

Shoulder Arms! Kriegsbilder im US-amerikanischen Stummfilm

Kai Nowak

Abstract:

Die Dissertation von Annika Requardt untersucht Visualisierungs- und Narrativierungsstrategien im US-amerikanischen Kriegsfilm der Stummfilmzeit, indem sie die Theorie des kollektiven Gedächtnisses mit Bildanalyseverfahren kombiniert. Ob fiction oder non-fiction: Die Arbeit schlägt einen weiten Bogen vom Spanisch-Amerikanischen Krieg, über den Ersten Weltkrieg bis hin zum amerikanischen Bürgerkrieg, um zu zeigen, wie durch Verdichtung und Wiederholung standardisierte und schematisierte Bildtraditionen entstehen, die Kriege potentiell mit Sinn versehen und als nationale Identifikationsangebote fungieren können. Allerdings schließt die Autorin, ohne einen entsprechenden empirischen Nachweis zu führen, in einem rezeptionstheoretischen Kurzschluss von den Filmbildern direkt auf die Erinnerung des Krieges. Während sie das erklärende Potential des erinnerungskulturellen Ansatzes so leider nicht ausschöpfen kann, wissen die Filmanalysen zu überzeugen.

How to cite:

Nowak, Kai: „Shoulder Arms! Kriegsbilder im US-amerikanischen Stummfilm [Review on: Requardt, Annika: Im Visier der Kamera. Der Krieg im amerikanischen Stummfilm, 1898-1930. Trier: WVT, 2010.]“. In: KULT_online 27 (2011).

DOI: <https://doi.org/10.22029/ko.2011.605>

© beim Autor und bei KULT_online

Shoulder Arms! Kriegsbilder im US-amerikanischen Stummfilm

Kai Nowak

Requardt, Annika: Im Visier der Kamera. Der Krieg im amerikanischen Stummfilm 1898-1930. Trier: wvt, 2010 (= MOSAIC - Studien und Texte zur amerikanischen Kultur und Geschichte 35). 296 S., kart., 110 Abb., € 31,50. ISBN 978-3-86821-207-5

Der Kriegsfilm hat in der filmhistorischen Forschung der letzten Jahre Konjunktur, vor allem mit Blick auf das deutsche Kino der zwanziger Jahre. Zwei wichtige Arbeiten untersuchen den Zusammenhang von Erstem Weltkrieg und (Nachkriegs-)Kino, Anton Kaes mittels eines Re-Reading des filmhistorischen Kanons (Shell Shock Cinema, Princeton 2009), Philipp Stiasny aus der Perspektive des 'vergessenen' populären Kinos (Das Kino und der Krieg, München 2009). Gemeinsam ist beiden Arbeiten, dass sie das Genre des Kriegsfilms erweitern, etwa indem sie im expressionistischen Film virulente psychologische Dispositionen aus der Kriegserfahrung heraus erklären (Kaes) oder mit der Figur des Heimkehrers (Stiasny) auch gesellschaftliche und soziale Nachwirkungen der "Urkatastrophe des 20. Jahrhunderts" (George F. Kennan) in den Blick nehmen.

Annika Requardt nun fasst in ihrer vorliegenden Dissertation den Gegenstand enger und weiter zugleich: Einerseits beschränkt sie sich auf Filme, die unmittelbar in Zusammenhang mit Kampfhandlungen stehen, andererseits bezieht sie sowohl dokumentarische wie auch fiktionale Filme ein und begnügt sich dabei nicht mit Weltkriegsfilmen. Vielmehr greift sie bis zum Spanisch-Amerikanischen Krieg zurück und dehnt ihre Untersuchung auf filmische Repräsentationen historischer Kriege wie den amerikanischen Bürgerkrieg aus.

Requardt befragt ihren umfangreichen Filmkorpus nach der "Wechselwirkung von kollektivem Gedächtnis der US-Nation, dem Kriegsfilm der Stummfilmära und den darin visualisierten Vorstellungen von Krieg" (S. 2) mit Hilfe der Theorie des kollektiven Gedächtnisses, primär nach Maurice Halbwachs sowie Jan und Aleida Assmann, und dem Bildanalysemodell von Marion G. Müller, das sie um Uwe Pörksens Visiotyp-Begriff ergänzt. Auf diese Weise möchte Requardt Kontinuitäten und Standardisierungen im Bilderhaushalt des stummen Kriegsfilms feststellen, die das kollektive Gedächtnis der US-Nation beeinflussen und die Vorstellungen vom Krieg bis heute bestimmen (S. 3). Ihr ist bewusst, dass gerade der Übersprung vom Medium des Films auf die Ebene der Erinnerungskultur ohne Einbeziehung des jeweiligen gesellschaftlich-historischen Kontexts in die Analyse nicht zu leisten ist. Mit Müllers Modell der Bildanalyse sieht sie sich hierfür gut gewappnet, da dort auch die Produktions- und Rezeptionsebene einfließen.

Leider löst Requardt diese Ankündigung in der empirischen Arbeit mit ihrem Filmkorpus kaum ein. In Passagen zum historisch-politischen Kontext setzt sie sich nicht mit dem Stand der historischen Forschung auseinander, sondern verlässt sich auf Handbuchwissen (etwa S. 50-52). Schwerer wiegt jedoch, dass verbreitete filmhistorische Ansätze wie die Reception Studies (Janet Staiger) oder die New Film History (Robert C. Allen/Douglas Gomery, Thomas Elsaesser) nicht zur Kenntnis genommen werden. Vielmehr unterliegt Requardt einem rezeptionstheoretischen Kurzschluss: Einerseits gesteht sie mit Aleida Assmann zu, dass das kollektive Gedächtnis sowie Werte, Selbstbilder etc. immer wieder neu ausgehandelt, vermittelt und angeeignet werden müssen (S. 17). Andererseits scheinen ihr detaillierte Filmanalysen zu genügen, um auf Sichtweisen und Stimmungen des – welchen? – Publikums rückzuschließen. Doch ohne eine Berücksichtigung von Kontextfaktoren und die tatsächliche Durchführung einer Rezeptionsanalyse geraten differierende Deutungen gar nicht erst in den Blick. Die Filmwirkung wird verabsolutiert, ein mehr oder weniger monolithisches Wertesystem an- und der Eigensinn der Zuschauer nicht ernst genommen.

Gerade den spezifischen Aufführungssituationen kommt eine eminent wichtige Bedeutung zu, weil sie Wirkungen verstärken oder unterlaufen können. Jedoch geht Requardt nur einmal am Beispiel des spanisch-amerikanischen Krieges darauf ein, wie mittels einer bestimmten Vorführungsstrategie Kriegsbegeisterung beim Publikum eines New Yorker Kinos hervorgerufen wurde (vgl. S. 46 f.). Die übrigen Äußerungen zu diesen Aspekten (vgl. etwa S. 70-73) stammen aus der Sekundärliteratur und bleiben ohne Bezug zum Kriegsfilm. So ist zu konstatieren, dass die Autorin Produktions- und Vorführungsbedingungen ausschließlich in Hinsicht auf den Wandel des Produkts und seiner Inszenierungsweisen interessieren (vgl. S. 35 f.). Allein aus der Existenz von Filmbildern und ohne das Sprechen über sie lässt sich aber nicht auf das kollektive Gedächtnis schließen, weshalb die Arbeit das Potential des erinnerungskulturellen Ansatzes leider nicht ausschöpfen kann.

Weitaus erfreulicher sind dagegen die Ergebnisse der breit angelegten Filmanalysen. Requardt arbeitet überzeugend heraus, wie Bildtraditionen der Visualisierung des Krieges entstehen und sich dank der Reduktion auf wenige Visiotypen verfestigen, wie sie ein 'originales Geschehen' überlagern und wie neue Technologien neue Bildmotiviken evozieren, diese aber gleichwohl auf die etablierten Darstellungsweisen zurückgreifen. So weist die Autorin nach, wie die ersten (in langen statischen Einstellungen ausschließlich abbildenden) Filmbilder des spanisch-amerikanischen Krieges vom Schiffswrack der explodierten USS Maine recht bald von dynamischen Bildern der Mobilmachung abgelöst werden. Sie zeichnet die Entwicklung vom demonstrativen zum narrativen Film nach und kann – exemplifiziert an Fallstudien zu D.W. Griffith' *Hearts of the World* (1918) und King Vidor's *The Big Parade* (1925) – zeigen, wie auf die etablierten erzählerischen Konventionen, Standardisierungen und Schematisierungen noch im Hollywoodfilm der zwanziger Jahre zurückgegriffen wird. Das dominante Erzählschema der domestic narratives trennt zwar strikt zwischen Kriegsgeschehen und Heimat, rückt auf diese Weise aber die Sinnhaftigkeit des Krieges für Nation und Familie ins Zentrum.

Mit der narrativen korrespondiert die visuelle Ebene: domestic images – übersetzt mit "heimliche Bilder" – verhandeln unter Rückgriff auf Visiotype wie Feldlager, Soldatenmärsche, Familie, Haus und Flagge die "Grenzen zwischen Nation und Ausland, Heimat und Fremde, zwischen Vertrautem und Unbekanntem" (S. 135). Sie transformieren Fremdes in Vertrautes, etwa durch die Inszenierung des Feldlagers als "zweite Heimat" (S. 179 f.) und erzielen so eine identitätsstiftende Wirkung. Nicht zuletzt visualisieren sie im dynamisch inszenierten Soldatenmarsch die Ausdehnung der nationalen Grenzen und leisten so Legitimationsarbeit für den Krieg. Demgegenüber stehen die "un-heimlichen Bilder": das Schlachtfeld, das Sterben, das Grauen, das Unfassbare – gebrochen in den Erfahrungen des einfachen Frontsoldaten. Das Schlachtfeld ist nicht nur ein Ort, wo Kampfhandlungen stattfinden und dadurch klare Grenzbeziehungen – etwa zwischen Freund und Feind – vorgenommen werden, sondern auf den auch Vorstellungen von Männlichkeit oder Nation projiziert werden. Un-heimliche Bilder funktionieren ähnlich wie heimliche Bilder: Sie überführen das Unbekannte, das Unbegreifliche in Vertrautes, nur dass die Sinnproduktion hier durch mythologische Deutungen geschieht, mit denen das Kämpfen und Sterben aufgeladen wird.

Eine subversive Indienstnahme und pointierte Weiterentwicklung der Darstellungskonventionen des Kriegsfilms setzt ab Mitte der 1920er Jahre ein, als Werke wie *What Price Glory?* (1926) und *All Quiet on the Western Front* (1930) das Grauen nicht mehr überhöhten, sondern zur pazifistischen Anklage nutzten. Letztgenannter Film beeindruckt nicht nur auf der visuellen Ebene, sondern zeigt sich besonders beim Einsatz des Tons innovativ. Damit gehört er streng genommen nicht mehr zu Requardt's Untersuchungsgegenstand. Mit dem lapidaren Hinweis, dass neben der Ton- auch eine stumme Fassung in den Umlauf gebracht wurde, legitimiert die Autorin seinen Status als Fallbeispiel, leider ohne die Unterschiede zur Tonfassung zumindest ausblicksartig in die Analyse einzubeziehen. Dabei verändert die Einführung des Tonfilms nachhaltig den Wirkungskontext der Kriegsbilder. Gerade die Remarque-Verfilmung setzt hier Maßstäbe für die Kriegsfilme der kommenden Jahrzehnte.

Der Gesamteindruck ist also zwiespältig: Die Rezeptionsebene und damit die Gretchenfrage nach dem Einfluss der filmischen Kriegsrepräsentationen auf das kulturelle Gedächtnis bleibt in der Studie leider empirisch unterbelichtet. Gerade zum Verhältnis von Film und Gesellschaft vermag sie jenseits theoretischer Prämissen nur wenig beizutragen. So ist es symptomatisch, wenn beiläufig und unhinterfragt Annahmen zur Mediengewalt getätigt werden, einem Problem, an dem sich die Medienwirkungsforschung seit Jahrzehnten die Zähne ausbeißt. Durch die Etablierung standardisierter und schematisierter Kriegsbilder stellt sich, so Requardt, ein Gewöhnungseffekt ein, der "in der Folge zu einer Banalisierung und Trivialisierung des Krieges und in letzter Konsequenz zu einer allmählichen Brutalisierung der Gesellschaft [führt], da der Krieg durch die fortwährende Zirkulation der Bilder letzten Endes zu etwas Akzeptablem wird" (S. 264). Das Defizit ist umso bedauerlicher, als Requardt in ihrem 'Kerngeschäft', der Bildanalyse und der Genese von Bildtraditionen, zu überzeugenden Ergebnissen kommt, die sie an einem immensen Filmkorpus entwickelt.