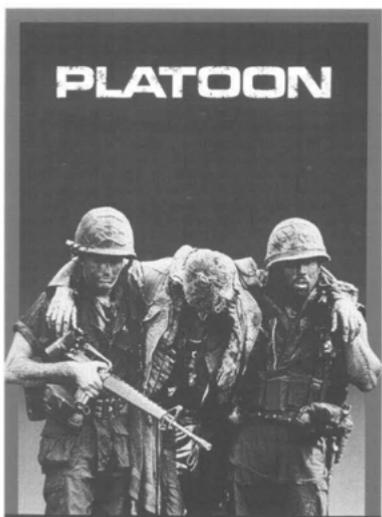


Abb. 86

Dieser Effekt ist gut am Beispiel des umstrittenen und mit vier Oscars prämierten Films *PLATOON* (USA 1986) zu sehen. Der Regisseur Oliver Stone schrieb das Buch vor dem Hintergrund seines eigenen Kriegseinsatzes. Nachdem *PLATOON* einerseits in selten ähnlich realistischer Weise kriegerische Gewalthandlungen zeigt und damit eine kritische Lesart eröffnet, endet er andererseits in einem moralischen Innermonolog, welcher den Krieg auf ein innerpsychisches Phänomen reduziert. Während der Protagonist Chris nach seinem letzten Einsatz verwundet und deshalb mit der unmittelbaren Aussicht auf Heimkehr in die USA aus dem Kampfgebiet geflogen wird, reflektiert er:

„I think now, looking back, we did not fight the enemy, we fought ourselves. The enemy was in us. The war is over for me now, but it will always be there, the rest of my days.“ (zit. nach Strübel 2002, S.66)

Der Politikwissenschaftler Michael Strübel sieht in *PLATOON* einen „Mythos Vietnam“ (ebd. S.67), der den Fokus vom gesellschaftspolitischen, institutionellen Gegenstand des Krieges auf eine „individualpsychologisch erklärbare Macht“ (ebd. S.66) verschiebt. Damit werde das Desaster des Vietnamkrieges ideologisch handhabbar. Die „politische Niederlage“ werde durch das Konstrukt einer „persönlichen Befreiung“ kompensiert, und dieser Effekt „mag zum großen Erfolg von *Platoon* Ende der achtziger Jahre beigetragen haben“ (ebd. S.67). Die Vietnamkriegsfilme, die das Leiden bzw. die (mögliche) psychische Störung von Individuen thematisieren, bieten prinzipiell die Möglichkeit an, das gesellschaftliche Problem des Krieges auf einer individuellen Ebene als lösbar erscheinen zu lassen. Ein Kriterium hinsichtlich der Möglichkeit, diesen Filmen eine gesellschaftskritische Tiefe zu geben, kann deshalb darin gesehen werden, inwieweit sie den gesellschaftlichen Hintergrund der individuellen Schicksale sowie Lösungsstrategien reflektieren.

Der Protagonist in *PLATOON* konnte aufgrund seiner puritanisch anmutenden und kathartisch wirkenden Selbstreflexion einer nachhaltigen seelischen Beschädigung entgehen. Er erklärt den Krieg rückblickend als eine Art ethischer Selbsterfahrung. Eine andere Form der Katharsis wählt der Protagonist des in Cannes mit der Goldenen Palme prämierten Filmes *TAXI DRIVER* (Martin Scorsese, 1975): Travis (Robert de Niro) richtet am Ende des Filmes ein Blutbad an.

Die psychische Störung des Kriegsveteranen als Spiegel eines allgemeinen gesellschaftlichen Wahnsinns

TAXI DRIVER

TAXI DRIVER gilt als ein Kultfilm „über einen kranken Menschen, der in einer kaputten Gesellschaft einen fahlen Triumph feiert. Er zeigt Amerika von seiner dunklen Seite. Er zeigt die paranoide Verfassung eines Kriegsveteranen, wie es damals nach dem Vietnamkrieg viele gab“ (Steiner & Habel 1999, S.285), und er greift auf einen authentischen Fall zurück (vgl. Wulff, H.J. 1985, S.115).

Travis war im Vietnamkrieg Soldat bei den „Ledernacken“. Nach seiner Rückkehr hängt er in New York zunächst auf U-Bahnhöfen herum und beginnt dann nachts Taxi zu fahren. Travis lebt alleine, hat keinerlei Sozialkontakte – und er ist psychisch gestört. Dies wird anhand verschiedener Merkmale deutlich: In seiner Wohnung ist zu Beginn des Filmes ein Schild mit dem Schriftzug „One of these days I'm gonna de-sorganized“ zu sehen. Er fährt nahezu jede Nacht Taxi, weil er Schlafstörungen hat. Gleichzeitig hält er sich selbst mit Aufputschmitteln wach. Er hat „das Gefühl, völlig isoliert zu leben – ohne Ziel“, als „Gottes einsamster Mann“ (Travis' Innermonolog). Nachdem ihn eine Frau, in die er sich verliebt, abweist, entwickelt er einen mörderischen, paranoiden Hass gegen deren Chef, einen Politiker. Er plant, diesen zu töten. Das Attentat scheitert, und Travis kann knapp entkommen. Zuvor hatte er die jugendliche Prostituierte Iris (Jodie Foster) kennen gelernt. Nachdem er das misslungene Attentat entgegen seiner Erwartung überlebt hat, sucht er sich ein neues Ziel: Er will Iris aus den Fängen ihres Zuhälters befreien und nimmt sich vor, ihn zu töten. Travis verwandelt sich zunehmend in eine Kampfmaschine. Er schneidet sich einen Irokesen-Haarschnitt, legt Kampfkleidung an, bewaffnet sich, stählt seinen Körper mit Krafttraining; vor dem Spiegel überwacht er dabei wiederholt seine Metamorphose. In stoischer Ruhe erschießt er dann den Zuhälter. Danach will er sich suizidieren und überlebt nur, weil keine Munition mehr in seinem Revolver ist. Diese Tat bringt ihn nun allerdings nicht ins Gefängnis oder in die Psychiatrie. Er wird stattdessen, wie Zeitungsausschnitte und ein Dankensbrief der Eltern von Iris dokumentieren, als Held gefeiert. Am Ende des Filmes wirkt Travis entspannt. Erstmals ist er in Gesellschaft von Taxikollegen zu sehen, das heißt, er beginnt sich sozial zu integrieren. Seine medial erzeugte „Heldentat“ kommen



Abb. 87-89: TAXI DRIVER

tiert er damit, dass er jetzt „über’n Berg“ sei. Travis hat seine Probleme also überwunden – und das im Zusammenhang damit, dass er scheinbar für Recht und Ordnung gesorgt hat. Die Tatsache, dass die Gründe für seine Tat in Zusammenhang mit einer massiven psychischen Störung und vermutlich mit seinen Kriegserlebnissen stehen, tritt in den Hintergrund. Dieser Effekt bleibt jedoch nicht ungebrochen stehen. Vielmehr kommt nach dem finalen Showdown erst die atmosphärisch durchgängig inszenierte gesellschaftskritische Aussage zum Höhepunkt.

TAXI DRIVER zeigt eine sozial kalte und gewalttätige Gesellschaft, in welcher Travis' Gewalttat folgerichtig als eine Heldentat gelten kann. New York „erscheint als ein Raum, der soziale Bindungen, Verpflichtungen und Zuwendungen nur noch in den Modi der Gewalt [...] möglich macht. Begierde und Geschäft schaffen letzte Beziehungen, dahinter steht nur die Einsamkeit“ (Wulff, H.J. 1985, S.116). Der traumatisierte und dadurch gewalttätig gewordene Kriegsheimkehrer findet in seine Gesellschaft zurück, weil die Gewalt des Krieges offensichtlich ihren Ursprung in eben dieser Gesellschaft hat. In Travis psychischer Störung spiegelt sich nicht nur der Wahnsinn des Krieges, sondern auch der Wahnsinn der Gesellschaft, die den Krieg, damit Travis' Traumatisierung, seine Suizidalität, seine Gewalttat und deren Umdeutung in eine Heldentat ermöglicht hat. De Niros schauspielerische Umsetzung der Figur des Travis war meisterhaft. Bildästhetisch und technisch ist der Film brillant inszeniert (vgl. Steiner & Habel 1999, S.286). Von daher wurde TAXI DRIVER für den Oscar nominiert, aber er bekam diesen Preis – möglicherweise wegen seiner gesellschaftskritischen Tiefe – nicht.

Die psychische Störung des Kriegsveteranen als individuelle Niederlage gegenüber dem Wahnsinn des Krieges

DEER HUNTER

Ein anderer berühmter Vietnamkriegsfilm, der das Schicksal von traumatisierten Kriegsveteranen behandelt, wurde gleich mit fünf Oscars, vier weiteren Oscar-Nominierungen, dem Golden Globe und sieben anderen Kritikerpreisen ausgezeichnet (vgl. Heinecke 2002, S.111): DEER HUNTER (dt. Titel: DIE DURCH DIE HÖLLE GEHEN) (1978, Regie: Michael Cimino). Dieser Film, der die Geschichte dreier gemeinsam in Vietnam schwer traumatisierter Freunde erzählt, dürfte der in seiner Reichweite umstrittenste Vietnamkriegsfilm sein. 1979 löste er auf den Internationalen Filmfestspielen in Berlin eine zum Eklat führende Debatte aus. DEER HUNTER zeigt angebliche Foltermethoden (Russisches Roulette) der Vietcong an amerikanischen Soldaten, die nicht belegt sind. Diese Verfremdung der historischen Realität des Vietnamkrieges bewirkte den massiven Protest der Delegationen aus der Sowjetunion, Ungarn, Bulgarien, der DDR, der Tschechoslowakei und Kuba, welche schließlich ihre Filme vom Festspiel zurückzogen und abreisten. Die protestierenden Delegationen kritisierten, dass DEER HUNTER eine einseitige und verzerrte Sichtweise der USA auf den Vietnamkrieg transportiere und die vietnamesische



Abb. 90: DEER HUNTER

Bevölkerung diffamiere (vgl. Heinecke 2002 und Hözl & Peipp 1991, S.81f.). Peter Arnett, ehemaliger Kriegsberichterstatter in Vietnam, bezeichnete den Film in diesem Sinne als „fascist trash“ (zit. n. Krause & Schwellung 2002, S.97).

DEER HUNTER ist in fünf voneinander getrennte narrative Blöcke unterteilt. Im Zentrum der Handlung stehen die drei Freunde Michael (Robert De Niro), Nick (Christopher Walken) und Steven (John Savage).

Der erste Teil spielt in den USA. Zu sehen sind Stevens Hochzeitsfest und der letzte gemeinsame Jagdausflug der drei Freunde wenige Tage vor ihrer Abreise nach Vietnam. Die Jagd hat für die Freunde sportlichen Charakter. Sie schwärmen davon, einen Hirsch mit nur einem Schuss zu erlegen. Michael gelingt dies auch. Diese Idee des einzigen Schusses zieht sich im Folgenden als Symbol einerseits für Mut sowie Rationalität und andererseits für Grausamkeit sowie Wahnsinn hinsichtlich der Grenze zwischen Leben und Tod durch den Film.

Im zweiten Teil sind die drei Freunde im Kriegseinsatz. Sie werden von Vietcong gefangen genommen, und das Motiv des einzigen Schusses erscheint in einem neuen Licht. Sie werden gezwungen, gegeneinander Russisches Roulette zu spielen. Der Ernst der Lage wird durch die Darstellung des Todes anderer Gefangener gekennzeichnet. Michael behält einen klaren Kopf, und die Freunde haben Glück. Nach zwei leeren Schüssen richtet er die Waffe auf den Bewacher und erschießt ihn - mit einem Schuss. Im Anschluss daran gelingt es den drei Freunden, auch alle anderen Bewacher zu töten und zu fliehen. Ihre Wege trennen sich während der Flucht.

Im dritten Teil kehren Michael und Steven als Invaliden in die USA zu ihren Familien zurück. Steven hat beide Beine verloren und lebt in einem Sanatorium. Michael ist emotional verstört, kann sich nicht mehr in sein altes soziales Netzwerke integrieren und wird zum Einzelgänger. Und Nick findet keinen Weg mehr in irgendeine Form der alten Normalität zurück. Er bleibt in Vietnam. Nach seiner Entlassung aus dem Militärhospital irrert er in psychisch desolatem Zustand durch Saigon. Er lernt dabei einen Franzosen kennen, der ihn dazu bringt, in einer illegalen Spielhölle gegen hohen Einsatz Russisches Roulette zu spielen. Nick ist wahnsinnig geworden. Sein einziges Handeln besteht nur noch darin, die Situation seiner Traumatisierung zu reproduzieren.

Im vierten Teil reist Michael nach Saigon, um Nick zu suchen. Er findet ihn in der Spielhölle. Nick kann Michael nicht mehr erkennen. In seiner Verzweiflung tritt Michael nun beim Russischen Roulette gegen Nick an. Er erwartet sich davon, dass sich Nick in dieser Situation an ihre gemeinsame Traumatisierung erinnert. Nick kommt dabei ums Leben. In dem Moment jedoch, als sich der tödliche Schuss löst, erkennt er Michael (?!). Danach sind bei Nicks Beerdigung in den USA alle Bezugs Personen und Familienmitglieder von Michael und Steven erstmals wieder versammelt.

Der fünfte Teil zeigt einen Fernsehbericht über den endgültigen Abzug der US-Armee aus Saigon. Nick blieb auf der Strecke, aber im Moment seines Todes kehrte

er immerhin aus dem Wahnsinn zurück. Michael und Steven integrieren sich wieder in ihre sozialen Bezüge - und der Krieg ist vorbei.

Gegenüber den protestierenden Delegationen argumentierten das Festspielkomitee sowie die Produzenten des Filmes auf einer anderen Gegenstands-ebene als die Kritiker: DEER HUNTER sei aufgrund seiner realistischen Machart und der hervorragenden formalästhetischen Leistungen ein äußerst gelungener Antikriegsfilm. Dem Vorwurf einer einseitigen Darstellung amerikanischer Sichtweisen widerspricht der Regisseur Michael Cimino insofern, als „er einen Film über die Vereinigten Staaten habe drehen wollen, nicht über Vietnam“ (Hölzl & Peipp 1991, S.82). Darüber hinaus rechtfertigte das Komitee der Berliner Filmfestspiele die Vorführung von DEER HUNTER damit, dass es sich bei dem Film um einen „ernsthaften und wichtigen künstlerischen Beitrag zur Auseinandersetzung nicht nur mit der jüngeren amerikanischen Geschichte, sondern vor allem mit dem Phänomen Krieg und Gewalt“ handle (zit. n. Heinecke 2002, S.117). Der Filmwissenschaftlerin Galina Dolmatowskaja folgend, kann DEER HUNTER deshalb aber noch nicht als ein Antikriegsfilm gelten.

„Der Film, der irgendwie doch den Krieg verurteilt [...], da dieser vielen großartigen Menschen das Leben verpfuscht, redet jedoch mit keinem Wort von *diesem* Krieg und seinem Charakter. Er sagt einfach: Krieg ist eben schlecht.“ (Dolmatowskaja 1984, zit. n. Heinecke 2002, S.124; Hervorhebung im Original)

Ganz so schlecht kommt der Krieg in dem Film nun allerdings gar nicht weg, wenn man die Erklärung des Regisseurs zum Sinngehalt von DEER HUNTER betrachtet. Cimino „habe zeigen wollen, wie der Krieg dazu beigetragen habe, Amerika und seine alten Werte, z.B. den Individualismus, wiedererstarren zu lassen“ (Hölzl & Peipp 1991, S.82). Diese Idee ist bereits dem Filmtitel und dem Topos der Jagd, welches schon bei Hemingway als narrative Folie für die Vermittlung individualistischer Wertvorstellungen diente, abzulesen. Weiterhin fällt ein deutlicher Unterschied in der ästhetischen Darstellung der beiden Länder USA und Vietnam auf. Auf der einen Seite sind paradiesisch anmutende nordamerikanische Gebirgslandschaften wie aus einer Marlboro-Werbung zu sehen. Auf der anderen Seite wird Vietnam wie das Asien in den Filmen der 30er Jahre (z.B. SHANGAI EXPRESS, 1932) dargestellt: „überfüllte, schmutzige Straßen, verpestete Kanäle, Opiumhöhlen, betrunken, ausgebeutete Matrosen und mandeläugige, verführerische Prostituierte. (Und) natürlich fehlt auch der verbrecherische französische Kolonialist nicht (der Nick zum Russischen Roulette verführt; A.d.V.)“ (ebd. S.84). Über die Gründe des Krieges wird darüber hinaus nichts ausgesagt. Er wird nie in Frage gestellt. Der Vietnamkrieg dient lediglich als thematischer Hintergrund eines Horror-Szenarios. Dementsprechend werden auch die Vietcong als sadistische Monster dargestellt. „Vietnam ist die Hölle auf Erden, sagt der Film, aber nicht, weil es die Amerikaner dazu gemacht haben, sondern weil es schon immer so war“ (ebd.).

Nicks psychische Erkrankung soll in DEER HUNTER den Wahnsinn des Krieges widerspiegeln. Seine Störung geht offensichtlich aus der Traumatisierung durch das Russische Roulette hervor. Und das Russische Roulette will der Regisseur Cimino als eine Metapher für den Krieg verstanden wissen – in zweierlei Hinsicht: Es verdeutlicht die Tatsache, dass Sterben und Über-

leben im Krieg in erster Linie vom Zufall abhänge, und es symbolisiere, dass „die Aggression der USA in Vietnam [...] ein Akt der gigantischen Selbstverstümmelung, der Selbstzerstörung war“ (Witte 1979, zit. n. Heinecke 2002, S.119). Unter diesem Blickwinkel erscheint DEER HUNTER nun nicht nur als Diffamierung der vietnamesischen Bevölkerung, sondern zudem auch als eine Verschleierung der politischen Dimension und des institutionellen Charakters des Vietnamkrieges überhaupt. Als wäre der Vietnamkrieg ein autoaggressiver, psychopathologischer Akt gewesen. DEER HUNTER ist auf einer rein individuellen Ebene erzählt, in der moralische Aussagen die Frage nach den Umständen des Krieges beantworten. Nicks psychische Störung reflektiert weniger den Wahnsinn des Krieges als vielmehr die Konsequenz persönlichen Versagens. Diese Interpretation wird möglich, indem die Charaktere der beiden Protagonisten Nick und Michael ins Verhältnis gesetzt werden. Auch Michael ist traumatisiert, aber in Folge des Traumas erscheint er nicht grundlegend psychisch beeinträchtigt, sondern eher nur emotional angeschlagen. Er ist ein starker Typ, ein heroisches Individuum, das unter den schlimmsten Bedingungen noch rational handeln kann und sich für seinen Freund Nick unter Einsatz seines eigenen Lebens engagiert. Nick bricht seelisch unter dem Trauma zusammen, er wird psychisch krank. Er ist angesichts der Extrembelastung Krieg zu schwach. So gesehen ist es folgerichtig, dass er am Schluss beim letzten Russischen Roulette gegen Michael stirbt. Stellt man sich vor, dass Michael beim Russischen Roulette gegen Nick ums Leben gekommen wäre, dann wäre der dramaturgische Aufbau von DEER HUNTER gekippt. Warum wäre solch ein Handlungsschluss völlig unstimmig gewesen? Wenn der durchgängig als Held konzipierte Michael am Ende sterben würde, wäre die apologetische Aussage zum Mythos des Individualismus falsifiziert. Somit kann Nicks psychische Störung als komplementäre Konstruktion des Bildes vom autonomen, starken, im Sinne traditioneller Werte moralisch integren Individuums verstanden werden. Typen wie Nick repräsentieren das „nationale Trauma“. Und Typen wie Michael versuchen Typen wie Nick zu helfen und überwinden dabei schließlich das Trauma.

DEER HUNTER verherrlicht sicherlich nicht den Krieg, aber der Film verherrlicht individualistische Lösungsvorstellungen zum institutionellen Problem des Krieges. Damit verarmlost der Film den Krieg als Ganzes – egal wie realistisch und schrecklich die einzelnen Kriegsszenen sein mögen. Der Begriff psychischer Störung reflektiert dabei nicht die Realität des Krieges, sondern die Möglichkeit individuellen Scheiterns sowie dessen andere Seite einer scheinbaren individuellen Überwindung von gesellschaftlichen Dimensionen des Krieges.

Zur Überwindung der gesellschaftlichen Dimension des Vietnamkrieges wollte auch der Regisseur Francis Ford Coppola in dem vermutlich am meisten rezipierten und ebenfalls sehr umstrittenen Vietnamkriegsfilmen APOCALYPSE NOW (1979) beitragen. Er wollte den Film explizit „im Sinne einer Vergangenheitsbewältigung einsetzen“ (Krause & Schwellung 2002, S.95) und der amerikanischen Bevölkerung dabei helfen, „to put the Vietnam experience behind them“ (Coppola zit. n. ebd.). Dabei stellt sich die Frage, in welchem Sinne er diese Vergangenheitsbewältigung versteht. Wie reflektiert, erklärt und bewertet er die gesellschaftlichen Umstände des Vietnamkrieges? Unumstritten ist, dass er den Krieg im Ganzen als einen durchgängigen Wahnsinn inszeniert. Und dabei spielt der Begriff psychischer Störung implizit und auch explizit wiederum eine prominente Rolle.

7.5 Die psychische Störung als Gegenpol einer moralischen Überwindung von Krieg

APOKALYPSE NOW

2001 wurde eine erweiterte und überarbeitete Version des Films in die Kinos gebracht: APOKALYPSE Now REDUX. Während der 18 Monate dauernden Dreharbeiten auf den Philippinen erwies sich die Produktion als so aufwendig, dass sie das gesamte Filmteam bis an den Rand der psycho-physischen sowie die Produktionsfirma und auch Coppola selbst bis an den Rand der finanziellen Belastbarkeit strapazierte. In dem während der Dreharbeiten hergestellten Dokumentarfilm HEARTS OF DARKNESS – A FILMMAKER'S APOKALYPSE (1992, Regie: Eleanor Coppola, vgl. auch Coppola E. 1980, S.74f.) wird beschrieben, wie Francis F. Coppola bis zum Schluss den Eindruck hatte, dass das Werk nicht stimmig und fertig werde. Nach Abschluss der Dreharbeiten präsentierte der Regisseur APOKALYPSE Now erst zwei Jahre später als einen „work in progress“ (vgl. Jenny 2001, S.258) – der ihm anschließend einen enormen Erfolg, die Goldene Palme von Cannes und zwei Oscars einbrachte. Mit APOKALYPSE Now REDUX liegt nun eine mit Originalmaterial um 53 Minuten Länge und 13 Sequenzen erweiterte Version vor. Die nachfolgende Analyse bezieht sich unter Beibehaltung des Originaltitels „APOKALYPSE Now“ auf diese DVD-Redux-Version.

Im Zentrum der Handlung von APOKALYPSE Now steht der geheime Auftrag, den offensichtlich wahnsinnig gewordenen amerikanischen Offizier Colonel Kurtz (Marlon Brando) zu töten. Kurtz hat sich von der Armee entfernt und im kambodschanischen Dschungel ein privates Schreckensregime errichtet. Der Auftrag zu seiner Liquidation kommt von hoher militärischer Kommandoebene, ausführen soll ihn der erprobte Einzelkämpfer Captain Willard (Martin Sheen). Willard wird in den Eingangsszenen des Filmes als psychisch beschädigt vorgestellt – klinifizierende Kategorien wie die der posttraumatischen Belastungssituation sind angedeutet. In einem Saigonner Hotelzimmer betrinkt er sich eine Woche lang, während er grübelnd auf einen Einsatz wartet und schließlich heulend zusammenbricht. Sein Innermonolog erklärt, dass er zu Hause nichts mehr mit seinem alten Leben anfangen konnte, weil er „an nichts anderes mehr dachte, als in den Dschungel zurückzugehen“. Er hat sich von seiner Frau getrennt und ist auf eigenen Wunsch nach Vietnam zurückgekehrt. Er will und braucht einen Einsatz. Während des Wartens im Hotelzimmer wird er fast verrückt – untermauert von dem Doors-Song „The End“. Die Soldaten, die ihn schließlich für einen Auftrag vom



Abb. 91, 92: Warten in Saigon

Nachrichtendienst abholen, kommentieren seinen volltrunkenen Zustand mit den Worten: „Wir haben es hier mit einer Leiche zu tun.“ Beim Nachrichtendienst wird ihm sein Auftrag erklärt. Er soll mit einem Patrouillenboot den Fluss Nung bis nach Kambodscha hinauffahren und dort „mit Kurtz‘ Kommando Schluss machen“. Mit vier Mann Besatzung macht sich Willard auf den Weg. Ihre Fahrt gleicht dabei einem „Trip durch kaputte Kriegsseelen“, einer „Odyssee durch [...] unvorstellbare Abgründe und Perversio[n]en, die der Krieg freilegt“ (Steiner & Habel 1999, S.22).

Auf ihrer ersten Zwischenstation begegnen die fünf Männer dem Luftkavallerie-Kommandanten Kilgore (Robert Duvall), der ein Dorf niedermachen lässt, um dort am Strand surfen zu können. „Charly surft nicht!“ ist seine Begründung für das Massaker. Einige Tage später passieren sie die Do Lung-Brücke – den letzten Außenposten der US-Armee vor dem Grenzgebiet zu Kambodscha. Das Szenario ist surreal. Die Soldaten sind ohne Führung und schießen verstört um sich. Sie bauen täglich eine Brücke auf, die jede Nacht von den Vietcong wieder zerstört wird. Willard erreicht mit zwei Männern sein Ziel – die anderen zwei wurden während der Fahrt bei Kämpfen getötet. Er findet Kurtz in einer verfallenen Tempelanlage, umringt von zahllosen Untergebenen, die ihn wie einen Gott verehren. Überall sind die Spuren von Kurtz‘ Herrschaft zu sehen: grausam zugerichtete Leichen, aufgespießte Köpfe und gestapelte Schädelknochen. Kurtz nimmt Willard gefangen, foltert ihn und lässt einen seiner beiden Begleiter ermorden. Kurtz erklärt Willard seine bizarre Weltansicht und akzeptiert Willards Vorhaben, ihn zu töten. Während eines mystischen Fests erschlägt Willard den Colonel mit einer Machete. Die Untergebenen verehren Willard sofort als ihr neues Oberhaupt. Doch Willard fährt umgehend mit seinem letzten Begleiter auf dem Patrouillenboot zurück. Der Film schließt mit einem close up shot von Willards blutverschmiertem Gesicht und der Wiederholung von Kurtz‘ letzten Worten, während er starb: „Das Grauen. Das Grauen.“

APOKALYPSE Now basiert auf drei verschiedenen literarischen Quellen: den kriegskritischen Vietnamtagebüchern „An die Hölle verraten“ von Michael Herr (1981), der Novelle „Herz der Finsternis“ von Joseph Conrad (Orig. 1899) und dem Gedichtzyklus „Waste Land“ von T.S. Eliot (vgl. Faulstich 1995, S.49f.). Conrads Werk beschreibt seine authentische Reise auf dem Kongo, die ihn immer tiefer ins eigene Ich führt. Am Ende seiner Fahrt trifft er auf den melancholisch gewordenen Chef eines tief im Dschungel gelegenen Handelsstützpunktes, dessen Geist vom „Grauen“ (Conrad 2002, S.136, S.149) verdunkelt ist: Mr. Kurtz. In Eliots Werk geht es um die Suche nach dem heiligen Gral. APOKALYPSE Now ist von seinen literarischen Vorlagen her also psychologisch und metaphysisch aufgeladen. Die Tagebücher



Abb. 93, 94: „Charly surft nicht.“

von Michael Herr liefern Details für die möglichst realitätsnahe Umsetzung der Handlung im Kontext des Vietnamkrieges.

Das ursprüngliche Drehbuch verfasste 1969 der „Hollywood-Reaktionär“ und „selbsternannte Zen-Faschist“ John Milius (Riepe 2001, S.34; vgl. CONAN DER BARBAR, 1978, oder DIE ROTE FLUT, 1983). Bereits seit 1962 hat er in Coppolas Auftrag an einem Filmscript mit dem Arbeitstitel „Psychodelic Soldier“ gearbeitet. Inspiriert von einem Protestaufkleber mit dem Schriftzug „Nirvana Now“ entstand später der endgültige Titel „Apokalypse Now“ (vgl. ebd.). Ab 1975 hat Coppola das Drehbuch umgeschrieben (vgl. Coppola E. 1980, S.13) und wohl eine deutliche kulturpolitische Akzentverschiebung hineingearbeitet. Milius warf Coppola vor, mit seiner Überarbeitung APOKALYPSE Now „zu einer Art ‚Hair‘ verklärt“ zu haben (Riepe 2001, S.34). Dieser Vorwurf verweist auf zwei Aspekte des Filmes: zum einen auf seine Verankerung in der damals etablierten Pop-Kultur und zum anderen auf sein kriegskritisches Potenzial. In einer schonungslosen Synthese von Realismus und einer zur Popkultur kompatiblen Ästhetik zeigt der Film die Grausamkeit von Kriegshandlungen. Vor diesen Hintergründen der Produktion und werk-immanenter Ästhetisierungen des Kriegsgeschehens wird APOKALYPSE Now sehr kontrovers rezipiert. Das Spannungsfeld der Interpretationen reicht von bewundernder Anerkennung als Antikriegsfilmer (vgl. Steiner & Habel 1999, S.24) bis hin zum Vorwurf einer Verherrlichung des Krieges durch die Erzählung existenzieller Grenzerfahrungen und die Inszenierung bildästhetischer Feuerwerke, welche „selbst schon die latente Form seiner heimlichen Sinngebung“ enthielten (Becker, Thomas zit. n. Strübel 2002, S.65).

Angesichts der komplexen Verschränkung dreier literarischer Quellen ist APOKALYPSE NOW formalästhetisch sicherlich ein Meisterwerk. Der Filmwissenschaftler Werner Faulstich behauptet von daher, dass man „dem Bedeutungsreichtum des Filmes keinesfalls gerecht werde“, würde man „sich alleine mit dem Begriff ‚Antikriegsfilm‘ oder gar ‚Vietnamfilm‘ zufrieden geben“ (Faulstich 1995, S.49f.). Im Hinblick auf die Kriegsthematik und Coppolas expliziten Anspruch, mit dem Film einen Beitrag zur Konstruktion von vergangenheitsbewältigenden Deutungsmustern der US-amerikanischen Geschichte zu liefern (vgl. Krause & Schwelling 2002, S.94, 95), ist die Frage nach seinem Aussagegehalt gegenüber dem Vietnamkrieg jedoch sehr relevant. Welche Rolle spielt im Rahmen dieser Fragestellung nun die Konstruktion des Begriffs psychische Störung?

Betrachtet man die im Film vorkommenden Figuren, so erscheinen fast alle auf ihre Weise psychisch gestört. Die Soldaten an der Do Lung-Brücke sind desorientiert, reden wirres Zeug, feuern ziellos in die Nacht oder sitzen apathisch in Schützengräben. Zwei zur Unterhaltung der Soldaten eingeflo gene Playmates wohnen verwahrlost in einem ausrangierten Hubschrauber, wirken von der Realität völlig abgewandt, verstört und verhalten sich wie Kleinkinder. Der manische Luftkavallerie-Kommandant Kilgore liebt den Geruch von Napalm und treibt seine Soldaten ohne irgendeinen kriegsstrategischen Grund von einem Massaker zum nächsten. Ein amerikanischer Foto-Reporter (Dennis Hopper) verehrt Kurtz im religiösen Wahn, und sein Denken wirkt zerfahren wie im psychotischen Schub. Willards am Schluss einzig überlebender Begleiter Lance (Sam Bottoms) scheint mit der surrealen Umgebung zunehmend zu verschmelzen. Er wird immer introvertierter, beginnt permanent Kriegsbemalung zu tragen und hört auf zu sprechen. Nur noch mit verklärtem Blick betrachtet er das Geschehen um ihn herum, so als wäre alles



Abb. 95: Lance



Abb. 96: US-Reporter im Kurtz-Lager

ein LSD-Trip. Willard selbst fällt, obwohl die ZuschauerIn aus der Anfangssequenz über dessen Leidensdruck und innere Zerrissenheit Bescheid weiß, durch eine schier unmenschliche Rationalität auf. Kühl und selbstkritisch beobachtet er auf seiner Fahrt die Schrecken des Krieges, während er innerlich Distanz zu seiner Rolle als Soldat herstellt. Gleichzeitig handelt er aber in der ersten Filmhälfte ohne jeden Skrupel rollenkonform zur Kriegslogik. Nachdem er beispielsweise eine von seinen eigenen Leuten verwundete Vietnamerin erschießt, damit der Bootsführer nicht mit ihr zum nächsten Sanitätslager umkehrt, reflektiert er:

„Wir hatten einen Weg gefunden, wie wir uns keine Vorwürfe zu machen brauchten. Wir zerhackten sie mit Maschinengewehren in zwei Hälften und legten ihnen dann einen Verband an. Es war eine Lüge.“

Ohne Kompromisse verfolgt er seinen Auftrag, dem er, wie seinen Innermonologen zu entnehmen ist, trotzdem ambivalent gegenübersteht.

„Wie viele Menschen hatte ich schon getötet? [...] Aber diesmal handelte es sich um einen Amerikaner und Offizier. Eigentlich sollte das kein Unterschied für mich sein. Aber es war ein Unterschied. Scheiße. Einen Mann an so einem Ort wegen Mordes zu belangen, ist wie eine Verwarnung wegen überhöhter Geschwindigkeit beim Autorennen. Ich nahm den Auftrag an, was zum Teufel hätte ich sonst tun sollen. Aber ich wusste wirklich nicht, was ich tun würde, wenn ich ihn fände.“ (Willard)

Willard hat den Befehl, Kurtz zu töten. Der abtrünnige US-Colonel wird explizit als psychisch krank vorgestellt. Der General, der Willard den Auftrag zur Liquidation erteilt, spielt diesem als Beleg für Kurtz' gefährliche Geisteskrankheit die Tonbandaufnahme eines Funkspruches vor:

„Ich beobachtete, wie eine Schnecke auf der Schneide eines Rasiermessers entlangkroch. Das ist mein Traum. Das ist mein Alptraum: Kriechen, auf der Schneide des Rasiermessers entlanggleiten - und überleben. Aber wir müssen sie töten, wir müssen sie verbrennen, Schwein für Schwein, Kuh für Kuh, Dorf für Dorf, Armee für Armee. Und mich nennen sie einen Mörder. Wie heißt das, wenn Mörder Mörder anklagen? Sie lügen. Sie lügen, und wir müssen uns barmherzig zeigen denen gegenüber, die lügen, diese Numb Nuts. Ich hasse sie. Ich hasse sie wirklich.“ (Kurtz)

Nach dieser Demonstration von Kurtz' verworrenen Gedankenwelt formuliert der General ein Psychogramm des Colonel.

„Walt Kurtz war einer der hervorragendsten Offiziere, die dieses Land je hervorgebracht hat. Er war hochbegabt, herausragend in jeder Beziehung. Und er war außerdem ein guter Mensch. Er war ein echter Menschenfreund, ein Mann mit Witz und Humor. Er meldete sich zum Sonderkommando. Und von da an wurden seine Ideen, seine Methoden plötzlich - krankhaft. Krankhaft.“ (General)

Im Anschluss erklärt er Kurtz' charakterliche Veränderung im Rahmen einer Reflexion über die Zusammenhänge von Krieg, Psyche und Pathologie.

„Nun, Sie sehen, Willard, in diesem Krieg verwirren sich da draußen ein bisschen die Dinge: Macht, Ideale, die alte Moral und praktische militärische Notwendigkeit. Aber da draußen unter den Eingeborenen ist es bestimmt eine große Versuchung - Gott zu werden, weil es in jeder menschlichen Seele einen Konflikt gibt: zwischen Vernunft und Unvernunft, zwischen Gut und Böse. Und das Gute triumphiert nicht immer. Manchmal überwältigen die Kräfte der Finsternis das, was Lincoln die besseren Engel unseres Wesens nannte. Jeder Mensch hat seinen Zerreißpunkt - Sie und ich ebenfalls. Walt Kurtz ist an seinem angelangt. Und offensichtlich ist er dabei geisteskrank geworden.“ (ebd.)

„Er geht da draußen vor, wie er will, rücksichtslos und ohne Skrupel. Alles was er tut, geht über jedes annehmbare menschliche Verhalten weit hinaus.“ (ebd.)



Abb. 97: Kurtz

Als Willard am Ende des Films Kurtz begegnet, hat dieser seinen Mörder schon erwartet. Er akzeptiert das und lässt Willard freie Hand, obwohl der Captain sich nun in seiner Gewalt befindet. Kurtz will sich mit Willard austeinandersetzen. Er will ihm seine Erfahrungen, seine Erkenntnisse, seine Motive und seinen moralischen Standpunkt erklären. Er spricht über den Krieg.

„Ich habe das Grauen gesehen. Das Grauen, das auch Sie gesehen haben. Aber Sie haben kein Recht, mich einen Mörder zu nennen. Sie haben das Recht, mich zu töten. Sie haben ein Recht, das zu tun. Aber Sie haben kein Recht, über mich ein Urteil zu fällen.“ (Kurtz)

Willard erlebt Kurtz als jemanden, der „mit sich selbst gebrochen“ hat, als „einen so verzweifelten und zerrissenen Menschen“, wie er es noch nie gesehen hat (ebd.). Kurtz erklärt Willard den zentralen Begriff seiner Überzeugungen: „das Grauen“. Er beschreibt dieses „Grauen“ anhand seiner eigenen Traumatisierung, und er erklärt, dass er sich mit diesem „Grauen“ nun angefreundet habe, das heißt, er bejaht „das Grauen“. Angesichts Kurtz' grauenhafter Taten kann man behaupten, dass er sich mit diesem „Grauen“ identifiziert. Er externalisiert seine traumatische Erfahrung, und diese Synthese aus Traumatisierung, Externalisierung und Identifikation bildet die zentrale psychologische Figur der Konstruktion von Kurtz' Wahnsinn.

„Das Grauen. Das Grauen hat ein Gesicht. Und man muss sich das Grauen zum Freund machen. Das Grauen und der moralische Terror sind deine Freunde. Falls es nicht so ist, sind sie deine gefürchteten Feinde. [...] Wir gingen in ein Lager, um einige Kinder zu impfen. Wir verließen das Lager, nachdem wir die Kinder gegen Polio geimpft hatten. Da kam ein alter Mann hinter uns her gelaufen, und er weinte. Er konnte nichts sagen. Wir gingen in das Lager zurück. Sie waren inzwischen gekommen und hatten jeden geimpften Arm einfach abgehackt. Sie lagen auf einem Haufen. Es war ein Haufen kleiner Arme, und ich erinnere mich. Ich schrie. Ich weinte wie ein altes Waschweib. Ich wollte mir die Zähne herausreißen. Ich wusste nicht mehr, was ich tun wollte. Und ich will mich daran erinnern. Ich will es niemals vergessen. Ich will niemals vergessen. Und dann war mir, als würde ich durchbohrt - durchbohrt von einer diamantenen Kugel direkt durch die Stirn. Und ich dachte, mein Gott diese Schöpferkraft, dieses Genie, dieser Wille, das zu vollbringen: vollkommen, unverfälscht, vollendet, kristallen, makellos. [...] Wenn ich aus solchen Leuten bestehend zehn Divisionen hätte, dann wären wir unsere Sorgen hier rasch los. Denn dazu gehören Männer, die Überzeugungen haben und die dennoch imstande sind, ohne Hemmungen ihre ursprünglichen Instinkte einzusetzen, um zu töten - ohne Gefühl, ohne Leidenschaft, vor allem ohne Strafgericht. Ohne Strafgericht. Denn es ist das Strafgericht, das uns besiegt.“ (Kurtz, ebd.)

Willard hat sich nach diesen Worten nun endgültig entschlossen, Kurtz zu töten.

„Alle wollten es, dass ich es tue - vor allem er. Mir kam es vor, als wartete er dort auf mich, damit ich ihm die Last abnehme. [...] Selbst der Dschungel wollte seinen Tod. Es war ohnehin der Dschungel, von dem er seine Befehle erhielt.“ (Willard)

Willard führt den Befehl der US-Armee aus, Kurtz erhält seine Befehle vom Dschungel. Die Antipoden der in APOKALYPSE NOW durchgängig konstruierten und gleichzeitig dekonstruierten Gegensatzpaare von Normalität und Abweichung, moralischer Integrität und Verfehlung, psychischer Gesundheit und Krankheit laufen in dieser Dschungel-Metapher auf „ein dem gesamten Film zugrunde liegendes Muster“ zu: einem „Gegensatz zwischen Kultur und

Natur, zwischen einer kontrollierten und einer unkontrollierten Umgebung“ (Krause & Schwellung 2002, S.99). Der Schlussfolgerung von Krause & Schwellung, dass APOKALYPSE NOW keine Antwort zu der im Film durchgearbeiteten Frage nach „Gut und Böse“ sowie „der Moral des Kriegs“ liefere, sondern stattdessen aussage, „dass die Grenze zwischen [...] Moral und Amoral sich im Krieg verwischt“ (ebd. S.106), ist jedoch zu widersprechen: Die Untersuchung des Verhältnisses zwischen den Protagonisten Willard und Kurtz ergibt, vom Ende des Filmes her betrachtet, eine klare moralische Position sowie idealistische Lösungsvorstellungen zum Problem des Krieges.

Zu Beginn des Films wird zwischen Willard und Kurtz eine imaginäre Beziehung konstruiert. Auf eine noch nicht nachvollziehbare, aber Spannung erzeugende Weise erklärt Willard der ZuschauerIn im Innermonolog, dass er sich mit Kurtz grundlegend verbunden fühle.

„Es gibt keine Möglichkeit, seine Geschichte ohne meine eigene zu erzählen. Und falls seine Geschichte wirklich ein Bekenntnis ist, ist es meine auch.“ (Willard)

Kurtz' Bekenntnis ist dunkel, wahnsinnig, grausam und inakzeptabel. Er trägt es in seinen Erläuterungen zum Begriff des Grauens vor. Nach seinem Tod findet Willard darüber hinaus eine Notiz in Kurtz' Aufzeichnungen, die dessen Wahnsinn nochmal eindeutig belegt:

„Drop the bomb. Exterminate them all!“ (Kurtz, Notiz)

Willards Bekenntnis ist dem von Kurtz entgegengesetzt. Er vermittelt es durch sein Handeln. Als er nach Kurtz' Ermordung ins Freie der Tempelanlage tritt, respektieren ihn Kurtz' ehemalige Untergebene als neuen Herrscher. Willard könnte Kurtz' Nachfolge antreten. Doch Willard widersteht der „Versuchung, Gott zu werden“ (General). Er wirft seine Waffe weg, holt Lance aus der ekstatischen Masse und fährt mit diesem auf dem Patrouillenboot zurück. Lance scheint aus seinem Trip aufzuwachen. Sein Blick hellt sich auf, und der Regen wäscht die Tarnfarbe von seinem Gesicht. Dies symbolisiert, dass er seine psychische Störung möglicherweise überwinden wird. Willard schaltet das Funkgerät aus. Er scheint nun genug vom Krieg zu haben, und die ZuschauerIn kann jetzt verstehen, warum Willard am Anfang des Filmes im Innermonolog sagte:

„Ich wollte einen Auftrag. [...] Als er zu Ende war, wollte ich nie wieder einen.“



Abb. 98: „Das Grauen“



Abb. 99

Zusätzlich zu Willards Entscheidung, nicht als Alleinherrschер im Dschungel zu bleiben, ist weiterhin bedeutsam, dass er den Colonel im Alleingang getö-

tet hat. Auch in diesem Zusammenhang hat er eine moralische Entscheidung getroffen. Er hätte nämlich auch die Möglichkeit gehabt, per Funk einen Luftangriff anzufordern. Doch er entschied sich anders. Damit ist er ein von den Befehlshabern explizit unerwünschtes Risiko eingegangen. Vom Nachrichtendienst hatte er den eindringlichen Befehl erhalten, seinen Auftrag „um jeden Preis“ (Geheimagent) erfolgreich durchzuführen. Durch den Entschluss zum finalen Alleingang hat Willard sich dieser Vorgabe widersetzt und den Tod hunderter Menschen vermieden. Dies kann in gewisser Weise als eine humane Tat entgegen der Logik des Krieges interpretiert werden. So zumindest will Coppola die Schlusszenen verstanden wissen. Das Filmteam hatte bereits die Sprengung des Kurtz-Lagers gedreht. Doch in einem Interview (DVD-Bonustrack) stellt Coppola entgegen der in Fachkreisen kursierenden Ansicht, die Sprengung des Kurtz-Lagers wäre eine zweite Option für das Film-Ende gewesen, klar, dass es sich dabei um ausschließlich bildästhetisch experimentelles Material handelt, das völlig unabhängig vom Filmprojekt zu begreifen ist. Interessant an dem Interview ist, dass Coppola in diesem Zusammenhang seine Vorstellung vom kriegskritischen Bedeutungsgehalt des Films erläutert.

„Am Ende des Filmes stellte sich heraus, dass Willard auf dem Weg ist, ein neuer Kurtz zu werden. Ich wollte gerne meine eigene Vision einbringen, dass es später, nach dem Krieg, nach diesem verheerenden Konflikt der jüngsten Vergangenheit, eine Zukunft ohne Krieg gibt. Deshalb wollte ich, dass Willard seine Waffen weg-wirft und dass er seine Gefährten dazu bringt, sie auch wegzwerfen. Und diesen jungen Lance bei der Hand nimmt, um ihn in eine möglicherweise neue Zeit zu führen. Seine Idee des Luftangriffes, die in der Tat dazu geführt hätte, dass all diese Leute getötet werden, erschien mir falsch für das Thema, das ich ausdrücken wollte. [...] Die Sprengung des Truppenlagers von Kurtz hat wohl die Idee unterstützt, es gäbe ein anderes, kriegsähnliches, apokalyptisches Ende. Das hatte ich eigentlich nicht beabsichtigt.“ (Coppola, Interview, DVD-Bonustrack, Übersetzung vom Verfasser z.T. überarbeitet)

Coppola intendiert seine Kritik am Vietnamkrieg als eine Vision, wie der Krieg als solches überwunden werden könnte – und zwar als eine individualistische. Der Protagonist Willard steigt zum Schluss aus dem Wahnsinn Krieg aus und versucht, auch andere für denselben Weg zu gewinnen. Coppola verfolgt eine Botschaft, die man so zusammenfassen könnte: Krieg ist Wahnsinn, und er macht wahnsinnig. Wir sollten mit diesem Wahnsinn aufhören. Wir sollten uns am Krieg nicht mehr beteiligen und nie wieder mit diesem Wahnsinn anfangen.

Einer in dieser Weise am Individuum orientierten Vorstellung von Kriegskritik und Kriegsprävention können die Schlussfolgerungen des Psychoanalytikers *Stavros Mentzos* (2002) gegenübergestellt werden. Mentzos fokussiert ebenfalls im Individuum lokalisierbare Aspekte von Krieg. Er erforscht die psychologischen Nahtstellen im Individuum, die das gesellschaftliche Geschehen des Krieges befördern, und macht sich auch Gedanken zur Frage, wie Krieg verhindert werden kann. Er kommt allerdings zu einem anderen Schluss, als Coppolas Botschaft nahe legt. Er plädiert für eine Aufklärung über die komplexen Zusammenhänge zwischen den politisch-ökonomischen, gesellschaftlichen, sozialen und innerpsychischen Momenten, die

Krieg ermöglichen, herstellen, reproduzieren und schließlich auch erschweren oder verhindern können. Von besonderer Bedeutung sei dabei, die psychischen Momente, die im Rahmen der Kriegslogik eine Rolle spielen, nicht per se zu pathologisieren, sondern zu verstehen, wie auch das normale psychische Funktionieren mit dem Wahnsinn des Krieges kompatibel ist. Eine „radikale, kausale Kriegsprävention“ könnte demnach „nur darin bestehen, eine lebendige, schöpferisch-dialektische Lösung der in dieser Dynamik enthaltenen Konflikte zu fördern, statt nur erzieherisch-pädagogische Appelle zu friedlichem, demokratischem Verhalten abzugeben“ (ebd. S.220).

Die dem Kriegsgeschehen korrespondierende psychische Konfliktodynamik differenziert Mentzos in vier Dimensionen, die sich jeweils über ein Kontinuum zwischen nicht pathologischen und pathologischen Beziehungserfahrungen erstrecken. Vereinfacht stellt sich sein Modell eines „psychosozialen Arrangements des Krieges“ so dar:

	Nicht pathologisch	Pathologisch
Kleingruppe Kameraden	Solidarität, Zusammengehörigkeit	Bekämpfung der Angst mittels Zugehörigkeit zu einer potenziell unsterblichen Gruppe
Feinde	Erfahrung der eigenen Qualitäten und Grenzen im Kampf mit einem nicht dehumanisierten Gegner	Projektive Feindbilder; Dehumanisierung; sadistische Erniedrigung und Eliminierung
Führungs- personen Eliten	Partizipation an Stärke und Größe; Bewunderung; heroisches Ideal	Psychische Verknüpfung zwischen pathologischem Narzissmus der Führungsperson und Bedürfnis nach Orientierung sowie Partizipation an der Größe
Nation Volk Vaterland	Narzistische Stabilisierung und Überhöhung durch Zugehörigkeit und Pflichterfüllung; Sinngebung und Orientierung; Identitätsstärkung	Nationalistische Selbststabilisierung; Partizipation am kollektiven Größenselbst; Apotheose der Nation; Entdifferenzierung des Individuums

(vgl. Mentzos 2002, S.201f.)

Das Modell veranschaulicht, wie umfassend und differenziert das Kriegsgeschehen von der Vorbereitung bis hin zur Durchführung als im Individuum verankert begriffen werden kann. Für die Fragestellung nach der kritischen Reichweite von Kriegsfilmen, die den Begriff psychischer Störung sowie dadurch implizite psychologische Theorien zum Zusammenhang von Krieg und Psyche beinhaltet, ist hier die Annahme von besonderem Interesse, dass Krieg keineswegs auf der Basis angeblicher Abgründe oder archaischer Schattenseiten der menschlichen Seele funktioniere, sondern in Zusammenhang mit grundlegenden Bedürfnissen.

Coppolas Antikriegs-Botschaft kann von daher als eine idealistische Verzerrung der psychischen Zusammenhänge von Erleben und Handeln im Krieg kritisiert werden, da sie den Eindruck erweckt, Krieg könne allein dadurch verhindert werden, dass Individuen sich zu einer allgemein friedlicheren Lebenshaltung durchringen. Übersehen wird dabei die psychische Reichweite der Eigenlogik des Krieges, welche Mentzos als ein „Schwungrad des Krieges“ (ebd. S.223f.) bezeichnet. Um auf Seiten der Individuen die Bereitschaft zu mindern, im Sinne dieses „Schwungrades“ zu funktionieren, ist es nach Mentzos neben dem „Einüben gewaltfreier Kommunikation“ notwendig, das psychosoziale Arrangement des Krieges zu durchschauen (vgl. ebd. S.224). Man müsse begreifen, wie die Individuen am Ort ihres normalen psychischen Funktionierens zu kriegskonform Handelnden sozialisiert werden. Dem stehen ideologisch tief verankerte Mythen über das Wesen und die Ursachen von Kriegen gegenüber. Einer dieser Mythen ist die Vorstellung, dass im Krieg das zentrale psychische Moment Aggression oder gar ein archaischer Tötungstrieb sei. Mentzos verweist darauf, dass in der Ausbildung von Rekruten gerade „natürliche Tötungshemmungen abgebaut werden“ (ebd. S.217). Im Hinblick auf sozialpsychologische Studien zur militärischen Grundausbildung junger US-SoldatInnen (vgl. Shatan 1983) erläutert er weiterhin, dass es in der – von Seiten der politischen Rechten gerne als „Schule der Nation“ (Mentzos 2002, S.216f.) verherrlichten – militärischen Sozialisation

„zu einer Rückbildung der Individuation durch institutionalisierte Brutalität, Deprivation und Gewöhnung an Leiden komme. Gleichzeitig finde eine Regression statt, die zu einer Zunahme der Abhängigkeit, einem Verlust an Selbstachtung und einer Tendenz zur Unterwerfung führe. Aber auch die sexuellen Triebe in der Pubertät würden für das Töten nutzbar gemacht. Die noch nicht geformte Sexualität werde in eine vorgetäuschte Gruppenmännlichkeit kanalisiert, bei der es sich um eine fingierte maskuline Mystik à la John-Wayne-Image (wie es bei den Drill-Instruktoren und den Vietnam-Veteranen heißt) handelt.“ (ebd. S.218).

Als weiteren Beleg dafür, dass Krieg mit Aggression relativ wenig zu tun hat, verweist Mentzos auf die Reflexionen des Vietnamveteranen *William Broyles jun.*, welche so in etwa auch der wahnsinnige Colonel Kurtz hätte formulieren können. Broyles spreche davon,

„dass der Krieg den Menschen die Furcht vor der Freiheit nehme, dass er die Grauzonen des Alltags durch gelassene Klarheit ersetze, dass er für die Teilnehmer eine Flucht aus dem Alltag bedeute, in eine eigene Welt, in der sich alles auflöse, was sonst an Pflichten binde, etwa die Familie oder Arbeit.“ (ebd.)

„Haben Sie jemals über wirkliche Freiheit nachgedacht?“, das sind die ersten Worte, die Kurtz an Willard richtet. Die Ansichten des Colonels gelten in APOKALYPSE NOW explizit als krankhaft. Im Prinzip formuliert er jedoch in zugespitzter Weise das „psychosoziale Arrangement des Krieges“. Kurtz’ Persönlichkeit erscheint wie ein ins Individuum verlagerter Endpunkt der Kriegslogik. Er führt sie einerseits durch sein Schreckensregime fort, gleichzeitig kritisiert er sie, indem er sich selbst zum Produkt dieses Krieges erklärt. Er reproduziert, reflektiert und kritisiert den Krieg. „Er bekämpft den

Krieg“ (Fotoreporter). Die Erkenntnisse über das „Grauen“ unterlegt er mit der Geschichte seiner eigenen Traumatisierung, und gleichzeitig identifiziert er sich mit diesem Grauen.

Indem er sich von den Streitkräften entfernt und privat mordet, verletzt er einerseits die Rolle des Soldaten. Andererseits identifiziert er sich weiterhin mit seiner ehemaligen Aufgabe als militärischer Befehlshaber. Mit „zehn Divisionen bestehend aus Vietcongs“, meint er, den Vietnamkrieg gewinnen zu können. Gegen wen er mit seinen Vietcong-Divisionen den Krieg gewinnen würde, bleibt unklar. Seine Vorstellung, Kommandeur der Vietcong zu sein, ist absurd, doch dies tut im Prinzip nichts zur Sache, weil es ihm nicht um die politische Dimension des Krieges geht, sondern um den Kampf bzw. um das „Grauen“ als solches. Kurtz verehrt die vietnamesischen SoldatInnen wegen ihrer scheinbar unmenschlichen Kampfdisziplin – von ihrer Verzweiflung spricht er nicht. Willards Blick ist zu entnehmen, dass er sich nun sicher ist, in Kurtz wirklich einen Verrückten vor sich zu haben.

Im Versuch, Kurtz zu begreifen, verlieren sich Willard und die ZuschauerIn in einen Widerspruch nach dem anderen. Klar ist, dass die Person Kurtz den Schrecken des Krieges symbolisieren soll, aber der Gegenstand von Kurtz’ Reflexionen, der Krieg, tritt immer mehr in den Hintergrund, wird immer unklarer, immer schwieriger zu begreifen, erscheint immer mehr als ein Chaos und Eskalation verwirrter Seelen. Die Reflexion des Krieges wird immer unerträglicher, und so gesehen wird auch verständlich, dass der Regisseur während der Dreharbeiten zunehmend daran verzweifelte, den Film nicht stimmig auflösen zu können (vgl. Coppola E., S.74f.). Durchgängig arbeitet er den Gegenstand Krieg als ein Unrecht und ein moralisches Problem durch, und immer mehr verlagert er die Inszenierung dieses Problems auf die Ebene der Reflexion – anhand der Positionen von Kurtz und Willard. Der Schluss von APOKALYPSE NOW löst das über den gesamten Film hinweg aufgebaute Problem nun durchaus – auf eine Weise, über die man streiten kann. Die Lösung ist: Schluss damit! Kurtz ist tatsächlich ein Psychopath, er wird getötet, auf einen Nachfolger kann dankend verzichtet werden, und ein militärischer Massenmord am Ende des Filmes (Sprengung des Kurtz-Lagers) würde die ZuschauerIn mit dem ungelösten moralischen Problem des Krieges zurücklassen. Die Logik des Krieges erscheint unter zweierlei Perspektiven überwindbar: zum einen dadurch, dass Willard als ein pädagogisch wertvolles, friedliebendes Vorbild aus dem Film geht. Und zum anderen, weil der Krieg letztlich zwar als abzulehnendes Unrecht und unerträglicher Schrecken – aber auch ohne eine erkennbare Logik erscheint.

Unter diesem Aspekt fällt APOKALYPSE NOW zum Schluss hinter sein durchaus tiefgehendes kriegskritisches Potenzial zurück. Der Film vermittelt zwar nichts über die speziellen politischen Hintergründe des Vietnamkrieges, aber er setzt sich im Allgemeinen mit den sozialen Bedingungen und Folgen von Krieg auseinander. APOKALYPSE NOW ermöglicht zu begreifen, was es für das Individuum bedeutet, im Krieg zu sein. Im Unterschied zu apologetischen Kriegsfilmen werden die grausamen Inhalte äußerst realistisch dargestellt – und das innerhalb hoch ästhetischer Bilder. Dadurch versetzt der Film die ZuschauerIn in eine schwer auszuhalten ambivalente Haltung.

APOKALYPSE NOW zieht die ZuschauerIn in einen sinnlichen Bann, wenn beispielsweise Kampfhubschrauber vor dem Hintergrund der Morgensonne ein Dorf beschießen, Bilder von Bombardierungen als komplexes Feuerwerk inszeniert werden oder eindrucksvolle Landschaftsaufnahmen die Umgebung

von Kampfeinsätzen abgeben. Nicht einmal die aus nächster Nähe dargestellten Ermordungen und Leiden von Menschen durchbrechen das Erlebnis audiovisueller Ästhetik. Dieser massive Einsatz formalästhetischer Mittel reproduziert, aber unterläuft auch gleichzeitig sozialisierte Sehgewohnheiten hinsichtlich der in TV-Nachrichten oder Printmedien präsentierten Kriegsbil-



Abb. 100: Kampfhubschrauber



Abb. 101: Totenkarten

der. Die bekannten Medien-Bilder sind ästhetisch schön, wenn beispielsweise Waffentechnik, Landkarten, Ansprachen, Paraden oder militärische Handlungen vor und nach ihrem verheerenden Ergebnis zu sehen sind. Die Bilder von Zerstörungen, Leiden und Tod dagegen sind zwar auch medial gestaltet und sicherlich nicht objektiver, aber in der Regel nüchterner. Von diesen in den Medien allgegenwärtigen Schreckensbildern kann die Wahrnehmung trotz, bzw. gerade wegen ihrer Menge und scheinbaren Neutralität problemlos abgezogen werden. Durch das Mittel einer aufwendig durchdachten und gleichzeitig sinnlichen, eingängigen Ästhetisierung, wie es im Spielfilm möglich ist, wird das Wegschauen dagegen nicht so leicht gemacht. Aufgrund der vom dargestellten Gegenstand formal unabhängig wirkenden Ästhetik wird der Blick auf diesen Gegenstand, der inhaltlich wahrlich nichts Schönes birgt, in einer sinnlichen und unnachgiebigen Weise fokussiert.

Durch die ästhetische Inszenierung wird weiterhin ein Genusserleben induziert, das an die von Mentzos beschriebenen psychischen Momente des Erlebens von Stärke und Größe anschließt. Dieser Genuss wird angesichts der realistischen Darstellungweise jedoch gebrochen. Die Bilder erzeugen Hochstimmung, fesseln den Blick, und zu sehen sind dabei abstoßende, schreckliche Inhalte. Dies erzeugt im Erleben der ZuschauerIn einen verunsichernden inneren Widerspruch. Mentzos beschreibt, wie ihn als Jugendlicher während des Zweiten Weltkriegs Bilder von „metallgrauen Panzerschiffen auf tiefblauem Meer“ oder „vom Himmel stürzende Bomber“ faszinierten. Er und seine Freunde bejubelten die Bilder von abstürzenden Jagdflugzeugen. Das „rauschhafte Erlebnis“ blieb dabei jedoch ungestört, weil sie das Wissen über den Tod der Piloten verdrängen konnten (Mentzos 2002, S.178f.). APOKALYPSE NOW induziert die für das Erleben von Kriegsfantasien spezifischen Begeisterungsgefühle, aber verhindert die Ausblendung der korrespondierenden Realität. Der Film richtet den Blick auf die Grausamkeit des Krieges und zwingt darüber hinaus zur Reflexion über das mediale Erleben von Krieg. Coppola verstärkt diesen Effekt zusätzlich durch das narrative Mittel der Übertreibung. In der ersten dargestellten Kampfszene spielt er selbst einen Fernsehreporter, der inmitten der Kampfhandlungen die vorbeilaufenden Soldaten auffordert: „Weiter, weiter! Das ist fürs Fernsehen. Nicht in die Kamera schauen! Weiterlaufen! Einfach weiter, als ob ihr kämpfen würdet.“

Während ein Dorf vernichtet wird, ein Hubschrauber mit der Aufschrift „Death from above“ landet und der Kommandant Kilgore auf die getöteten Vietnamesen Spielkarten („Totenkarten“) wirft, wird den überlebenden Opfern über Lautsprecher erklärt: „Wir sind hier, um euch zu helfen!“ In der nächsten Kampfszene lässt Kilgore beim Angriffsflug aus Spaß und zum Zwecke „psychologischer Kriegsführung“ über einen Außenlautsprecher Wagners Walkürenritt spielen. Gleichzeitig wird die Angst der Soldaten vor dem bevorstehenden Einsatz und kurz darauf die Ermordung zahlloser VietnamesInnen gezeigt. Das Szenario ist ästhetisch und realistisch, berauschen und abstoßend gleichzeitig. Die ZuschauerIn hat keine Möglichkeit, sich dieser Inszenierung zu entziehen – außer ganz wegzuschauen, das Kino zu verlassen oder den Rekorder auszuschalten.

Bei *Steiner & Habel* (1999) ist zu lesen, APOKALYPSE Now zeige, „dass der Krieg immer die kranke und perverse Seite des Menschen zu Tage treten lässt“ (ebd. S.24). Unter dem Blickwinkel der hier aufgeworfenen Interpretationsmöglichkeit, dass der Film ein ambivalentes Erleben zwischen Begeisterung und Abscheu induziert, kann diese These nun auch von der Gegensandebene auf die Rezeptionsebene verlagert werden. Die „perverse Seite des Menschen“ (über die Reduktion des psychologisch vielschichtigen Perversionsbegriffs sei an dieser Stelle hinweggesehen) tritt auf Seiten der ZuschauerIn hervor – am Ort der ihr möglichen Subjektposition. Beim gleichzeitigen Erleben von Begeisterung und Abscheu gerät die ZuschauerIn mit sich selbst in Konflikt. Die Abscheu richtet sich nicht nur gegen die dargestellten Inhalte, sondern auch gegen den immanente Widerspruch im Erleben des Filmes. Die medial alltäglich transportierte Möglichkeit der Verherrlichung oder Verharmlosung von Krieg wird als verinnerlicht wahrnehmbar, sobald sie angesichts der realistischen Inhalte nicht mehr durchgehalten werden kann. Damit reflektiert der Film nicht nur die Grausamkeit und, wenn man so will, den Wahnsinn des Krieges, sondern auch den Wahnsinn der Verherrlichung sowie Verharmlosung von Krieg – und der Gegenstand dieser Reflexion ist die Subjektivität der ZuschauerIn. Es wird erlebbar, wie die Logik des Krieges in der eigenen Psyche offensichtlich einen Ansatzpunkt hat. Das macht APOKALYPSE Now so schwer erträglich und damit kriegskritisch.

Die durch die Radikalität im Umgang mit der Subjektposition der ZuschauerIn eröffnete Härte von APOKALYPSE Now wird jedoch durch ein narratives Angebot im Laufe des Filmes sukzessive zurückgenommen. Es wird ein psychisch gestörtes, ein völlig wahnsinnig gewordenes Individuum präsentiert: die Person des Kurtz. Wie oben dargelegt wurde, verlagert sich der Gegenstand des moralischen Problems Krieg auf die Ebene der Reflexion dieses Problems. Weniger abstrakt formuliert: Die ZuschauerIn kann sich zunehmend mit Kurtz beschäftigen und sich im Versuch, dessen innere Widersprüche zu verstehen, die Zähne ausbeißen. Immer dringlicher wird die Erklärung, dass der Krieg Kurtz wahnsinnig gemacht hat. Und die Frage nach der hinter dem Kriegsgeschehen stehenden gesellschaftlichen Logik kann immer weniger gestellt werden, weil die Effekte des Krieges immer mehr im Wahnsinn der Person Kurtz konvergieren. Durch die Verkörperung des Krieges in Gestalt des Kurtz verdunkelt sich der Blick auf die institutionelle Dimension des Krieges. Der Krieg wird zwar weiterhin als Schrecken, als „Grauen“ und als sinnlos bewertet, aber die Frage nach seinem gesellschaftlichen Aspekt verliert die Konturen. Damit erscheint der Krieg so, wie er allgemein im Rahmen idealistischer, rationalistischer Menschenbilder und Ge-

sellschaftsmodelle theoretisiert wird: als ein Chaos, als eine Eskalation des Bösen im Menschen.

Dass der Krieg seine Ursachen nicht in irgendeinem innerpsychischen „Bösen“ hat, wurde durch Mentzos' Ausführungen zum psychosozialen Arrangement des Krieges schon erläutert. Weiterhin legt Mentzos dar, dass Krieg als Institution, also als eine organisierte gesellschaftliche Struktur verstanden werden kann. Krieg ist Mentzos folgend auch „Arbeit, schwere, komplizierte und zum Teil hochspezialisierte Arbeit“ (Mentzos 2002, S.216). Die Funktionszusammenhänge einer solch gesellschaftlich hoch komplex organisierten Arbeit und die Wirkungszusammenhänge dieser weitreichend in der Gesellschaft verankerten Struktur können nicht, wie Coppolas Vision es nahe zu legen versucht, durch einen moralischen Appell zur Niederlegung der Waffen überwunden – nicht einmal angekratzt – werden. APOKALYPSE NOW erklärt die gesellschaftlichen Hintergründe von Krieg nicht – bzw. wenn, dann falsch. Krieg ist kein moralischer Störfall und kein Chaos, sondern Effekt einer gesellschaftlichen, institutionalisierten Bearbeitung politischer, ökonomischer Interessenkonflikte mit grauenhaften Folgen. Wie die meisten kritisch inspirierten Kriegsfilme bietet APOKALYPSE NOW hinsichtlich des gesellschaftlichen Problems des Krieges Erklärungs- und Lösungsmöglichkeiten auf einer individualistischen, idealistischen Ebene an. Damit verharmlost bzw. negiert der Film die gesellschaftliche Dimension von Krieg, und Coppolas Anspruch, einen Beitrag zur Vergangenheitsbewältigung der jüngsten amerikanischen Geschichte zu leisten, muss skeptisch aufgenommen werden. Eine gesellschaftliche oder gar historische Dimension scheint in APOKALYPSE NOW nicht auf. Stattdessen wird die Illusion transportiert, das Thema Krieg sei jenseits seiner gesellschaftlichen Dimension auf einer rein moralisch-individualistischen Ebene kritisch bearbeitbar.

Der Begriff der psychischen Störung funktioniert in APOKALYPSE NOW dabei in zwei Richtungen. Einerseits reflektiert er die nachhaltigen psychisch schädlichen Folgen des Krieges, andererseits dient er als individualistische Repräsentation eines ontologisierten Kriegsbegriffs. Im Individuum spitzt sich gewissermaßen der Krieg als ein essenzialistisch begriffenes „Grauen“ zu. Der Wahnsinn des Kurtz reflektiert einen Krieg, der jenseits seines gesamtgesellschaftlichen Kontextes konstruiert ist. Gegenüber diesem so verstandenen Krieg kann sich das Individuum dann scheinbar in zwei Weisen verhalten: Es freundet sich wie Kurtz mit dem „Grauen“ an und wird wahnsinnig, oder es entscheidet sich wie Willard gegen den Wahnsinn und damit gegen den Krieg. *Slavoj Zizek* (1999) folgend, wären die Personen des Kurtz sowie Willards und der Begriff des verkörperten Grauens Strategien einer „Phantasie unmittelbarer Begegnung mit dem Feind“, um dem „Trauma des entpersonalisierten Krieges zu entgehen“ – um die Erkenntnismöglichkeit der gesellschaftlich strukturellen Dimension von Krieg zu negieren. Trotz dieser Schwäche ist APOKALYPSE NOW aber sicherlich kein apologetischer Kriegs-film. Coppolas Werk schärft den Blick für die Grausamkeit von Krieg und darüber hinaus auch für die Grausamkeit der Tatsache medialisierter Sehgewohnheiten von Krieg. In diesem Sinne bezieht APOKALYPSE NOW deutlich Position gegen den Krieg im Allgemeinen. Der Film zeigt die Folgen des Krieges auf Seiten der Individuen und damit sein Unrecht, aber er verschleiert dabei die gesellschaftliche Logik des Krieges. Von daher kann APOKALYPSE NOW auf zwei verschiedenen Ebenen sowohl als kriegskritischer wie auch kriegsverharmloser Film zugleich verstanden werden.

Alle hier vorgestellten Kriegsfilme zeigen psychisch gestörte Protagonisten, deren Wahnsinn ganz offensichtlich mit einem gesellschaftlichen Wahnsinn zusammenhängt. Krieg ist ein gesellschaftliches Phänomen, über den Begriff der Traumatisierung ist der Begriff psychische Störung relativ leicht konstruierbar, und angesichts der Folgen des Krieges versteht sich der Begriff des Wahnsinns auf einer moralischen Ebene bereits von selbst. Das heißt, die psychische Störung der Protagonisten referiert einen gesellschaftlichen Wahnsinn bereits unmittelbar auf der thematischen Ebene. Im nächsten Kapitel werden nun Filme untersucht, in denen die Störung der Protagonisten ähnlich wie bei den Wahnsinnigen im Krieg maßgeblich in Zusammenhang mit dem Thema der Gewalt, aber nicht notwendig durch thematische Bezüge zur gesellschaftlichen Seite der Gewalt konstruiert ist. Die Filme des nächsten Kapitels zeigen psychisch kranke Mörder, deren Erleben und Verhalten, wenn überhaupt, erst durch aufwendige psychologische Interpretationsarbeit auf einer gesellschaftlichen Ebene verstanden werden können. Es geht um die sogenannten Psychopathen.