

Peter Bürger

Napalm am Morgen

Vietnam und
der kritische Kriegsfilm
aus Hollywood

Impressum

© 2003
fiftyfifty, Düsseldorf &
Peter Bürger, Düsseldorf

Verlag und Vertrieb:
fiftyfifty,
Jägerstraße 15
40231 Düsseldorf
Fon 0211-2294060
Fax 0211-9216389
www.fifty-fifty.galerie.de
Mail: fiftyfifty@zakk.de

Umschlaggestaltung,
Layout und Satz:
Martin Wundsam

Herstellung:
Sächsisches Digitaldruck
Zentrum GmbH

ISBN 3-9807400-5-6

Homepage zum Buch:
napalm-am-morgen.de

„Wir, die Völker der Vereinten Nationen – fest entschlossen, künftige Geschlechter vor der Geißel des Krieges zu bewahren, die zweimal zu unseren Lebzeiten unsagbares Leid über die Menschheit gebracht hat, – [fest entschlossen,] unseren Glauben an die Grundrechte des Menschen, an Würde und Wert der menschlichen Persönlichkeit, an die Gleichberechtigung von Mann und Frau sowie von allen Nationen, ob groß oder klein, erneut zu bekräftigen, – [fest entschlossen,] Bedingungen zu schaffen, unter denen Gerechtigkeit und die Achtung vor den Verpflichtungen aus Verträgen und anderen Quellen des Völkerrechts gewahrt werden können, – [fest entschlossen,] den sozialen Fortschritt und einen besseren Lebensstandard in größerer Freiheit zu fördern und für diese Zwecke Duldsamkeit zu üben und als gute Nachbarn in Frieden miteinander zu leben, unsere Kräfte zu vereinen, um den Weltfrieden und die internationale Sicherheit zu wahren, Grundsätze anzunehmen und Verfahren einzuführen, die gewährleisten, dass Waffengewalt nur noch im gemeinsamen Interesse angewendet wird, und internationale Einrichtungen in Anspruch zu nehmen, um den wirtschaftlichen und sozialen Fortschritt aller Völker zu fördern – haben beschlossen, in unserem Bemühen um die Erreichung dieser Ziele zusammenzuwirken.“

„Die Vereinten Nationen setzen sich folgende Ziele:

- 1. den Weltfrieden und die internationale Sicherheit zu wahren und zu diesem Zweck wirksame Kollektivmaßnahmen zu treffen, um Bedrohungen des Friedens zu verhüten und zu beseitigen, Angriffshandlungen und andere Friedensbrüche zu unterdrücken und internationale Streitigkeiten oder Situationen, die zu einem Friedensbruch führen könnten, durch friedliche Mittel nach den Grundsätzen der Gerechtigkeit und des Völkerrechts zu bereinigen oder beizulegen.*
- 2. freundschaftliche, auf der Achtung vor dem Grundsatz der Gleichberechtigung und Selbstbestimmung der Völker beruhende Beziehungen zwischen den Nationen zu entwickeln und andere geeignete Maßnahmen zur Festigung des Weltfriedens zu treffen;*
- 3. eine internationale Zusammenarbeit herbeizuführen, um internationale Probleme wirtschaftlicher, sozialer, kultureller und humanitärer Art zu lösen und die Achtung vor den Menschenrechten und Grundfreiheiten für alle ohne Unterschied der Rasse, des Geschlechts, der Sprache oder der Religion zu fördern und zu festigen ...“*

Präambel und Artikel 1 der Charta der Vereinten Nationen (UN),

Erstunterzeichnung in San Francisco am 26. Juni 1945

Herausgegeben von:

*Menschen für den Frieden, Düsseldorf,
Mütter für den Frieden, Düsseldorf,
Ökumenisches Friedensnetz
Düsseldorfer Christinnen & Christen,
Pax Christi Basisgruppe Düsseldorf*

Unterstützt von:

*Friedensforum Düsseldorf,
Ökumenisches Netz Mittelrhein,
Solidarische Kirche im Rheinland,
Martin Wundsam, Düsseldorf, Lörrach
(Umschlaggestaltung & Layout),
Werner Koch, Düsseldorf/Erkrath
(Homepage)*

Inhalt	5
Einleitung	6
I Gibt es überhaupt Antikriegsfilme?	10
II Der Vietnamkrieg, oder: Wenn Giganten sich hilflos fühlen	20
III „Ich hasse alle Flaggen!“ –	
Verdeckte Kritik am Vietnamkrieg in Filmen der 60er Jahre	44
IV Coming Home – Heimkehrerfilme	52
V Ein umstrittener Klassiker: The Deer Hunter (1978)	60
VI Apokalypse Now redux (1979/2000):	
Das „Grauen“ des 20. Jahrhunderts nimmt kein Ende	70
VII Die Vietnam-Trilogie des Veteranen Oliver Stone	86
<i>Platoon</i> (1986)	86
<i>Born on the Fourth of July</i> (1989)	93
<i>Heaven and Earth</i> (1993)	100
VIII Individuum und Militär –	
Oder: Wie wird man ein Killer?	108
<i>Full Metal Jacket</i> (1987) – Erster Teil der Tragödie	109
<i>Full Metal Jacket</i> – Vietnam, der Film	117
<i>Tigerland</i> (2000)	123
IX Gardens of Stone (1987) –	
Vom Kult der Soldatengräber	130
X Casualties Of War (1989) –	
Über My Lai und besondere Morde im Krieg	136
XI Rock' n' Roll, Kriegsspielzeug und Medienlüge –	
Drei Filme von Barry Levinson	148
<i>Good Morning Vietnam</i> (1987)	148
<i>Toys</i> (1992)	156
<i>Wag The Dog</i> (1997)	162
XII Ein „schmaler Grat“ (1998) –	
Auf der Suche nach der unverdorbenen Natur des Menschen	170
XIII A Bright Shining Lie (2001) –	
Doch noch ein politischer Vietnamfilm?	182
XIV Going Back (2001) –	
Vietnamtourismus und Sündenbekenntnis	188
XV Der Krieg, die Staatskunst und das subversive Hollywood	198
Literatur	204
Filmografie	210

*„Aber sie (die US-amerikanische Nation) geht nicht
in andere Länder, um Ungeheuer zu vernichten ...
Die grundlegende Maxime ihrer Politik würde
sich unmerklich von Freiheit zur Gewalt verlagern.
Sie würde zur Diktatorin der Welt werden. Sie
würde ihren eigenen Geist verleugnen.“*

John Quincy Adams, 1821

Einleitung

Dieses Buch über *kriegskritische* US-Spielfilme bekundet ausdrücklich Verbundenheit mit all den wunderbaren Menschen in den Vereinigten Staaten, die dem Moloch Krieg eine Kultur weltweiter Solidarität entgegensetzen.¹ Wenn „Vietnamveteranen gegen den Krieg“ wie Stephen Summers auf einem deutschen Ostermarsch als Hauptredner auftreten, setzen sie bei ihrer Zuhörerschaft jenes Minimum an Intelligenz voraus, das uns befähigt, zwischen einem politischen System, einer konkreten Regierungsmacht und der Bevölkerung eines Landes zu unterscheiden. Die vielfältigen Gruppen der international vernetzten Friedensbewegung pflegen freundschaftliche Beziehungen zu Menschen und Gemeinschaften in den USA. Bei uns beschwören vor allem jene Zeitgenossen, die ungeniert ihre Wertegemeinschaft mit einer rechtsrepublikanischen Administration in Washington bekunden, so genannte *nationale* Interessenslagen. Doch der globale Widerstand gegen eine neuerliche Rehabilitierung des Krieges folgt keiner nationalen Logik und richtet sich keineswegs isoliert gegen die Regierung der „einzigen verbliebenen Supermacht“. Er ist sich zudem längst bewusst, dass er aussichtslos wäre ohne seine zahlreichen Verbündeten in den Vereinigten Staaten.

Der nachfolgende Hollywoodkanon zeigt, welches Echo die US-Widerstandskultur seit den 1960er Jahren im Massenmedium Kriegsfilm gefunden hat. Über den historischen Kontext hinaus geht es dabei auch um grundsätzliche Perspektiven einer Kritik des Krieges und um Gegenwartsbezüge. Die vor allem zu den Vietnamfilmen

berücksichtigten Zusammenhänge sind mit Blick auf neue Recherchen von US-Journalisten und die Debatte über das anhaltende Kriegsgeschehen im Irak außerordentlich aktuell.

Wer in Schule und Bildungsarbeit mit Filmen arbeitet, dem bietet dieses Buch eine gute Orientierung. Leserinnen und Leser des Manuskriptes fanden darin die Anregung, sich in einer Videothek einzelne Titel auszuleihen. Die Art der Darstellung soll aber auch Menschen ansprechen, die eine hartnäckige Abneigung gegen das Kriegskino verspüren und denen das Genre ganz unbekannt ist. Sie können sich ohne Bombenterror und Raketenfeuer mit den Geschichten der behandelten Filme vertraut machen. Die ausführlichen Kapitel V bis XIV beschränken sich nicht nur auf eine konzentrierte Auswertung des Filmprotokolls, wie sie in zahlreichen Kompendien zu finden ist. Sie eignen sich vor allem für eine gezielte Lektüre zum jeweiligen Titel. Maßgeblich für die Darstellung ist der Blickwinkel der Friedensbewegung. Die daraus resultierende politische Filmkritik erfordert keineswegs einen „Kulturpuritanismus“. Sie umfasst selbstverständlich ästhetische Aspekte und die Freude an beeindruckenden künstlerischen Schöpfungen.

Seit den 1990er Jahren ist die mehr als hundertjährige Tradition der zum Teil hoch subventionierten Propagandakunst im

1 Vgl. zur US-amerikanischen Friedensbewegung die folgende kleine Auswahl an Internetseiten, die Wolfgang Kuhlmann vom Düsseldorfer Friedensforum zusammengestellt hat:

<http://www.nonviolence.org/links/>

(umfangreiche Linkseite)

<http://www.fair.org/>

(„FAIR, the national media watch group, has been offering well-documented criticism of media bias and censorship since 1986.“)

<http://iraqaction.org/>

<http://www.bringthemhomenow.org>

<http://www.mfso.org/>

(„Military Families Speak Out“)

<http://www.occupationwatch.org>

<http://www.accuracy.org/> ;

<http://www.moveon.org/>

(unabhängige, alternative politische Netzinformationen) –

<http://www.antiwar.com/> –

<http://www.unitedforpeace.org/> –

<http://traprockpeace.org>

(Friedensbewegung auf dem „Lande“)

<http://www.peacefultomorrow.org/>

(friedensbewegte Hinterbliebenen des „Elften Neunten“)

<http://www.nonviolence.org/vitw/>

(Voices in the Wilderness)

<http://antiwarnetwork.org/>

(„an independent, democratic, grassroots network of campus-based antiwar committees“)

<http://www.veteransforpeace.org/> –

US-Kino zu neuer Höchstform angelaufen. Dabei gilt es im Feld der Kriegs- und Terrorfilme erschreckende Befunde zu sichten², die jedoch zu einer weltweiten Aufrüstung des massenmedialen Kriegskultes gehören. Das in diesem Buch dargestellte kritische Hollywoodparadigma lässt die neue bellizistische Qualität vieler US-Produktionen noch deutlicher werden. Gleichzeitig ermöglicht der Blick auf die kritische Tradition eine Abgrenzung zur oftmals selbstgerechten Hollywood-Schelte und zu jenem modischen „Antiamerikanismus“, der die Entwicklung neuer Weltmachtzentren begleitet. Ein Ertrag „antiamerikanischer“ Affekte kann ja auch darin bestehen, imperiale Gegenentwürfe wie eine europäische Verfassung, die die Pflicht zur Aufrüstung enthält, heilig zu sprechen. Dagegen ist an die globale Bedrohung freiheitlicher Gemeinwesen durch eine enorme Konzentration wirtschaftlicher Macht und militaristische Programme zur Gestaltung der „Weltordnung“ zu erinnern.

Politisch und kulturell ist immer wieder versucht worden, eine Vietnam-Amnesie in der US-Gesellschaft zu fördern.³ Zur Zeit beleben die häufigen Verweise auf den Vietnam-Krieg auch in US-Medien, dass solchen Bemühungen nur ein begrenzter Erfolg beschieden ist. Die eindringlichen Bilder aus vielen Vietnamfilmen haben daran

Zu friedensbewegten US-Amerikanern in Europa:
<http://www.americansineurope.org/> . –

Wenn mit „Amerika“ nur ein bestimmter Teil des Kontinents – die USA – gemeint ist, steht das Wort in diesem Buch durchgehend in Anführungszeichen.

² Unter dem Titel „Botschafter der Angst“ soll diesem Buch eine Darstellung der Kriegspropaganda aus Hollywood seit den 1990er Jahren folgen. Eine knappe Übersicht bietet auch das Schlusskapitel dieser Arbeit.

³ Vgl. Chomsky 2003, 38: „Seit dem Ende des Vietnamkriegs hat es gewaltige Anstrengungen gegeben, seine Geschichte umzuschreiben. Zu viele Leute, darunter Soldaten und jugendliche Kriegsgegner, hatten begriffen, was sich in Vietnam wirklich ereignet hatte. Das war schlecht und musste korrigiert werden. Die Leute sollten einsehen, dass alles, was wir machen, edel und rechtens ist.“

⁴ US-amerikanische Filmproduktionen haben in Hollywoodmanier wirkungsvoll dazu beigetragen, die Erinnerung an die Verbrechen im deutschen Faschismus wach zu halten, deren Gift das Weltgeschehen noch immer infiziert. Die gesamte kritische Diskussion (Emotionalisierung; melodramatische Verharmlosung etc.) kann nicht darüber hinwegleugnen, dass etwa die bekannte US-Fernsehproduktion *HOLOCAUST* (1978) über das Schicksal der Familie Weiß und viel später Steven Spielbergs Kinofilm *SCHINDLER'S LIST* (USA 1993) weltweit und vor allem auch in Deutschland den mit nichts vergleichbaren Massenmord der Nazis bei einem breiten unpolitischen Publikum in Erinnerung gerufen haben. Das Treiben gewisser „Traditionsvereine“, die Schwierigkeiten bei der Erforschung dunkler Kapitel der Wehrmachtsgeschichte und eine unsägliche deutsche Täter-Opfer-Debatte im aktuellen Kulturbetrieb lassen sich als Amnesie-

möglicher Weise einen Anteil. Zumal für deutsche Autoren gibt es wenig Anlass, historische Verdrängungsprozesse vor allem im Ausland zu diagnostizieren.⁴ Der vorliegende Titel „Napalm am Morgen“ über US-Kriegsfilme ist nur unter dieser selbstverständlichen Voraussetzung richtig zu lesen. Er will ja gerade solche Beiträge vorstellen, die eine universale zivilisatorische Verständigung über das Verbrechen des Krieges fördern. Grundlage sind dabei die Werte von Weltbürgertum, Internationalismus und christlicher Ökumene. Für Weltbürger gibt es nichts zu vergleichen und nichts gegeneinander aufzurechnen. Zu würdigen ist, was eine Kultur der menschlichen Würde fördert. Unterschiedslos anzuklagen ist, was das Antlitz des Menschen verachtet.

Phänomene bei uns nicht übersehen. Noch 1983 erntete die Theologin Dorothee Sölle in Deutschland Entrüstung, als sie vor dem Ökumenischen Rat der Kirchen in Vancouver bekannte: „*Unser Land hat die Geschichte mit dem Geruch von Gas befleckt.*“ Bundesdeutsche Filme der 50er Jahre dienten parallel zur Wiederbewaffnung der „Weichzeichnung“ oder gar Rehabilitation der Wehrmacht. Der Befund ist nach dem verheißungsvollen ersten deutschen Nachkriegsfilm *DIE MÖRDER SIND UNTER UNS* (Deutschland 1946, Regie und Buch: Wolfgang Staudte) sehr enttäuschend. *Dieses* Kapitel eines massenkulturell vermittelten Revisionismus wird allzu schnell vergessen. Wichtige Aspekte wie die Kollaboration mit dem NS-System im Mikrokosmos des Alltags oder der Umgang der zahllosen Täter mit ihrer schuldbeladenen Biographie sind in bundesdeutschen Spielfilmen bis heute selten überzeugend behandelt worden. [Zu einzelnen

Titeln des DDR-Films vgl. *Lexikon des Internationalen Films* I. 2002, D7-17. – Zu denken ist auch an *LIEBE 47* (1949) von Wolfgang Lieben-einer – in Anlehnung an Wolfgang Borcherts Heimkehrerdrama „Ein Mann kommt nach Deutschland / Draußen vor der Tür“ – oder viel später an Joseph Vilsmaiers *LEO UND CLAIRE* (2001). – Zum Revisionismus der frühen bundesdeutschen Filme über den Zweiten Weltkrieg vgl. *Paul* 2003, 44-47. – Als Arbeit über die *US-Spielfilme zum Zweiten Weltkrieg* vgl. *Schäfli* 2003, dessen Diktion in vielen Kapiteln sich allerdings deutlich vom internationalistischen Standort dieses Buches unterscheidet.] Nur wer als Deutscher zunächst in diesem Kontext strengste Kriterien walten lässt, ist berechtigt, das Kulturschaffen in einem anderen Land kompromisslos mit dem in UN-Charta und Menschenrechtsdeklaration verbürgten Anspruch der Weltzivilisation zu konfrontieren.

„Früher einmal fühlte sich das amerikanische Volk mit den Produkten der Hollywoodindustrie durch ein starkes Gefühl des Patriotismus verbunden, das von vornherein keinen Raum ließ für systemkritische Auseinandersetzungen und das gegen abträgliche Vergleiche mit der historischen Faktizität geradezu immunisierte. Seit Vietnam und Watergate hat sich das geändert.“

Franz Everschor¹

„Tendenziell ist das, was man filmt, immer das, was man will. Eigentlich ist jeder Kriegsfilm ein Film für den Krieg.“

Wim Wenders²

I Gibt es überhaupt Antikriegsfilme?

Anlässlich des Deutschlandbesuchs von Präsident George W. Bush junior zeigte das Düsseldorfer Programmkino Metropol in Kooperation mit fünf Gruppen der Friedensbewegung vom 23. Mai bis zum 12. Juni 2002 eine elfteilige Reihe „us-amerikanische Antikriegsfilme“³. Den Initiatoren schien es nicht erforderlich, für ihr keineswegs „anti-amerikanisches“ Unternehmen auf avantgardistische und explizit pazifistische Außenseiterfilme zurückgreifen. Viele der von ihnen ausgewählten Filmtitel konnten in *kommerzieller* Hinsicht auf einen beachtlichen Erfolg zurückblicken. So wurde der Präsident der Vereinigten Staaten von Düsseldorf aus mit einer friedensbewegten Hommage an Hollywood begrüßt.

In diesem Filmprojekt ließ sich nun bereits entlang ausgesprochener Kassenschlager zeigen: Eine Kritik an Krieg und Militarismus ist vor allem im Zusammenhang mit der Protestbewegung gegen den Vietnam-Krieg geradezu paradigmatisch geworden für das us-Kino. Merkmale des so geprägten Paradigmas sind – je nach Filmtitel ganz

unterschiedlich: die kritische Vermittlung der nationalen Kriegserfahrungen und der offiziellen Politik, die Infragestellung vermeintlich sauberer Interventionsgründe, die Durchbrechung des Grundschemas von „Gut und Böse“ bzw. der – oftmals rassistischen – Aufteilung in „Freund und Feind“ (Entmenschlichung des Gegners), die Enttabuisierung von Kriegsverbrechen der eigenen Armee, die Entlarvung der Medienlüge als Teil von Militärpropaganda, der Verzicht auf eine Idealisierung des Militärs bis hin zur Aufdeckung einer Zerstörung des Individuums durch die Armee, die Zurückstellung patriotischer Botschaften, Abstinenz bezogen auf die sakrale Inszenierung nationaler Symbole (Flagge, Hymne), Entzauberung des Fetischismus im Militär (Medaillen- und Uniformkult), das Fehlen klassischer Heldenstereotypen, menschliche Modelle individueller Verantwortlichkeit jenseits des blinden Gehorsams, die Ersetzung der selbstherrlichen Täterperspektive durch die der Opfer und damit nicht zuletzt der ungeteilte Blick auf die Folgen des Krieges: die Leiden der Zivilisten, Soldaten, Veteranen und ihrer Angehörigen, die gesundheitlichen, ökologischen und ökonomischen Langzeitverheerungen durch „Kriegsmittel“, die nach Zusatzprotokollen der Genfer Konventionen seit Jahrzehnten völkerrechtlich geächtet sind, die soziale und moralische Beschädigung der Gesellschaft durch den Wahn des Krieges, besonders auch die Zerstörung einer bestehenden demokratischen Kultur in kriegsführenden Ländern ...

All diese Aspekte spitzen sich zu auf die entscheidende Alternative: Wird der Krieg als „gerechter Krieg“ gerechtfertigt und als „normales“ Mittel der Politik propagiert oder wird Krieg als Verbrechen an der Menschheit transparent? Von einer völligen Beliebigkeit hinsichtlich Intention und Wirkung einer medialen Darstellung von Krieg kann vernünftiger Weise nicht die Rede sein. Gleichwohl

1 Everschor 2002, H 28.

2 Zitiert nach: Reinecke 1993, 103. – Treffend konstatiert Claudia Mikat 2003, 47: „Einen Antikriegsfilm zu drehen, hieße ..., sich konsequent gegen den Zuschauer zu stellen.“ Sie zitiert dazu die Zeit-Rezension von Andreas Gilb über Spielbergs *SAVING PRIVATE RYAN* (1998): „Es bedeu-

tet, den Krieg so langweilig, ekelhaft, sinnlos und zermürbend wie nur möglich zu zeigen und gleichzeitig zwei Stunden lang von nichts anderem zu erzählen.“

3 Vgl. die Homepage-Informationen dazu: <http://www.oekumenisches-friedensnetz.de/filmfest/main.html>

sind mögliche Variablen und Kriterien für ein kritisches Kriegsfilmparadigma immer auch sehr relativ. Zunächst tragen auch kritische Kriegsfilme zu jenen inflationären Medienszenarien bei, die innerhalb der menschlichen Gesellschaft eine Gewöhnung an das – angeblich unabänderliche – Faktum des Krieges bewirken. Formaler „Realismus“ mit drastischen Nahaufnahmen kann dem Zuschauer helfen, die Angstgesichter oder Todesschreie wirklich wahrzunehmen und mitzufühlen. Er kann jedoch ebenso der Befriedigung von Rachegefühlen dienen oder dunkle Todestribe wecken; Angstlust und Sadismus fühlen sich dann im Kriegskino gut aufgehoben. Blutige Uniformen, militärisches Prostitutionswesen und Drogenexzesse lassen die Fassade einer demokratisch-hygienischen Armee zusammenbrechen. Bei einem Teil der Kinobesucher steigern sie in dessen die Lust auf ein dreckiges Kriegsabenteuer. Rücksichtslose, brutale Gewalt bestärkt den human sozialisierten Zuschauer in seiner Abscheu und bietet gleichzeitig eine abgründige Projektionsfläche für pubertäre bzw. archaische Größenphantasien. – Das unlösbare Dilemma von Kriegsfilmen, die zugleich Antikriegsfilme sein wollen, besteht darin, dass sie affirmativ fast immer auch ein Publikum bedienen, das sie sich gar nicht wünschen oder das sie gerade nicht in seinen Anschauungen bestärken möchten! Die Grundbedingung der Rezeption können auch kritische Filmemacher nicht außer Kraft setzen: Der Film entsteht letztlich im „Kopf“ des Zuschauers!

Zu berücksichtigen ist vor diesem Hintergrund der politische, historische und soziale Kontext. Ein deutscher Antifaschist wird sich in einem Hollywoodstreifen zum Zweiten Weltkrieg kaum Sympathie-Gefühle für die US-Soldaten verkneifen können, während er bei der Kino-Propaganda für die endlose Liste späterer US-„Interventionen“ in aller Welt höchstwahrscheinlich ganz gegenteilige Emotionen verspürt. Filme, die in einer patriotisierten bzw. gleichgeschalteten Gesellschaft bei ihrem Erscheinen als kritisch empfunden werden, können im Rahmen eines freiheitlichen Diskurses wie bloße Propaganda wirken. Unterschiedliche Kulturkreise gilt es zu berücksichtigen. Beispielsweise bezeichnet sich in den USA auch die Friedensbewegung fast durchgehend als patriotisch. Wo in New York – unter schlimmen Anfeindungen – heute eine Weltfahne anstelle der

„Stars and Stripes“ am Haus weht, werden die Bewohner fast immer Patriotismus als Motiv geltend machen: Die Unabhängigkeits-erklärung spreche ja nicht isoliert von US-Bürgern, sondern von den unveräußerlichen Rechten *aller* Menschen. Eben dies sei der kostbare Beitrag des „wahren Amerikas“ an die Weltzivilisation. Die Kritik eines allzu einfältigen Internationalisten könnte an dieser Stelle nur Absurdes hervorbringen!

Gewalt ist als „ästhetisches“ Thema aus der Kultur nicht wegzuzensurieren. – Sehr unterschiedliche Filme wie *ABRIL DESPEDACADO* von Walter Salles oder *CIDADE DE DEUS* von Fernando Meirelles, beides Werke brasilianischer Regisseure, zeigen, dass die Darstellung von Gewalt sehr wohl dazu dienen kann, einer verschütteten Schönheit des Menschen den Weg zu bahnen.⁴ – Leichter ließe sich von „Antikriegsfilmen“ jedoch dort sprechen, wo Filmtitel mit dem unheilvollen Genre Kriegs- bzw. Gefechtsfilm ganz brechen. Mein persönlicher Favorit unter den Vietnam-Heimkehrerfilmen, Alan Parkers *BIRDY*⁵, enthält lediglich ganz knappe Kriegs-Sequenzen und ist für die Konsumenten von Schlachtenbilder vollständig unattraktiv. Er unterscheidet sich damit gravierend von den meisten Filmen, die in diesem Buch vorgestellt werden. Im Mittelpunkt steht die Freundschaft von zwei jungen Männern aus der US-amerikanischen Unterschicht, deren Familienromane und Persönlichkeiten geradezu entgegengesetzt sind. Die Dominanz einer herrischen Mutter und – im anderen Fall – das patriarchale Regiment eines brutalen Vaters führen zu unterschiedlichen Befreiungsversuchen, bei Birdy zum Höhenflug einer introvertierten Traumwelt und bei Al zu extrovertierter Sinnlichkeit. Bezeichnend ist, dass der träumerische Birdy, dessen Vater anders als die Mutter zugleich schwach und menschlich ist,

4 *ABRIL DESPEDACADO* (Behind the Sun, Hinter der Sonne), Brasilien/F/Schweiz 2001, Regie: Walter Salles (nach dem Roman „Der zerrissene April“ von Ismail Kadaré); *CIDADE DE DEUS* (City of God), Brasilien/F/USA 2002, Regie: Fernando Meirelles, Kátja Lund, Drehbuch: Bráulio Mantovani (nach dem Roman „Cidade de Deus“ von Paulo Lin).

5 *BIRDY*, USA 1984, Regie: Alan Parker, Drehbuch: Sandy Kroopf, Jack Behr (nach dem gleichnamigen Roman von William Wharton). – Die deutschsprachige Ausgabe der unter Pseudonym veröffentlichten Romanvorlage „Birdy“ ist u.a. als Taschenbuch im Goldmann Verlag erschienen: Wharton 1990.

sich von autoritärer „Männlichkeit“ nicht im Geringsten beeindruckten lässt. Er weigert sich, seine Freunde – die Tauben und die Kanarienvögel – unter den üblichen Aspekten Nützlichkeit oder Geschäft zu sehen. Sein Freund Al, der liebesfähige und etwas oberflächliche Draufgänger, lernt eigentlich erst durch seine entstellende Kriegsverwundung, die ihm so fremde Traumwelt des sensiblen Birdy ernst zu nehmen. Am Ende liegt ihm viel daran, den Freund, der so anders ist, zu verstehen. Der Film bietet keine Alternativen zum fast durchgängigen politischen Defizit von Hollywood-Produktionen und transportiert in einem einzelnen Zitat sogar die revisionistische Phrase, in „jedem anderen Krieg“ wären die Vietnamveteranen Helden gewesen. Indem BIRDY jedoch ein Modell männlicher Freundschaft und Reifung jenseits der archetypischen Männerbund-Ideologie des Militärs entwickelt, ist der Film ein wichtiger Beitrag wider die Kultur des Krieges. Die Menschenverachtung autoritärer Systeme wird durch die Gestalt eines nur äußerlich „starken“ Militärpsychiaters verdeutlicht, der sich Liebe zwischen zwei Männern offenbar nur als Homosexualität vorstellen kann. Dieser Psychiater, der überall Autoritätskomplexe wittert, ist letztlich die einzige wirklich unheilbar kranke Persönlichkeit im Film. Der durch den Vietnamkrieg traumatisierte Birdy verstummt in der Verwahrnastalt dieses verkappten Pathologen, und auch Al weiß, dass er einem solchen Mann rein gar nichts zu erzählen hat.

Natürlich können auch explizite Kriegsfilme eine Anklage gegen den Krieg vorbringen. Nur selten gelingt das so eindrucksvoll und unmissverständlich wie in Stanley Kubricks PATHS OF GLORY⁶. Eine korrupte Militärhierarchie lässt in den Schützengräben des Ersten Weltkrieges die eigenen Soldaten vorsätzlich um der Karriere willen niedermetzeln und schreckt nicht davor zurück, die eigene Armee zu beschießen oder durch willkürliche Exekutionen zu disziplinieren. Dagegen macht der französische Colonel Dax geltend, Patriotismus könne auch „die letzte Zuflucht eines Schurken“ sein. Vor dem Kriegsgericht will dieser unbeugsame Regimentskommandeur *„nicht glauben, dass das vornehmste Gefühl des Menschen, das Mitgefühl, hier auf Ablehnung stößt.“* Die Darstellung gewissenloser Generäle, die sich hinter einer Fassade angeblicher Ideale verstecken,

ist geradezu prototypisch. Auch die perverse Kollaboration „christlicher“ Militärseelsorger mit der Kriegsmaschinerie ist wohl selten so vortrefflich beleuchtet worden wie in diesem Film, dessen Eindringlichkeit und politische Brisanz von kaum einem späteren US-Kriegsfilm eingeholt wird. Daneben hat der US-Amerikaner Kubrick erneut in *DR. STRANGLOVE*⁷, einer bitterbösen, komödiantischen Satire über die atomare Abschreckung des Kalten Krieges, ein zeitlos subversives Meisterwerk geschaffen. Mit Blick auf Filme dieser Güte darf die Frage, ob Kriegsfilme zugleich „Antikriegsfilme“ sein können, ohne Unbehagen bejaht werden. Im Fall mehrerer Vietnamkriegsklassiker nach Art von *APOKALYPSE NOW*, *THE DEER HUNTER* oder *PLATOON* ist das hingegen zu Recht äußerst umstritten. Sie können vom Betrachter subjektiv durchaus als kriegsverherrlichend konsumiert werden.

Auf umständliche Theoriebildungen und Klärungen zur Frage „Kriegsfilm oder Antikriegsfilm?“ können wir in diesem Buch allerdings vollständig verzichten.⁸ Der unklare Terminus „Antikriegsfilm“ soll nach Möglichkeit nur als Zitat Verwendung finden. Nichts spricht dagegen, einfach vom Genre „Kriegsfilm“ zu reden. Nur selten lässt sich nach einem klaren schwarz-weiß-Raster feststellen, ob darin ein kritisches oder ein propagandistisches Paradigma bearbeitet wird.⁹ Unter der zugespitzten Fragestellung „Handelt es sich um einen Antikriegsfilm?“ müssten wir ohne Zweifel „strengere“

6 *PATHS OF GLORY* (Wege zum Ruhm), USA 1957, Regie: Stanley Kubrick, Drehbuch: Stanley Kubrick, Calder Willingham und Jim Thompson (nach dem Roman von Humphrey Cobb).

7 *DR. STRANGLOVE OR HOW I LEARNED TO STOPP WORRYING AND LOVE THE BOMB* (Dr. Seltam, oder wie ich lern-te, die Bombe zu lieben), Großbritannien 1963, Regie: Stanley Kubrick, Drehbuch: Stanley Kubrick, Peter George und Terry Southern (nach dem Buch „Red Alert“ von Peter George).

8 Vgl. dazu den filmgeschichtlichen Abriss und die sich anschließenden Überlegungen bei: *Strübel* 2002a, 40-73. Ebenso zur Relativität des so genannten „Antikriegs-Films“: *Mikos* 2003,

Wiedemann 2003, *Mikat* 2003. – Ausweichend sophistisch und betont „liberal“ äußert sich zum wachsenden massenmedialen Kriegskult (unter dem Gesichtspunkt der Jugendfreigabe): *Lenzen* 2003.

Dieser Beitrag zeigt durch seine Verkürzungen immerhin, wie wichtig es ist, die losgelöste Gewaltdarstellungsdebatte durch einen Blick auf die Inflation von eindeutig *propagandistischen* Drehbüchern für den neueren Kriegsfilm zu ergänzen. Die Ideologie neuerer Hollywood-Produktionen ist in erster Linie keine ästhetische, sondern eine politische Angelegenheit!

Maßstäbe bei der Auswahl kritischer Titel anlegen. Doch das erscheint mir schon mit Blick auf das aktuelle Kinogeschehen nicht angemessen. Im Gesamtzusammenhang des US-amerikanischen Films verdienen auch solche Titel ein kritisches Wohlwollen, an deren Apologie einem Pazifisten wenig gelegen ist.

Für unsere imaginäre Hommage an Hollywood könnten wir weit ausholen. Die subversive Tradition ist nicht sehr viel jünger als die Geschichte des Propagandakriegsfilms. 1918 leistet Charles Spencer Chaplin mit *SHOULDER ARMS* „seinen ersten Beitrag zum Genre des Antikriegsfilms.“⁹ Die früheste Verfilmung von Erich Maria Remarques Antikriegsroman „*Im Westen nichts Neues*“ kommt 1929/30 aus Hollywood.“ (Der Hauptdarsteller Lew Ayres nahm die pazifistische Botschaft ernst und riskierte damit in den 40er Jahren seine Karriere.) Ein wichtiger militärkritischer Film wie *ATTACK* (USA 1956) von Robert Aldrich spielt zur Zeit des Zweiten Weltkrieges. – Heute denken wohl die meisten in diesem Zusammenhang an Kriegsfilme über Vietnam und das mit gutem Grund. Andere Kriegsschauplätze haben im Kino nie einen vergleichbaren Rang erreicht. Das kritische Echo etwa zur US-amerikanischen „Politik“ in Süd- und Mittelamerika ist im Kino der Vereinigten Staaten bedauerndwert gering, während es an Action-Streifen über „Anti-Drogen- und Anti-Terrorkampf“ in Kolumbien und anderswo nicht mangelt. Positiv zu nennen wären etwa: *UNDER FIRE*¹⁰ (1982) von Spottiswoode, in dem ein US-Journalist 1979 angesichts der Unterstützung

9 Gleichwohl ist natürlich ein tabellarisches Forschungsrastrer zur Sichtung des Kriegsfilmgenres denkbar. Ein solches Instrumentarium könnte zunächst entlang sorgfältiger Szenenprotokolle einen gleichbleibenden Kanon kritischer bzw. propagandistischer Variablen abarbeiten. Produktions- und Vermarktungsdaten (Literaturvorlage, Drehbuchautor, Regie, Produzent, Filmverlag, Kosten bzw. Finanzierung, Zeitpunkt der Erscheinens, Vergleiche innerhalb eines Gesamtwerks und Vergleiche zu zeitgleichen Filmtiteln, Kontext der jeweiligen US-Administration und gesellschaftlichen Strömun-

gen, Kooperationen mit Pentagon und Militär, evtl. Videospielversionen des Films etc.) müssten für die politische Filmkritik ebenfalls erfasst werden. – Entsprechende Datenerfassungen führen zu bedeutsamen Erkenntnissen: Welche Filme erfreuen sich als Staatskunstwerke einer offiziellen Militärförderung? Welche Autoren, Produzenten, Regisseure etc. sind bevorzugte Kooperationspartner des Pentagons in Sachen „Kriegsfilm“? usw.

10 Strübel 2002a, 42. – Der Film: *SHOULDER ARMS* (Gewehr über), USA 1918, Regie: Charles Chaplin. – Im Mittelpunkt dieser Satire steht der deut-

der USA für die Somoza-Diktatur eine Entscheidung zugunsten der Sandinisten fällt; ebenso Oliver Stones *SALVADOR*¹³ (1985) über die menschenrechtsverachtende Verflechtung der US-Regierung in den salvadorianischen Bürgerkrieg 1980/81 und der „befreiungstheologische“ Spielfilm *ROMERO*¹⁴ (1989) über den Weg des im März 1980 ermordeten Erzbischofs Oscar Arnulfo Romero von San Salvador, den inzwischen ungezählte Christen auf der Erde heilig gesprochen haben. Ein weniger bekannter Titel wie *LATINO*¹⁵ (1985) lässt die Hauptfigur in einem „Latino-Land“ gleichsam gegen die „eigenen Leute“ operieren: US-Soldat Eddie Guerro, in drei Vietnam-Einsätzen erprobt, wird 1983 zu einer geheimen Militäroperation in das Grenzgebiet von Honduras zu Nicaragua geschickt. Die Mission besteht in der professionellen Unterstützung der terroristischen Contra-Banden, die sich unter verdeckter US-Militärhilfe als Armee formieren und Überfälle auf zivile Grenzdörfer in Nicaragua unternehmen. Unter dem Leitspruch „Nur ein toter Kommunist ist ein guter Kommunist!“ verstehen die rechtsextremistischen Contras sich selbst als Freiheitskämpfer. Die Bevölkerung, weithin der 1979 erfolgreichen sandinistischen Revolution verbunden, nennt sie hingegen „von den USA bezahlte Somoza-Söldner“. Zu ihren Grundlektionen gehört die Sentenz „Das mächtigste Land der Erde sind die USA!“ Eddie Guerro und sein Kamerad, Berufssoldaten der U.S. Special Forces, begleiten die Contras, wenn diese Kooperativen mit Massakern, Vergewaltigungen, Erntevernichtungen, Folter und Zwangsrekrutierungen von

sche Kaiser. 1940 folgt Chaplins *THE GREAT DICTATOR* (Der große Diktator), in dem er den Wahn Adolf Hitlers vorführt.

- 11 *ALL QUIET ON THE WESTERN FRONT* (Im Westen nichts Neues), USA 1930, Regie: Lewis Milestone, Drehbuch: Del Andrews, Maxwell Anderson, George Abott, Lewis Milestone (nach dem Roman von Erich Maria Remarque).

Vor allem auch mit Blick auf den deutschen Markt wurde die ursprüngliche Fassung verstümmelt und zensiert. Deshalb sind die beiden Rekonstruktionen aus den 80er und 90er Jahren unentbehrlich. – Eine neuere, ebenfalls ein-

drucksvolle Verfilmung der literarischen Vorlage: *ALL QUIET ON THE WESTERN FRONT* (Im Westen nichts Neues), Großbritannien 1980, Regie: Delbert Mann, Drehbuch: Paul Monash.

- 12 *UNDER FIRE*, USA 1982, Regie: Roger Spottiswoode, Drehbuch: Ron Shelton, Clayton Frohman (nach einer Erzählung des Letztgenannten).

- 13 *SALVADOR*, USA 1985, Regie: Oliver Stone, Drehbuch: Oliver Stone, Richard Boyle.

- 14 *ROMERO*, USA 1989, Regie: John Duigan, Drehbuch: John Sacret Young.

- 15 *LATINO*, USA 1985, Regie und Drehbuch: Haskell Wexler.

jungen Nicaraguanern einschüchtern. Als Latinos fallen die beiden US-Amerikaner, deren Beteiligung an Kriegsverbrechen im Film deutlich wird, kaum auf. Das ist beabsichtigt. Ein Vorgesetzter erteilt die streng geheime Weisung zu einer Mission weiter ins Landesinnere von Nicaragua: „Diesmal nicht die selbe Babyscheiße wie in Vietnam. Dieses Mal machen wir es richtig!“ Guerro und sein Partner sollen ohne Uniform und Identitätsmarke die vom CIA konzipierten Anschläge auf nicaraguanische Wirtschaftsanlagen leiten, damit die US-Beteiligung wirklich geheim bleibt und in den USA „verweichlichte Liberale nichts mitbekommen.“ Guerro, dessen zögernder Gewissenszweifel am Sinn seines Nicaragua-Einsatzes die Handlung durchzieht, gerät in sandinistische Gefangenschaft. Die mit bescheidenem Aufwand realisierte Produktion verzichtet nicht nur auf großangelegte Kriegsfilmpassagen, sondern auch auf ein harmonisierendes Ende. – Ein Jahr nach diesem Film wurden 1986 die umfangreichen terroristischen Gewaltaktivitäten der Reagan-Administration und des CIA in Nicaragua vom Weltgerichtshof verurteilt. Den in diesem Zusammenhang auferlegten Reparationszahlungen entzog sich die US-Regierung unter Hinweis auf „Zivilisationsstandards“ in Nicaragua.

In den exemplarischen Kapiteln dieses Buches werden mit drei Ausnahmen durchgehend Spielfilme mit einem Bezug zum Thema Vietnam vorgestellt werden. Das ist durchaus repräsentativ und zudem aktuell. Wenn im Jahr 2003 die Regierung der USA das „neue“ Napalm der Mark-77 Bomben im Irak zum Einsatz bringt, dann sind es nicht selten Erinnerungen an Sequenzen aus diesen Filmen, die dem Protest dagegen eine anschauliche Evidenz verleihen. Auch die US-Besatzung des Iraks unter massivem Widerstand aus der Bevölkerung wird neuerdings oft mit Vietnam verglichen.¹⁶ Die Fortsetzung des so genannten Indochina-Krieges war wohl der außen- und innenpolitische Wendepunkt für die USA in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhundert. Ein ganz eigenes Genre des Vietnamfilms ist entstanden, dem aus unterschiedlichen Sparten bis heute mehrere hundert Titel zuzurechnen sind.¹⁷ Die Hälfte aller US-Kriegsfilme zwischen 1978 und 1990 bezieht sich nach einer Statistik von Harald Scherz auf Vietnam; zwischen 1991 und 2003 sind es immerhin noch ein Fünftel!¹⁸ Selbst gründliche Gesamtdarstellungen können die unübersehbare

Fülle der Dokumentar- und Spielfilme nur in einem größeren Ausschnitt berücksichtigen. Wer sich einen breiten Überblick verschaffen möchte, sei ausdrücklich auf die – derzeit leider vergriffenen – Bücher von Gebhard Hölzl und Matthias Peipp (1991) und Stefan Reinecke (1993) verwiesen.

Bei insgesamt rund drei Millionen US-Amerikanern, die zwischen 1961 und 1973 in Vietnam als Soldaten eingesetzt waren, ist die unmittelbare innere Anteilnahme innerhalb der Gesamtbevölkerung leicht vorstellbar. Die breite Protestbewegung gegen den Vietnamkrieg und eigene Kriegserfahrungen haben auch Filmemacher geprägt. Doch selbst wenn Hollywood beabsichtigt hätte, die Kinos beim Thema Vietnam nur mit regierungskonformen bzw. patriotischen Inszenierungen zu beliefern, so wäre dies dauerhaft allein schon aus kommerziellen Gründen unmöglich gewesen. Da gegenwärtig sogar US-Filme, die überhaupt nicht als Kriegsfilme auf den Weltmarkt kommen, mit Kriegsrhetorik durchsetzt sind, ermöglicht der ausgewählte Kanon dieses Buches die Chance zur kritischen Erinnerung. Zu diesem Zweck folgt zunächst ein sehr ausführliches Kapitel über den Vietnamkrieg selbst, das sich mit Blick auf die Filmkapitel vorwiegend der US-amerikanischen Perspektive zuwendet. Es berücksichtigt vor allem die sich gut ergänzenden Veröffentlichungen von Marc Frey und Wolfgang Schneider. Die Filme sind in erster Linie kultureller und gesellschaftlicher Reflex auf ein historisches Geschehen, das sie selbst weitgehend in ihrer Verarbeitung ausblenden. Wer sie würdigen will, muss also die Geschichte und die Leinwandgeschichten zusammensehen.

16 *Palm* 2003 spricht gar von einer „Vietnamisierung des Globus“ unter George W. Bush jun.

17 Vgl. die Hinweise bei: *Krause/Schwellung* 2002, 94; *Holert/Terkessidis* 2002, 53; *Reinecke* 1993, 153 (Georg Seeßlen nennt dort in seinem Nachwort allein für die achtziger Jahre die Schätzung von

350 Filme, die sich zentral dem Thema Vietnam zuwenden!). Wichtige deutschsprachige Gesamtdarstellungen zum Genre: *Hölzl/Peipp* 1991; *Reinecke* 1993. Einen knappen Überblick bietet: *Paul* 2003, 48–56.

18 Vgl. *Scherz* 2003, 72–80.

*„Wir halten diese Wahrheiten für selbstverständlich:
dass alle Menschen gleich geschaffen sind, dass sie
vom Schöpfer mit sicheren, unveräußerlichen Rech-
ten ausgestattet sind, dass zu diesen Rechten Leben,
Freiheit und das Streben nach Glück gehören.“*

**Aus der Unabhängigkeitserklärung
der Vereinigten Staaten von Amerika,
4. Juli 1776**

*„Alle Menschen auf der Erde sind von
Geburt gleich. Alle Menschen haben ein Recht,
zu leben, glücklich zu sein und frei.“*

**Aus der vietnamesischen
Unabhängigkeitserklärung¹,
proklamiert von Ho Chi Minh
am 2. September 1945**

II Der Vietnamkrieg, oder: Wenn Giganten sich hilflos fühlen

Mitte 1954 kam der ehemalige Werbefachmann und US-Luftwaffenoberst Edward Lansdale zusammen mit zwölf CIA-Leuten in Saigon an, um als bereits erprobter antikommunistischer Missionar auch in Vietnam dem demokratischen Kapitalismus zum Sieg zu verhelfen.² Der Mann war mit einer enormen PR-Kreativität gesegnet, die sich in der farbpsychologischen Gestaltung von Wahlzetteln und der propagandistischen Nutzung katholischer Marienfrömmigkeit keineswegs erschöpfte. Im gleichen Jahr erschien Graham Greenes Roman *The Quiet American*, der die CIA-Operationen in Vietnam als sehr hässlich darstellte. Mit der Gestalt des Alden Pyle – „undurchdringbar geschützt von seinen guten Absichten und seiner Ignoranz“ – präsentierte das Werk einen US-Pragmatiker, dessen Pflichtgefühl keineswegs mit Immunität gegenüber „ungesetzlichen Verfahren“ einherging. „Greene, der viele Jahre in Südostasien gelebt hat und die

Region wie seine Westentasche kennt, wollte ... eine unmissverständliche Warnung vor einem Engagement in Vietnam erteilen. In seiner Darstellung paart sich der amerikanische Idealismus, dem eine überbordende Energie und scheinbar unversiegbare Geldquellen zugrunde liegen, mit Ignoranz und Dummheit. Sogar Unschuldige müssen ihr Leben durch die unverantwortliche Handlungsweise des amerikanischen Protagonisten lassen.“¹ 1957 kam Greenes Geschichte mit dem Film *THE QUIET AMERICAN* von Joseph L. Mankiewicz ins US-Kino. Die Intention allerdings hatte sich ins Gegenteil verkehrt. Aus der Warnung vor dem Gewaltpotential der „moralischen“ Freiheits-Apostel war jetzt ein gewöhnliches antikommunistisches Plädoyer für *Nation building* und Weltpolizistentum geworden. Bereits damals gab es – wie heute im Vorfeld vergleichbarer Operationen – entsprechende Lobbyorganisationen in den USA. Die Hauptfigur Pyle, im Film ein US-Geschäftsmann, gehört den „Freunden des freien Asiens“ an. – In der Wirklichkeit sind dies die 1955 gegründeten „American Friends

1 „All the peoples on the earth are equal from birth, all the peoples have a right to live, to be happy and free. ... The entire Vietnamese people are determined to mobilize all their physical and mental strength, to sacrifice their lives and property in order to safeguard their independence and liberty.“ Zitiert nach: *Declaration of Independence, Democratic Republic of Vietnam*. <http://www.isop.ucla.edu/eas/documents/VN-dec-indp.htm> (Abfrage am 29.9.2003). –

US-Präsident Clinton hat am 17.11.2000 in einer Rede in Hanoi das Jahr 1945 als Geburtsjahr des unabhängigen Vietnams ausdrücklich benannt. Mit Blick auf die erstrebte Handelspartnerschaft nennt er einen weiteren Anknüpfungspunkt zum Autor der US-amerikanischen Unabhängigkeitserklärung: „Es ist sogar so, dass einer unserer Gründerväter, Thomas Jefferson, versuchte, aus Vietnam Reiskörner zu bekommen, um sie vor 200 Jahren auf seiner Farm in Virginia anzubauen.“ (Clinton 2001).

2 Vgl. dazu und zum ganzen Abschnitt: Green 1957; Hölzl/Peipp 1991, 51–53; Frey 2002, 46f. (Zum PR-Konzept der psychologischen Operationen

jener Tage gehörte neben der Bemühung einheimischer Wahrsagertraditionen auch die propagandistische Beschwörung einer Katholikenverfolgung in Nordvietnam unter der Überschrift „Die Muttergottes wohnt im Süden!“) Verfilmungen: *THE QUIET AMERICAN*, USA 1957, Regie: Joseph L. Mankiewicz (Entstellung der gleichnamigen Romanvorlage von Graham Greene); *THE QUIET AMERICAN* (Der stille Amerikaner), USA/Australien 2002, Regie: Phillip Noyce, Drehbuch: Christopher Hampton, Robert Schenkkan (nach der gleichnamigen Romanvorlage von Graham Greene). – Als Grundlagen für das gesamte Kapitel: Reinecke 1993, 16–20; Lifton 1994, 61–90; Chomsky 2001, Garibaldi 2001, 325–380 (mit bewusst antikommunistischer Polemik); Schneider 2001; Frey 2002 (eine empfehlenswerte deutschsprachige Gesamtdarstellung!); Chomsky 2003 (mit zahlreichen Gegenbelegen zum Mythos der „kritischen US-Medien“ während des Vietnamkrieges) sowie der mehrteilige MDR-Dokumentarfilm *APOKALYPSE VIETNAM* (Deutschland 2000) von Sebastian Dehnhardt und Jürgen Eike.

3 Hölzl/Peipp 1991, 52.

of Vietnam“, denen auch die Kennedy-Familie verbunden war. – Zu den erfreulichen Seiten des gegenwärtigen Kulturgeschehens zählt eine erneute Verfilmung *THE QUIET AMERICAN* (USA/Australien 2002) durch Regisseur Phillip Noyce, die fast ein halbes Jahrhundert später die Geschichte der literarischen Vorlage mit weniger Entstellung vermittelt und die zweihundert *zivilen* Todesopfer der „stillen“ US-Aktivitäten nicht unterschlägt. Seinem Buch hatte Graham Greene übrigens folgendes Byron-Zitat vorangestellt: „Wir leben im Zeitalter der Patente, machen Erfindungen, um Leiber zu töten und Seelen zu retten, und verbreiten sie alle in edelster Absicht.“

Vietnam und das Musterland der „Unabhängigkeit“

Vietnam, das sich in seiner Geschichte einer tausendjährigen Einverleibungspolitik des großen China hatte widersetzen müssen, gehörte seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zum französischen Kolonialreich Indochina. Im zweiten Weltkrieg verschaffte sich das japanische Kaiser-Regime ab 1940 eine Oberhoheit über das Land. 1941 gelang es dem vietnamesischen Befreiungskämpfer und Revolutionär Nguyen Sinh Cung (1890-1969), bekannt als Ho Chi Minh, ein breites Volksbündnis (Viet Minh) gegen die kolonialistischen Mächte Japan und Frankreich zu initiieren. Nach der Kapitulation Japans proklamierte er am 2. September 1945 – beginnend mit einem wörtlichen Zitat aus der US-amerikanischen Unabhängigkeitserklärung – die souveräne Demokratische Republik Vietnam. Die Kandidaten der Viet-Minh-Bewegung erhielten am 6. Januar 1946 bei den ersten freien Wahlen der vietnamesischen Geschichte 95 Prozent der abgegebenen Stimmen. Im Süden Vietnams hatte Frankreich bereits 1945 mit Waffengewalt seine alten kolonialen „Ansprüche“ geltend gemacht und dann – unter Bruch einer Vertragszusage für ein Volksreferendum – im Juni 1946 die Abspaltung eines separaten „Cochinchina“ mit Saigon als Hauptstadt betrieben. Ho Chi Minh zeigte sich noch im September außerordentlich verhandlungsbereit, um nicht das Leben unzähliger Vietnamesen leichtfertig zu opfern. Die Gegenseite antwortete mit Gewalt. Vom November 1946 bis zum 21. Juli 1954 führte Frankreich seinen langen Indochinakrieg gegen die Demokratische Republik Vietnam.

1949 installierte die Kolonialmacht im Süden eine Gegenregierung unter Bao Dai, der schon den Japanern als Marionettenkaiser gedient hatte. Die USA, historisches Vorbild für Unabhängigkeit, unterstützten das kolonialistische Frankreich politisch ab April 1945 beim Kampf gegen die vietnamesische Unabhängigkeitsbewegung, finanzierten ab März 1950 zunehmend den gesamten Krieg und leisteten schließlich auch militärischen Beistand aus der Luft. Die US-Militärhilfe für die europäische Kolonialmacht betrug fast drei Milliarden, die wirtschaftliche Entwicklungshilfe für Indochina lediglich 50 Millionen Dollar. Doch die Regierung Frankreichs, zuletzt nur noch von acht Prozent ihrer Bevölkerung hinsichtlich des Krieges gegen die Viet Minh und das vietnamesische Volk unterstützt, musste im Juli 1954 einem Waffenstillstand zustimmen. 92.000 Soldaten hatte der unzeitgemäße Kolonialkrieg auf französischer Seite das Leben gekostet. Fast *zehnmal* so viele Vietnamesen wurden getötet, so kurz, nachdem ihr Land zum Ende des zweiten Weltkrieges bereits über zwei Millionen Hungertote hatte beweinen müssen. Die von außen bewerkstelligte Trennung des Landes in das unabhängige Nordvietnam und das vom Ausland fremdbestimmte Südvietnam hätte nun enden können. Die vietnamesische Bevölkerung stand mehrheitlich hinter der von Ho Chi Minh verkörperten Befreiungsbewegung.

Ngo Dinh Diem –

Ein installierter Diktator anstelle des Genfer Friedensplans

An dieser Stelle sind wir wieder angelangt im Erscheinungsjahr des Romans *The Quiet American* von Graham Greene, der ebenso wenig Gehör finden sollte wie die lange Reihe prominenter Mahner, darunter mehrere US-Generäle, der Unterstaatssekretär George Ball, der Sicherheitsberater McGeorge Bundy und – sehr nachdrücklich – der französische Staatschef Charles de Gaulle. Die USA entscheiden sich politisch 1954, dem Jahr der ersten Wasserstoffbombe, gegen den auf der Genfer Indochina-Konferenz beschlossenen Weg zu Unabhängigkeit und Frieden für das geschundene Vietnam. Sie verhindern die für 1956 festgelegten Wiedervereinigungswahlen. Mit ihrer Torpedierung der Ergebnisse von Genf verantworten die Regierenden der Ver-

einigten Staaten den „zweiten Teil“ des längsten Krieges im 20. Jahrhundert. Den ihnen ergebenden Ngo Dinh Diem befördern sie von seinem US-Exil in New Jersey zurück nach Vietnam und bestimmen ihn zum südvietnamesischen Ministerpräsidenten. Die Pseudomystik dieses hochtrabenden Propheten wird nicht als Problem gesehen. Der Mann gilt als hundertprozentiger Antikommunist und hat theokratische Ambitionen. Diem und sein Clan, der sich als katholische Elite des buddhistischen Landes dünkt, organisieren mit US-Milliarden einen blutigen Polizeistaat. Unter dem Dach eines diffusen „Personalismus“ huldigen sie einer autoritären Herrschaftstheorie, in der Volkssouveränität und Religionsfreiheit gleichermaßen keinen Platz haben. Den Höhepunkt ihrer rechtstaatlichen Ideale bilden berüchtigte Militärtribunale. Die Demokratisierung Vietnams durch die USA besteht also bereits in der ersten Phase darin, einen im Volk verhassten Diktator durch Militärhilfe und CIA-Operationen fast ein Jahrzehnt an der Macht zu halten.

Washington brandmarkt die äußerst blutige Kollektivierung der nordvietnamesischen Landwirtschaft, der auch zahlreiche dem Viet Minh verbundene Bodenbesitzer zum Opfer fallen. – Die Verfolgungen, in deren Verlauf bis zu 15.000 Menschen getötet wurden, enden 1956 auf Druck von oben; Ho Chi Minh und General Giap sehen sich zu einer Entschuldigung bei der Bevölkerung genötigt. – Im Süden des Landes deckt die Weltmacht jedoch politische Massenmorde des verbündeten Diem, der bereits nach drei Jahren Amtszeit bis zu 12.000 Gegner umgebracht hat. Bis 1960 gehen unabhängige Schätzungen von bis zu 150.000 politischen Häftlingen in Südvietnam aus. Die USA ignorieren auch die von ihrem Zögling geförderte Korruption und das Bereicherungssystem der Eliten, die das ganze Volk ins Elend stürzen. (Der angebliche Antifeudalismus des Regimes ist zu keinem Zeitpunkt mehr als eine Phrase.) Die *Saturday Evening Post* kürt Ngo Dinh Diem bei seiner USA-Reise 1957 zum „Mandarin, der den Fahrplan der Roten umwirft“. Im Mai 1961 feiert US-Vizepräsident Johnson den Tyrannen gar als den „Winston Churchill Südostasiens“. Gegen den Widerstand breiter Kreise, der sich 1960 in Nachfolge des Viet Minh als *Nationale Befreiungsfront* (FNL) konstituiert, setzen US-Kampfflugzeuge

Napalm, ein hochpotentes „geliertes“ Benzingemisch, und *erntevernichtende* Chemikalien ein. John F. Kennedy gehört zu den Pionieren dieser Bombardierungen aus der Luft, denen zigtausende Zivilisten zum Opfer fallen. Sie kommen spätestens ab 1961 einem Krieg der US-Administration gegen das hungernde Volk von Südvietnam gleich.⁴ Kennedy zählt die Eliteeinheit *Green Berets* zu seinen Lieblingen. Die Zahl der so genannten US-Militärberater beträgt 1963 zum Zeitpunkt seiner Ermordung bereits mehr als 16.000.

Nguyen Van Thieu, oder: Das Domino-Kriegspiel eskaliert

Irgendwann würde die US-Regierung allerdings einsehen müssen, dass außer ihr, der profitierenden Machtelite und Teilen der feudalen Oberschicht niemand Sympathien für den südvietnamesischen Diktator hegte. Dass Diems einflussreiche Schwägerin „Madame Nhu“ die Selbstverbrennung des oppositionellen Mönches Quang Duc vom 11. Juni 1963 öffentlich als nachahmenswertes „buddhistisches Grillfest“ verhöhnt, erfüllt jedenfalls in keiner Hinsicht die Erwartungen der US-Öffentlichkeit. Allein im August 1963 lässt das Diem-Regime über 14.000 Oppositionelle verhaften. Noch im selben Jahr findet unter „stillschweigender Duldung“ Washingtons ein Putsch statt, wobei eine im Volk verankerte Alternative nicht erwünscht ist. Ein Regierungschef wie General Duong Van Minh, dem eine Kompromissbereitschaft gegenüber der Nationalen Befreiungsfront nachgesagt wird und der sich den US-Vertretern als eigenständig agierender Politiker präsentiert, kann sich nicht halten. Ab Februar 1965 bis zum Ende des US-Krieges in Vietnam bleibt General Nguyen Van Thieu mit Hilfe der USA an der Macht. – Unter Diem hatte er eine militärische Fortbildung in den USA genossen. Karriere eröffneten ihm vor allem die Heirat einer katholischen Frau und die Konversion zur Religion der Machtelite. – An Demokratie und am Schutz der Menschen des Landes ist freilich auch diesem Junta-Chef nie gelegen gewesen. US-Steuergelder wandern auf sein Privatkonto. Zehn Jahre lang bestimmen Korruption, Ausschaltung bürgerlicher Oppositioneller, über 100.000 Verhaftungen, Verfolgungen der buddhistischen Mehrheit und millionenfache Landvertreibung armer Bauern seine Politik. Die Kriegsfolgen für die Menschen des Landes und eine

4 Vgl. Chomsky 2001, 45f. und 120ff.

Urbanisierung des Elends unter dem Regiment von Drogen, Schwarzmarkt und Militärprostitution lassen ihn kalt. – Van Thieus Polizeistaat findet Rückhalt bei nur einem Achtel der Bevölkerung. Während ihres gesamten „Engagements“ in Indochina unterstützen so die USA durchgehend illegitime Regime, die bei keiner freien Wahl eine Aussicht auf Erfolg gehabt hätten.

Kennedys Nachfolger Präsident Lyndon Johnson informiert den US-Kongress im August 1964 irreführend über den – nie stattgefundenen – *zweifachen* Beschuss des US-Zerstörers „Maddox“ im Golf von Tonking durch nordvietnamesische Streitkräfte. Nach dieser unzutreffenden, höchstwahrscheinlich schon im Vorfeld inszenierten Initialzündung holt er sich bei den Volksvertretern eine Blankovollmacht für jede weitere US-Kriegsführung (*ohne Kriegserklärung*) in Vietnam. Der Kongress trifft die Entscheidung fast einstimmig. Was danach – jetzt auch unter Einsatz riesiger US-Bodentruppenkontingente – zu einem Krieg ohne Ende eskaliert, wurzelt vor allem in einem Theoriekonstrukt, das in Washington spätestens seit Dwight D. Eisenhower (Präsident 1953-1961) bis Mitte der 80er Jahre als Dogma die Köpfe beherrscht. Dieses Dogma besteht aus der Phrase, der Sieg des Kommunismus in einem einzelnen Land werde im *Domino-Effekt* eine ganze Erdregion dem demokratischen Kapitalismus entziehen. Von Vertrauen in die eigene Weltanschauung kann also keine Rede sein. Real wird daraus ein Domino-Kriegspiel der USA, ein Dominoeffekt von Gewalt und Elend in ganz Südostasien.

Thomas Jefferson und der sogenannte „Vietcong“

Zugunsten einer fixen Propaganda-Idee hatten die USA ab 1954 die friedliche Wiedervereinigung Vietnams verhindert. Danach war Vietnam eine Prestige-Frage für die Weltmacht. Dass die vordringliche Regierungstugend des *Zuhörens* in der maßgeblichen US-Außenpolitik nie zum Tragen kam, ist ein weiterer tragischer Aspekt des ganzen Komplexes. Der Sozialrevolutionär und Antikolonialist Ho Chi Minh wurde aufgrund des paranoiden Antikommunismus der US-Politik unweigerlich zu immer engeren Verbindungen mit China und der Sowjetunion gezwungen. Frühe Modelle eines gemeinschaftlichen Wirtschaftens – anstelle des Agrar-Feudalismus – konnten

zunächst an uralte Traditionen der vietnamesischen Dörfer anknüpfen. Die gemeinschaftsbezogenen Potentiale der vietnamesischen Gesellschaft und die Integrationskraft ihres bekanntesten Befreiungskämpfers sind in der Literatur unbestritten. Ohne die „Interventionen“ der US-Administrationen hätte der Weg eines vietnamesischen Sozialismus sich unter Umständen ganz anders entwickelt. Real aber waren alle Anstrengungen in einem Widerstand erschöpft, der das Regiment von Riesenbomben und Giftwolken auch seinerseits oft mit blutigstem Gegenterror beantwortete und auf Waffenlieferungen der kommunistischen Großmächte angewiesen war. Lange Zeit hatte sich Ho Chi Minh glaubwürdig für einen breiten gesellschaftlichen Dialog eingesetzt. Sein Appell an Woodrow Wilson (Präsident 1913-1921), das ursprüngliche US-Ideal der *Selbstbestimmung aller Völker* in Versailles politisch zu vertreten, stieß auf taube Ohren. Seine erneute – wörtliche – Anknüpfung an die Ideale eines Thomas Jefferson – nach US-Hilfen für den Viet Minh im Widerstand gegen Japan – blieb ebenso ohne jede Reaktion wie sechs persönliche Briefe an Harry S. Truman (Präsident 1945-1953). Bezeichnender Weise hatte Ho Chi Minh jedoch in der vietnamesischen Unabhängigkeitsproklamation von 1945 das bloße *Glücksstreben*, das jedem Menschen ohnehin gegeben ist, durch ein *Recht auf Wohlergehen* ergänzt. Das war ein wegweisender Vorgriff auf die Allgemeine Deklaration der Menschenrechte von 1948, die abstrakte Freiheitsrechte durch *soziale* Grundrechte konkretisiert. Für die Vietnampolitik der Vereinigten Staaten, die Ho Chi Minh zutiefst als „anti-amerikanisch“ empfand, würden sich hingegen die auf Besitzstandswahrung bedachten Vertreter unter den US-Verfassungsvätern als das ausschlaggebende Erbe erweisen. Diese hatten, so Noam Chomsky, vor allem den Schutz der „Minderheit der Wohlhabenden vor der Mehrheit“ proklamiert und wünschten sicherzustellen, dass das „*Land von denen regiert wird, die es besitzen.*“⁵ Besser lässt sich auch das praktische Vietnam-Programm der beteiligten US-Administrationen nicht auf den Punkt bringen. Aus diesem Grund blieben alle Versuche, den wirkungsvollen Sozialmodellen der im Volk verankerten Nationalen Befreiungsfront episodenhaft nachzueifern, bestenfalls kosmetische Plagiate.

5 Chomsky 2001, 133; vgl. Chomsky 2003, 70.

Zwischen 1947 und 1954 hatte eine erneut entfachte antikommunistische Hysterie in den USA dazu geführt, dass die Grundrechte vieler US-Bürger zunehmend außer Kraft gesetzt wurden. Bezogen auf Südostasien bewirken dann entsprechende Pauschalstereotypen, dass man schließlich die Mehrheit eines ganzen Volkes zum Feind erklärt. Die offizielle US-Politik folgt ihrem Ziehkind Ngo Dinh Diem darin, die Nationale Befreiungsfront pauschal als „Vietcong“ (Vietnamesische Kommunisten) zu betrachten. Allein dieses Etikett freilich genügt, um des Todes zu sein. Ohne Zweifel sind die Kommunisten und ihr strategisches Volksfront-Konzept maßgeblich für die Entwicklung von Viet Minh (1941) und FNL (1959/60). Doch ebenso steht es außer Zweifel, dass der organisierte Widerstand beim Einsetzen des brutalen *Nation building* durch die USA eine echte, an der Basis ausgesprochen autonome Volksbewegung ist. Die „Front National de Libération“ (FNL) entsteht aus zwanzig südvietnamesischen Gruppierungen. Sie schließt vor allem große Teile der verfolgten buddhistischen Mehrheit ein und umfasst unter anderem auch bürgerliche Katholiken, die nicht mit der vom Ausland installierten Machtelite sympathisieren. Sie ist partizipatorisch, volksnah organisiert und zunächst nur kümmerlich bewaffnet. Die Losung der angestrebten Landreform entspricht einem vietnamesischen Sprichwort: *„Demjenigen soll das Land gehören, der zu jeder Jahreszeit die Erde zwischen seinen Händen reibt.“*⁶ An erster Stelle geht es der Bewegung nach einem Leitwort von „Onkel Ho“ (Ho Chi Minh) darum, Menschen zu gewinnen. Richtschnur sind dabei die Alltagszusammenhänge der Bauern in ihren Dörfern.

„A noble case“

Am Ende werden modernste Waffentechnologie und Bankkonten einer Supermacht gegen diese Art von Reichtum das Nachsehen haben. Nirgendwo sonst in der Geschichte hat eine derart überlegene Streitmacht wie die in Vietnam kämpfende US-Armee einen Krieg verloren. Aus dem historischen Geschehen lässt sich erkennen, dass es auf Seiten des gesamtvietnamesischen Widerstands nicht nur Militärhilfe aus der Sowjetunion und China sowie den Ho-Chi-Minh-Pfad für Nachschub aus Nordvietnam gab, sondern auch intel-

ligente politische Strategen. In der politischen und militärischen Szene US-Amerikas ist gleichzeitig über alle Jahre hinweg an entschlossenen Wild-West-Reden kein Mangel. Der außenpolitisch unerfahrene US-Präsident Johnson strahlt vor allem innenpolitisch mit einer Gesellschaftsvision, die nicht viel konkreter wird als zuvor die sozialromantische Rhetorik von Diktator Diem in Saigon. Zunächst möchte er, dass die südvietnamesischen Generäle unter US-Anleitung „im Dschungel den Kommunisten das Fürchten lehren.“ Doch dann erklärt er der Bevölkerung, warum er gegen sein Wahlkampfversprechen von 1964 die „Blüte der amerikanischen Jugend“ in einen „Kampf gegen Hass und Zerstörung“ nach Vietnam schicken muss: „Es gibt niemand anderen außer uns“, der diesen Job übernimmt! Johnson scheut vor der Entsendung von US-Bodentruppen nach Vietnam nicht davor zurück, seine „Anti-Appeasement-Politik“ mit der Befreiung Europas vom Faschismus zu vergleichen.⁷ Allenthalben wird gebetsmühlenartig proklamiert, die Freiheit West-Berlins und der ganzen freien Welt werde in *Südostasien* verteidigt. Der US-Kardinal Spellmann glaubt 1966 gar – im faktischen Widerspruch zum Konzil der katholischen Weltkirche, Vietnam sei ganz prinzipiell ein „*Krieg für die Zivilisation*“!⁸ Der Schauspieler Ronald Reagan, der am 27. Mai 1981 als Präsident den Vietnamkrieg eine „*ehrenhafte Mission*“ („a noble case“) nennen wird, verkündet 1965 sein Rezept: „Wir sollten Nordvietnam den Krieg erklären. Dann könnten wir bis Mittag *das ganze Land einebnen* und wären zum Abendessen wieder zu Hause.“ Luftwaffengeneral Curtis LeMay will „*Vietnam in die Steinzeit zurückbomben*“. General William Depuy wünscht begleitend zur endlosen Truppenanforderung „mehr Bomben, mehr Granaten, mehr Napalm, bis der Gegner zusammenbricht“. 1967 ordert man den politisch unbedarften, jedoch unverdrossen siegesgewissen

⁶ Zitiert nach: Frey 2002, 75.

⁷ In ein allzu günstiges Licht wird der verantwortliche Präsident Johnson, der von seinem Beratersteam förmlich zum Vietnamkrieg „überredet“ worden sei, durch eine neuere HBO-Fernsehproduktion gerückt: PATH TO WAR, USA 2002,

Regie: John Frankenheimer, Drehbuch: Daniel Giat. – Mit Blick z. B. auf Verstrickungen in geheimdienstliche Operationen gegen Martin Luther King und andere Bürgerrechtler ist auch *innenpolitisch* der sozialdemokratisch gefärbte „Mythos Johnson“ historisch unhaltbar.

General Westmoreland vor den US-Kongress, um die Volksvertreter mit seinem Tunnellichtblick zu ermutigen: „Mit Unterstützung, Geduld und Entschlossenheit und weiterem Nachschub werden wir den kommunistischen Aggressor in Vietnam besiegen!“ Seine im selben Jahr erläuterte Strategie: Er will darauf hin arbeiten, dass das Land in einem Maß ausblutet, „welches an eine nationale *Katastrophe für Generationen grenzt*“. Argumentativ kann ein US-Offizier die Einebnung von Ben Tre nach der blutigen Tet-Offensive der südvietnamesischen FNL und der nordvietnamesischen Armee vom 31. Januar 1968 damit begründen, man habe den Ort *durch seine Zerstörung gerettet!*

„Bei Nacht sind alle Vietnamesen Feinde“

Das nebulöse Feindbild der US-Administrationen und leitenden Militärs überträgt sich auf die US-Soldaten, die niemand auf eine Kommunikation mit den Vietnamesen, ihrer Kultur und ihrer Religion (Buddhismus, konfuzianisch geprägter Ahnenkult) vorbereitet. Sie können, wie US-Botschafter Taylor bereits 1965 befürchtet hatte, zwischen unbeteiligten Bauern und FNL-Kämpfern einfach nicht unterscheiden. Sie fühlen sich vor Ort *überall* in feindlichem Gebiet. Zumal bei Nacht, so ein überliefertes Zitat, sind *alle* Vietnamesen Feinde. „Die Nacht gehört Charlie!“⁸ Die rassistische Bezeichnung „Gook“ für Asiaten ist in der US-Army gängig: „Wir nannten sie ja Schlitzaugen. Dadurch haben wir sie entmenscht. Man kann ja keine Menschen erschießen.“⁹ – Ohne das Phänomen „Rassismus“ sind der Vietnamkrieg und seine massenkulturelle Bearbeitung nicht gültig zu beschreiben. – Verheerend wirkt sich die propagandistische Vorbereitung der US-Soldaten aus. Zuhause hatte man ihnen ja erzählt, sie würden das Land gegen einen äußeren kommunistischen Aggressor verteidigen. Enttäuscht müssen sie jedoch feststellen, dass man sie vor Ort keineswegs sehr häufig als Befreier willkommen heißt. Wie undankbar die asiatischen Menschen sind, denken viele. Sie wollen die Freiheit gar nicht und ziehen das – auch in der US-Unabhängigkeitserklärung an erster Stelle genannte – „Leben“ vor. Möglicher Weise sind sie noch nicht zivilisiert genug für das hohe Ideal? Faktisch gehört ja die Mehrheit der Bevölkerung

zu den potentiellen Sympathisanten des so genannten Feindes. Wie soll man das alles verstehen? Ist die Opposition gegen die letztlich von Washington installierte Regierung in Saigon vielleicht doch ein Bürgerkrieg oder ein Unabhängigkeitskrieg oder irgend etwas dazwischen? Robert J. Lifton fasst die Perspektive der einfachen Soldaten so zusammen: „In Vietnam fühlten sich die meisten GIs an einen fremdartigen, weit entrückten und ganz unheimlichen Ort versetzt. Nicht minder unbegreiflich erschienen ihnen die Vietnamesen und ihre Kultur. Die Gegend war nicht nur gefährlich und unergründlich, sondern auch bar *aller* Landmarken, die Gefahren anzeigten oder halfen, den Feind zu orten. Der GI schwankte ständig zwischen tiefer innerer Verwirrung, Hilflosigkeit und panischer Angst.“¹⁰

Die neuen Namen des Todes:

Rolling Thunder, Bodycount, Free-Fire-Zones und Phoenix

Zunächst eskaliert der „chirurgische“ Luftkrieg der USA ab 1965 zu einem „Rollenden Donner“ (*Rolling Thunder*) der B-52 Bomber. Diese können mit einer einzigen Ladung ein ganzes vietnamesisches Gebiet von etwa ein mal vier Kilometer in eine Kraterlandschaft ohne Leben verwandeln. Die breite Palette der „Entlaubungschemikalien“ dient vordergründig einem Krieg gegen die Natur, die den Befreiungskämpfern Unterschlupf und Tarnung gewährt. Hinzu kommen unter den Augen einer empörten Weltöffentlichkeit das erprobte Napalm und die breitflächig zerplatzenden Splitterbomben, großflächige Massenmordmethoden also, die für die gleichzeitige und unterschiedslose Eliminierung vieler Menschen ersonnen worden sind. Dennoch kostet eine einzelne „Feindestötung“ den US-Steuerzahler im Jahr 1967 angeblich rund 400.000 Dollar. Im Mai

8 „Charlie“ entspricht „VC“, der Kurzform von „VietCong“; im US-Pilotenalphabet: VC = Victor – Charlie. – Da die polemische Namensgebung „Vietcong“ (vietnamesische Kommunisten) eine Fremdbezeichnung für die breite vietnamesische Befreiungsbewegung (FNL) ist, steht sie in diesem Buch in Anführungszeichen.

9 Veteraneninterview in: APOKALYPSE VIETNAM.

Teil Eins. Dokumentarfilm von Jürgen Eike (Der Krieg in Indochina 1968-1975). MDR, Deutschland 2000. –

Die „Entlastungsstrategie“, dem Opfer das Menschsein abzusprechen, haben alle massenmordende Regime der Geschichte gezielt in ihre Feindbildpropaganda eingebaut.

10 Lifton 1994, 67.

1967 erkennt der aufrichtig lernbereite US-Verteidigungsminister McNamara: „Das Bild der größten Supermacht der Welt, die wöchentlich 1000 Zivilisten tötet oder schwer verwundet, um ein kleines, zurückgebliebenes Land zum Einlenken zu zwingen für ein höchst umstrittenes Ziel, ist kein schönes.“¹¹ Mehr als die *Hälfte* der US-Bürger wissen zu diesem Zeitpunkt nicht, warum die Armee ihres Landes in Vietnam kämpft. In London umringen erzürnte Menschen die US-Botschaft. In Paris fallen Eier, Farben und Steine auf den US-Vizepräsidenten. Doch für Präsident Nixon ist es später kein Problem, der Hässlichkeit des gigantischen Bombenkrieges schier jede Grenze zu öffnen. (Die vietnamesische Bevölkerung nennt die US-Bomber „Johnsons“ oder „Nixons“.) Den freien Himmel Indochinas verwandeln seit 1961 insgesamt 7,5 Millionen Tonnen Bomben der USA in eine Hölle. – Das ist die vierfache Menge der im ganzen Zweiten Weltkrieg auf Europa abgeworfenen Bomben! – Vietnamesische Zivilisten und Kämpfer verlegen ihr Leben, ihre Einrichtungen und sogar die Geburt ihrer Kinder deshalb unter die Erde. Mit einfachsten Mitteln bauen sie in einigen Regionen die bereits auf den ersten Indochinakrieg zurückgehenden Tunnelsysteme zu einem Netz aus, das in der Menschheitsgeschichte wohl einmalig dasteht.

Klare Gebietsabgrenzungen – dort Feindesland, hier Freundesland – gibt es für die US-Truppen in Südvietnam aufgrund der bereits oben beschriebenen Ungereimtheiten nicht. Deshalb sind auch herkömmliche Begriffe für militärische „Erfolge“ weithin unbrauchbar. Alternativ kommt es zu einem neuen Sprachkodex des Mordens und zu einer verbalen Militärpädagogik des Killens, die der Verrohung einer ganzen Armee Vorschub leisten. Der Feind „Charlie“ – später auch respektvoll „Sir Charles“ – lauert überall. Die Losung des Dschungelkampfes lautet „Search and Destroy!“, suchen und dann killen. „Bodycount“ und „Killratio“ sind in den stolzen Militärberichten die maßgeblichen Parameter. Gemeint sind *Leichenzählungen* und das statistische Verhältnis der eigenen Opfer zu den getöteten Vietnamesen. Dass die Gesamtzahl der Ausgelöschten mitunter eine Verdoppelung der realen Zahlen der kämpfenden Gegner ergibt, führt man später auf Berechnungsfehler und nicht auf Zivilistenanteile zurück. In „Clearings“ wird das Land durchforstet,

¹¹ Zitiert nach: Frey 2002, 127.

unter die Lupe genommen und gesäubert. Territoriales Feindgebiet schafft man sich auch in Südvietnam. Ganze Regionen mit einem hohen Anteil an Kämpfern und Sympathisanten der Befreiungsfront erhalten eine Evakuierungsvorwarnung, die das Völkerrecht Vertreibung nennen würde. Anschließend erklärt man sie zu „freekill areas“ oder „free fire zones“. In diesen Freiheitszonen des Todes darf auf alles geballert werden, was sich bewegt. Dort kann jeder heimkehrende Bomber seine restliche Ladung abwerfen. Anfang 1967 wird zum Beispiel in der US-Operation CEDAR FALLS das so genannte „Eiserne Dreieck“ nahe Saigon mit Hilfe von B-52 Bombern, 30.000 Soldaten, Planierdraht und chemischer Abschlussdesinfektion in eine von allem Leben befreite Landschaft verwandelt. Nach der Übernahme des Oberkommandos durch General Creighton Abrams durchkämmen 1968 mobile Einsatzkommandos Dörfer und Reisfelder zur „Identifizierung und Ausmerzung“ von schwer auszumaachenden Kaderleuten der FNL und ihres Umfelds. Das brutale Programm heißt PHOENIX, ist von der CIA entwickelt worden und führt zur Exekution von Zehntausenden, die man als was auch immer zu identifizieren glaubt. Die US-Army will dem „Vietcong“ überall auf die Schliche kommen, indem sie auch seine Mobilität imitiert. Parallel zum High-Tech-Krieg üben sich „elitäre“ GIs unter anderem als „Tunnelratten“ in archaischen Kampfmethoden.

Nach all dieser offiziellen Kriegsführung gegen Millionen Menschen empört sich die Weltzivilisation aber doch vor allem darüber, dass einfache US-Soldaten den Leichen ihrer Opfer die Zähne herausreißen oder die Ohren abschneiden und davon noch Fotos für Zuhause schießen. – Dergleichen war bereits aus dem Koreakrieg (1950-53) bekannt. – 1969 kommt – hauptsächlich aufgrund der Initiativen eines ehemaligen US-Soldaten – ein einzelnes Rachemasaker, das eine US-Einheit eineinhalb Monate nach der Tet-Offensive 1968 im Dorf My Lai verübt hatte, an die Öffentlichkeit. Die Kritik am „Babykilling“ der eigenen Leute gibt dem Protest in den USA starken Rückenwind. Bis heute lenkt die mediale Fixierung auf das Massaker von My Lai, dessen Opferzahl die Literatur zuweilen großzügig viertelt und dem mehrere dutzend ähnlicher Massaker zur Seite stehen, vom Gesamtausmaß der US-Kriegsverbrechen und der Gewalt-

exesse im Militär ab. Die 20.000 Filmrollen, auf denen Kameramänner der US-Army die „Arbeit“ der eigenen Leute in Vietnam festgehalten haben, zeigen jedenfalls keine Kriegsführung, die sich im Sinne des allgemeinen Sprachgebrauchs auf „westliche Zivilisationsstandards“ berufen könnte.¹²

Drei Millionen US-Kriegsdienstleistende

Insgesamt leisteten rund drei Millionen US-Amerikaner ab 1961 in Vietnam Kriegsdienst, nach 1965 zumeist in Einsätzen von einem Jahr. Der Altersdurchschnitt betrug etwa 19 Jahre. Auf dem Höchststand im März 1969 zählte die US-Army 543.000 Mann vor Ort. Von den Verpflichteten gehörten 80 Prozent der Unterschicht an. Sie kamen vorwiegend aus Großstadtghettos und armen Landgegenden. Über den längsten Zeitraum des Krieges waren Afro-Amerikaner aufgrund ihrer Einsatzorte und Rangeinstufungen unter den Todesopfern deutlich überrepräsentiert. Viele US-Soldaten waren entsetzt, dass sie gegen Frauen und Jugendliche kämpfen mussten. Der US-Veteran Smith erinnert das zwiespältige Erleben des Krieges so: „Gefangene machte der Vietcong kaum. Die meisten von uns, die in seine Hände gerieten, wurden sofort umgebracht. Ich war Marinesoldat, also mit einem Boot unterwegs. Marinesoldaten wurde auf der Stelle abgeschlachtet und angezündet, wenn der Vietcong sie in die Finger bekam. Sie haben uns einfach angezündet, weil sie keine Gefangenen machen konnten. Sie konnten uns nicht mitnehmen, sie mussten ja beweglich bleiben. ... Wir waren mit zwei Patrouillenbooten unterwegs und entdeckten eine Gruppe von 15 oder 20 Vietcong, die den Fluss durchquerten. ... Zwei waren vielleicht nur zwei oder drei Fuß entfernt, als ich sie erschoss. Du erschießt Leute im Wasser, und sie schauen dich an und haben keine Waffe. Du kannst ihnen in die Augen sehen, und du schießt ihnen einfach in den Kopf. Das hat mir sehr weh getan, doch je länger es dauerte, umso leichter wurde es.“¹³ Insgesamt desertierten mehr als 30.000 Männer. Allein für 1970 wird die Zahl der regelmäßigen oder vollständig süchtigen Heroin-Konsumenten in der US-Army auf rund 40.000 geschätzt. Das Problem des entfesselten Killens ist offenkundig, wenn das Pentagon im gleichen Jahr mehr als 200 Anschläge von US-

Soldaten auf unbeliebte Vorgesetzte notiert. Die unsäglichen Leiden der heimkehrenden Veteranen werden uns in einem späteren Kapitel beschäftigen.

Arroganz und Lügen der US-Machtelite

Die Haltung von Demokraten und Republikanern unterschied sich während des Indochina-Krieges in den 60er Jahren nur unwesentlich. Politiker wie der einsichtige Senator Fulbright, der 1966 sein Land bat, von der „Arroganz der Macht“ abzulassen, standen auf einsamem Posten. Eine wirkliche Alternative gab es für die Wähler der Vereinigten Staaten nicht. Für die Administration war es längst selbstverständlich geworden, die Außenpolitik am demokratischen Prozess der Gesellschaft vollständig vorbei zu lenken. Zur Ermöglichung ihrer Vietnamkriegsführung haben die US-Präsidenten Kennedy, Johnson und Nixon sowohl den Kongress als auch die Bevölkerung in den zentralsten Punkten getäuscht und belogen. Kennedy machte den wirklichen Charakter des Südostasien-„Engagements“ nie öffentlich. Johnson präsentierte mit dem Tonking-Zwischenfall einen nicht existenten Grund für seinen irreversiblen Eintritt in einen Bodenkrieg; vietnamesische Ziele der US-Bomber wählte dieser Friedensrhetoriker *höchstpersönlich* aus. Die Tet-Offensive von FNL und nordvietnamesischen Soldaten am 31. Januar 1968 schreckte trotz ihrer Misserfolge die US-Öffentlichkeit auf, weil man diese bis dahin stets mit beruhigenden Desinformationen über die Stärke des Feindes versorgt hatte. Nixon, seit 1969 im Amt, gewann 1972 die Präsidentschaftswahl gegen den demokratischen Kriegsgegner George McGovern mit den Erträgen seiner „Watergate“-Aktivitäten und einer Neuauflage seiner „De-Amerikanisierung“. Der Krieg sollte „vietnamisiert“ und die US-Truppen zügig abgezogen werden. Das fanden die meisten vernünftig. Tatsächlich hat Nixon als Kriegspräsident die

12 Einen kleinen Ausschnitt aus dem originalen Archivmaterial der US-Army bietet: DER KRIEG IN VIETNAM – DIE GEHEIMEN BILDER DER US-ARMY. Teil 1. Dokumentarfilm von Isabelle Clarke (Realisation), Richard Sanderson, Daniel Costelle (Auto-

ren), Deutsche Fassung ORF Wien 2000 (Videoausgabe Komplett Media GmbH Grünwald).

13 Zitiert nach einem Veteranenbeitrag in: *Schneider* 2001, 133f.

rücksichtsloseste Eskalation betrieben und unberechenbare „Verrücktheit“ gezielt als Strategie eingesetzt. Die Ausweitung des US-Krieges auf Kambodscha, hunderttausende Tonnen Bomben, eine Seeblockade, die Verminung des Hafen von Haiphong und weit mehr als zwei Drittel aller toten US-Soldaten fallen in seine Amtszeiten! Vor seiner Kambodscha-Invasion – gegen die stereotyp beschworene Bedrohung der freien Welt – erklärte er, „die mächtigste Nation der Welt“ könne doch nicht länger *„wie ein bedauernswerter hilfloser Gigant“* handeln.¹⁴ General Alexander Haig, auf seine Beteiligung am Weg nach Kambodscha und Laos *„sehr stolz“*, würde danach niemals verstehen, warum gewählte US-amerikanische Rechtsgelehrte „dies als kriminellen Akt einstufen konnten.“¹⁵ Nixons Weihnachtsbombardement 1972 mit 3500 Flugeinsätzen über Nordvietnam provozierte eine scharfe öffentliche Abscheubekundung durch Papst Paul VI.

„Die schlafende Bestie des öffentlichen Protestes“

Auf Seiten der Bevölkerung der USA entwickelte sich ab 1964 langsam eine Protestbewegung gegen den Vietnamkrieg, die schließlich in fast allen Ländern Verbündete fand und bis zur größten simultan-internationalen Friedensdemonstration der ganzen Menschheitsgeschichte am 15. Februar 2003 als unvergleichlich bezeichnet werden muss. Am Vietnamkrieg schieden sich die Geister; es wurden *bestehende* Widersprüche in der US-Gesellschaft sichtbar. Vor allem studentische bzw. akademische Initiativen, Frauenbewegung, schwarze und weiße Bürgerrechtler, Angehörige der Soldaten, die Linke und Christen entfesselten *„die schlafende Bestie des öffentlichen Protestes“* (Henry Kissinger). Der Nixon-besessenen christlichen Rechten standen Menschen wie die pazifistischen Katholiken Philip und Daniel Berrigan gegenüber. Auch nach seiner Ermordung am 4. April 1968 blieb der auf der ganzen Welt hoch geachtete Friedensnobelpreisträger Pastor Martin Luther King eine Leitfigur der Bewegung, in der Rassismus im eigenen Land, soziales Elend und Krieg in der Ferne gleichermaßen abgelehnt wurden. (Im Rahmen des afroamerikanischen Kampfes um Bürgerrechte in den USA zählte die Statistik seit Mitte der 1960er Jahre 300 Tote, 8.000 Verletzte und 60.000 Verhaftungen im Zeitraum von nur *drei* Jahren!) 1967 hatte M. L. King sich gegen den

Rat vieler Freunde eindeutig positioniert: *„Ich wusste, dass ich nie mehr meine Stimme gegen die Gewalttätigkeit der Unterdrückten in den Schwarzenvierteln erheben konnte, wenn ich nicht zuerst klipp und klar mit dem größten Gewaltlieferanten der gegenwärtigen Welt redete: mit meiner eigenen Regierung. ... Der Krieg in Vietnam ist lediglich ein Symptom einer weit tiefergehenden Krankheit, die im Geist Amerikas steckt. ... Eine wahre Revolution der Werte wird Hand an die Weltordnung legen und vom Kriege sagen: >Diese Art, Meinungsverschiedenheiten zu bereinigen, ist nicht Recht.< Dieses Gewerbe, Menschen mit Napalm zu verbrennen, die Wohnhäuser unseres Landes mit Witwen und Waisen zu füllen, giftige Drogen des Hasses in die Adern sonst humaner Völker einzuspritzen, Männer körperlich behindert und seelisch zerrüttet von finsternen, blutigen Schlachtfeldern heimzuschicken, das kann nicht mit Weisheit, Gerechtigkeit und Liebe in Einklang gebracht werden. Eine Nation, die Jahr um Jahr fortfährt, mehr Geld für militärische Verteidigung als für soziale Aufbauprogramme auszugeben, nähert sich dem geistigen Untergang.“*¹⁴

Die Bewegung klagte die eigene Regierung wegen „Verbrechen gegen die Menschlichkeit“ an. Viele Vietnamveteranen schlossen sich an und forderten: „Bringt unsere Brüder nach Hause!“ Sie führten in blutigen Schauspielen am Capitol vor, zu welchen Taten man sie in Südostasien angestiftet hatte, und warfen die Belohnungen des Militärs – Rangabzeichen und Kriegsorden – in den Schmutz. Musik- und Jugendszene, so das unglaubliche Woodstock-Festival 1969, verbreiteten die Botschaft gegen den Krieg. Waren 1965 bei der ersten großen Antikriegsdemonstration erst 25.000 Menschen beteiligt, so kamen im April 1967 in New York bereits 400.000 auf die Straße. Im Oktober 1967 forderte Martin Luther King beim Marsch auf Washington vor 100.000 Demonstranten ein Ende des Krieges. Im Oktober 1969 folgten rund zwei Millionen US-Amerikaner den

¹⁴ Zitiert nach: Frey 2002, 197.

¹⁵ Beitrag von Alexander Haig in: Schneider 2001, 125.

¹⁶ Aus der Rede „Das Gewissen und der Vietnamkrieg“ vom Herbst 1967. (Bereits zu

Beginn des selben Jahres hatte sich Martin Luther King öffentlich als radikaler Gegner des Vietnamkrieges bekannt.) Zitiert nach: <http://www.lebenshaus-alb.de/mt/archives/001719.html>.

Antikriegsaufrufen in 200 Städten, und wiederum Millionen sangen im November nach Glockengeläut in den Kirchen des Landes John Lennons Hymne „Give Peace a Chance“. Stellvertretend für das nationalistische Wahngelbilde der US-amerikanischen Rechten richtete Präsident Nixon am 3. November 1969 ein Wort an die Widersacher im eigenen Land, das richtungsweisend für die spätere republikanische Aufarbeitung der Vietnam-Apokalypse bleiben sollte: „Nordvietnam kann die Vereinigten Staaten nicht demütigen. Nur Amerikaner können das!“ Den Feind sah er *innerhalb* der Grenzen. Im Mai 1970 erreichten 100.000 Leute um das abgeriegelte Weiße Haus, dass der Kongress Nixon keine Gelder für eine Invasion in Laos bewilligte. Am 4. Mai hatten Nationalgardisten auf dem Campus der Kent State Universität in Ohio auf einer Demonstration gegen die Ausweitung des Krieges auf Kambodscha vier Studenten getötet. Im ganzen Land solidarisierten sich die Universitäten und gesellschaftliche Gruppen. Die Regierung war bloß gestellt, weil sie nicht nur geheimdienstliche Operationen, sondern auch Knüppel und tödliche Schusswaffen gegen Bürgerinnen und Bürger einsetzte, die ihre Verfassungsrechte wahrzunehmen gedachten. Bereits Präsident Johnson hatte die Antikriegsbewegung als bloßen „Handlanger des Internationalen Kommunismus“ diffamieren wollen. Durch das FBI ließ er Tausende von US-Bürgern bespitzeln. Mittels einer eigenen FBI-Operation CHAOS sollte die Bewegung in sektiererische Konflikte verwickelt werden. Selbst vor der illegalen Einbeziehung des CIA schreckte Johnson nicht zurück. Unter Nixon, dessen Amoralität vor allem durch evangelikale Großveranstaltungen gedeckt wurde, weigerte sich die Bundespolizei später, viele tausend Menschen verfassungswidrig zu kontrollieren.

Die Erfolge der Bewegung dürfen nie vergessen werden. Ende 1970 hielten fast 60 Prozent der US-Amerikaner den Krieg für *unmoralisch* und zwei Drittel zumindest für einen furchtbaren Fehler. Zu diesem Zeitpunkt führte die Regierung im Musterland der Demokratie bereits länger gegen den Willen der eigenen Bevölkerungsmehrheit Krieg. Ende der 60er Jahre schwenkten die im Sinne der Administration arbeitenden US-Medien für eine *kurze* Zeit um und präsentierten dabei Höhepunkte des aufdeckenden Journalismus. Die

Demokratische Partei konnte auf Dauer nicht länger ihren kriegswilligen Führern folgen. Sogar Robert Kennedy gehörte schließlich zu den ernsthaften Zweiflern und wurde vermutlich auch deshalb am 6. Juni 1968 – zwei Monate nach Martin Luther King – ermordet. Einzelne US-Bürger bewiesen ein starkes Rückgrat: Daniel Ellsberg kopierte 1971 zusammen mit Anthony Russo die streng geheimen „Pentagon Papers“ über die wahren Hintergründe des Vietnamkrieges und veröffentlichte sie in einem weiteren Akt des zivilen Ungehorsams. Die Wehrpflicht wurde 1972 nach zeitweiliger Umwandlung in eine Lotterie ganz abgeschafft, und im März 1973 verließen bei anhaltender Kriegsführung die letzten US-Soldaten den vietnamesischen Boden. Eine ganze Generation bereicherte die US-Gesellschaft mit ihren Einsichten und ihrer Widerstandskultur. Die Menschen der Erde hatten das Selbstverständliche auch verstanden, dass nämlich die den Vietnamkrieg führende Administration und die Bevölkerung der USA streng zu unterscheiden sind.

Unter der Administration von George W. Bush jun. ist an dieser Stelle traurig nachzutragen, dass das FBI heute erneut – auf der Grundlage eines „Geheimdossiers“ – gegen die Friedensbewegung und Regierungsgegner in den USA agiert.¹⁷

Resümee des Schreckens und US-Unschuldswahn

Nach insgesamt dreißig Jahren Krieg erhielt ganz Vietnam 1976 Einheit und Unabhängigkeit, wie sie bereits 1954 so greifbar nahe gewesen waren. Im Rückblick erweist es sich, dass US-Administrationen fähig waren, das Leben von 58.167 zumeist sehr jungen US-Amerikanern für ein absurdes und verbrecherisches Unternehmen zu opfern, an dessen Finanzierung die Bundesrepublik übrigens erheblichen Anteil hatte. Zwischen „1961 und 1975 fielen etwa zwei

¹⁷ Am 23.11.2003 erschien dazu in der New York Times ein Beitrag mit der fetten Überschrift: „FBI prüft Antikriegs-Demonstrationen – Offizielle sagen, ihre Bemühungen gelten >extremistischen Elementen<.“ – Vgl. dazu die *Protestpetition zur Verteidigung des ersten Verfassungs-*

zusatzes, zu deren Erstunterzeichnern der ehemalige Justizminister Ramsey Clark gehört: <http://www.internationalanswer.org/campaigns/fbi/index.html#sign> (Abfrage am 24.11.2003). Ebenso: Ostermann 2003, Rötzer 2003, Pitzke 2003.

Millionen Vietnamesen dem Krieg zum Opfer, hinzu kamen 300.000 Vermisste. Mehrere hunderttausend Kambodschaner und Laoten verloren ebenfalls ihr Leben. Im Norden waren die sechs städtischen Industriezentren sowie 4000 der 5800 landwirtschaftlichen Genossenschaften durch Luftangriffe schwer beschädigt. Im Süden hatten die Kriegsführenden 9000 der rund 15.000 Dörfer zerstört, Millionen Hektar Land durch Minen, Bomben und Herbizide unbrauchbar gemacht. Riesige Waldgebiete waren durch Entlaubungsmittel und Pflanzengifte vernichtet. In Südvietnam hinterließ der Krieg 900.000 Waisen, eine Million Witwen und 200.000 Prostituierte.¹⁸ Mit diesen Zahlen ist nur ein Ausschnitt der Verwüstung des Landes, der ökologischen Langzeitschäden und der – bis heute anhaltenden – menschlichen Leiden benannt. Zum grausamen Erbe der Nachgeborenen Vietnams und der US-Veteranen gehört das chemische US-Kampfmittel *Agent Orange*, an dessen Produktion der deutsche Bayer-Konzern mittelbar beteiligt war und dessen Masseneinsatz offenbar erst gegenwärtig in vollem Umfang ans Licht kommt.¹⁹ Rückblickend konstatiert US-Generalstabsoffizier Andrew Goodpastor: „Ich glaube, dass die Kollateralverluste sehr groß waren. Aber das ist Krieg! Man versucht immer, die Verluste auf Seiten der Zivilbevölkerung niedrig zu halten. Aber wenn es unbedingt notwendig ist, müssen Entscheidungen durch die Führung getroffen werden.“²⁰

Das Resümee zur US-amerikanischen Vietnampolitik: Die Administrationen der USA haben 1949 bis 1954 gegen eine Unabhängigkeitsbewegung, die sich unter anderem auf die Gründungsurkunde der Vereinigten Staaten und auf die *Bill of Rights* berief, einen kolonialistischen Krieg unterstützt. Danach sabotierten sie die einzige aussichtsreiche Friedensperspektive, entfesselten unter der hartnäckigen Behauptung „äußerer Aggression“ die Gewaltspirale in einem Bürgerkrieg, installierten menschenverachtende Regime, rüsteten die vom Volk nicht gedeckte Machtelite mit Massenmordwaffen von unvorstellbarem Ausmaß aus, verwandelten die Reiskammer Vietnams in ein Hungerhaus, führten indirekt und direkt mindestens fünfzehn Jahre lang Krieg gegen Menschen in Süd- und Nordvietnam und in Nachbarländern, bahnten den Weg zu unsäglichem Leid in Kambodscha und Laos und entzogen sich schließlich der durch Nixon

zugesagten Nachkriegshilfe für Vietnam, die mit vier Milliarden Dollar nicht einmal mal *drei Prozent* der US-Kriegskosten betragen hätte. Selbst ein ernsthaft bemühter Christ wie Jimmy Carter konnte nach all dem als Präsident 1977 allen Ernstes verlauten lassen, die USA trügen angesichts wechselseitiger Zerstörung weder Schuld noch Verantwortung gegenüber Vietnam. (Die Umkehrung der Täterschaft in eine Opferrolle wird danach Schule machen.) Vor Bill Clinton verhielten sich US-Präsidenten ohne jede Scham Kredite, Wirtschaftshilfe und Anerkennung internationaler Organisationen für Vietnam, dessen Durchlöcherung einstmals so kostspielig gewesen war, dass die Gold-Deckung der Dollarwährung nicht mehr aufrecht erhalten werden konnte. (Damit war der Weg zu einem spekulativen Weltgeldmarkt ohne Begrenzungen endgültig frei.)

Auf dem vom Philosophen Bertram Russell und anderen initiierten Internationalen Kriegsverbrechertribunal in Stockholm im Mai 1967 hatte der Franzose Jean-Paul Sartre den Massenmord an vietnamesischen Menschen sogar mit der Judenverfolgung der Nazis verglichen. Die Größe des Unrechts provozierte also auch bei herausragenden Vertretern humanistischer Ideale Vergleiche, die kaum hilfreich sein konnten. Ohne Zweifel jedoch sind die verantwortlichen US-Machthaber und Militärs – darunter der „Friedensnobelpreisträger“ Henry Kissinger – auf der Grundlage von UN-Charta und Völkerrecht vor dem Forum der Zivilisationsgeschichte als prominente Kriegsverbrecher zu qualifizieren. Für die Weltöffentlichkeit stand *spätestens* jetzt die Frage im Raum, ob der administrative

¹⁸ Frey 2002, 222.

¹⁹ „In einer vor kurzem durchgeführten Studie der Columbia University in New York fand man heraus, dass in Vietnam viermal soviel Agent Orange und andere Herbizide versprüht wurden wie bisher angenommen. Agent Orange enthielt Dioxin, eines der tödlichsten bekannten Gifte. In einer zu Beginn Operation Hades, dann mit dem freundlicheren Namen Operation Ranch Hand bezeichneten Operation zerstörten die Amerikaner in Vietnam, in ca. 10.000 »Missionen« zum Versprühen von Agent Orange, fast die Hälfte

der Urwälder Südvietnams und unzählige Menschenleben. Das war der bisher heimtückischste und vielleicht verheerendste Einsatz chemischer Massenvernichtungswaffen. Immer noch werden heute in Vietnam Kinder mit verschiedensten Missbildungen geboren, kommen tot auf die Welt oder der Fötus geht ab.“ (Pilger 2003) – Zur Beteiligung des Bayer-Konzerns an der Produktion vgl. Pehrke 2003.

²⁰ Interview in: APOKALYPSE VIETNAM. Teil Eins. Dokumentarfilm von Jürgen Eike (Der Krieg in Indochina 1968-1975). MDR, Deutschland 2000.

Komplex des US-Systems überhaupt zu einer – von Rationalität und Respekt vor anderen Kulturkreisen getragenen – Weltfriedenspolitik fähig wäre. In zwei Jahrzehnten hatten Millionen US-Amerikaner ohne ein Konzept von Kulturdialog und Völkerverständigung in Südostasien für US-Regierungen agiert, deren „Werthaltung“ sich faktisch in einem irrationalen Antikommunismus erschöpfte. Gegen US-Bürger, die im Protest gegen diesen Krieg ihre Bürgerrechte wahrnahmen, setzte die Regierung illegale und auch tödliche Mittel ein. Für ihre Idee vom Nation building in fernen Ländern fand die politische Machtelite danach auf Jahrzehnte hin keinen richtigen Rückhalt mehr im eigenen Land. Gleichwohl hinderte das spätere Administrationen nicht an Militär- bzw. Geheimdienstoperationen im Nahen Osten oder in Süd- und Mittelamerika, wo faschistische Regime direkte und verdeckte Stützung erhielten. Die Flagge des Antikommunismus wurde dabei auch mit dem Blut zahlreicher ermordeter Christen gefärbt. Die prominenten Mörder und Diktatoren des amerikanischen Kontinents hatten fast ausnahmslos die berüchtigte „School of the Americas“ absolviert. Dem durch den CIA ermöglichten Militärputsch in Chile am 11. September 1973 folgte bis heute eine endlose Liste weiterer US-Interventionen in aller Welt. Für die Grundsteinlegung eines militanten Islamismus auf der gesamten Erdkugel ist in erster Linie die Afghanistan-„Politik“ der USA unter Präsident Jimmy Carter mitverantwortlich. Nach Ende des US-amerikanischen Südostasien-Engagements hatte dessen Vorgänger Gerald R. Ford erklärt, die USA hätten aus dem Vietnamkrieg gelernt. Wie soll man das im Licht der letzten drei Jahrzehnte verstehen?“

Weltweit geblieben ist bis heute eine hohe Achtung vor dem Widerstand von Millionen Menschen in den Vereinigten Staaten, der als Anstoß Bewegungen in Frankreich, Deutschland und zahlreichen anderen Gesellschaften der Erde nach sich zog. – In den 80er Jahren folgte ein weltweit verbundener Protest gegen die atomare Ausrüstung. – Bis zur Stunde sind die in diesem Zusammenhang von unten gewachsene Modelle der US-Kultur Beweis für die Möglichkeit von gewaltfreiem Widerstand und zugleich der wirksamste Wall gegen einen von Eurozentristen instrumentalisierten „Antiamerikanismus“. Bezeichnender Weise gehörten in der Bundesrepublik maß-

geblich nur solche Kräfte zur breiten Protestbewegung gegen den Vietnamkrieg, die vordringlich die kollektive Verdrängung der faschistischen Verbrechen in unserer Gesellschaft anklagten. Auch damit war die Chance zu einer universalen Erinnerungskultur aufgezeigt, die stets beim eigenen Land beginnt und Verbrechen gegen die Menschheit nirgends aufrechnet.

21 Zur aktuellen Verfassung des politischen Systems der USA bieten die Beiträge in *Fuchs* 2003 einen hervorragenden Überblick.

„Farbenpracht blendet das Auge.“

Lao Tse, China 300 v. Chr.

*„Wir unterscheiden Stämme und Nationen;
aber für Gott ist diese ganze Welt ein Haus.“*

Minucius Felix, 3. Jahrhundert

*„I hate your flag!
I hate all flags!
It's too late in the world for flags!“*

THE SAND PEBBLES¹

III „Ich hasse alle Flaggen!“ –

Verdeckte Kritik am Vietnamkrieg in Filmen der 60er Jahre

Bereits seit 1947 propagierten US-Spielfilme mit Vietnam-Thematik ein politisches und militärisches „Engagement“ der Vereinigten Staaten in Südostasien.² Mitunter enthalten sie rassistisch anmutende Konzepte. Obligat ist die aggressive antikommunistische Ideologie. Mindestens drei Vietnamkriegstitel erhielten als genehme Staatskunstwerke offizielles Sponsoring. *TO THE SHORES OF HELL* (1965) erhielt große Unterstützung durch das – in Form deutlicher Imagewerbung – nutznießende U.S. Marine Corps. In *RUN WITH THE DEVIL* (1966) wurde nach Intervention der finanziell nachhelfenden US-Behörden eine anrühige „Rolle“ nicht durch den südvietnamesischen Diktator Ngo Dinh Diem, sondern durch den „Vietcong“ ausgefüllt. Der Propagandafilm *THE GREEN BERETS* (1968) mit John Wayne, in der Filmkritik oftmals als faschistoid charakterisiert, hatte schließlich „die uneingeschränkte Billigung Präsident Johnsons gefunden, der laufend über den Stand der Dreharbeiten unterrichtet wurde.“³ Das Pentagon stellte nur einen Bruchteil der durch umfangreiche Kooperationen entstandenen Kosten in Rechnung.

Offene Kritik am Vietnamkrieg der USA wäre zeitgleich zu diesen drei Titeln im US-Kino nicht opportun gewesen. Die Kultur-

schaffenden fanden allerdings verdeckte Wege, ihre Anklage auf der Leinwand erscheinen zu lassen.⁴ In der frühen Phase des Vietnamkriegs drehte Robert Wise nach einer Romanvorlage von Richard McKenna seinen Film *THE SAND PEBBLES* (1966) über ein US-Kanonenboot am Yangtse-Kiang, das während des chinesischen Bürgerkrieges 1926 gefährdete Handelskolonien und Missionsstationen der USA sichern soll: Die Chinesen betrachten die US-Amerikaner als fremde Eindringlinge. Diese wiederum zeigen eigentlich nur dort Interesse an den Einheimischen, wo es um Prostitution und andere Annehmlichkeiten geht. Die Besatzungsmitglieder des Kanonenbootes U.S.S. San Pablo lassen ihre regulären Arbeiten von Chinesen erledigen, die wie Sklaven gehalten werden und deren Leben im Einzelfall wenig Schutz genießt. Der eigenbrödlerrische Maschinist Holman bricht mit dieser rassistischen Hierarchie an Bord. Sein feinfühligere Freund Frenchy kauft die Zwangsprostituierte Mai Ly, die er liebt, frei und heiratet sie heimlich. Holman und Frenchy heben sich ab vom allgemeinen nationalen Hochmut und erscheinen als die einzigen positiven Charaktere der Bootsmannschaft. Sie bieten Gegenmodelle zum menschenverachtenden Umgang mit asiatischen Frauen und Arbeitern. Die durchweg sinnlosen Inter-

1 *THE SAND PEBBLES* (Kanonenboot am Yangtse-Kiang), USA 1966, Produktion und Regie Robert Wise, Drehbuch: Robert W. Anderson (nach einem Roman von Richard McKenna).

2 Vgl. dazu ausführlich: *Hölzl/Peipp* 1991, 47-74. Die dort behandelten Filmtitel: *SAIGON* (1947), *ROGUES' REGIMENT* (1948), *A YANK IN INDOCHINA* (1952), *JUMP INTO HELL* (1955), *CHINA GATE* (1957), *THE QUIET AMERICAN* (1957), *FIVE GATES TO HELL* (1961), *BRUSHFIRE* (1961), *THE UGLY AMERICAN* (1962), *A YANK IN VIETNAM* (1963), *TO THE SHORES OF HELL* (1965), *OPERATION C.I.A.* (1965), *THE LOST COMMAND* (1965), *RUN WITH THE DEVIL* (1966), *THE GREEN BERETS* (1968).

3 *Ebd.*, 69.

4 Neben den hier vorgestellten Filmen nennen *Hölzl/Peipp* 1991, 14 und 188f., weitere Titel mit verschlüsselter Anklage: 1967 kam mit Robert Aldrich's *THE DIRTY DOZEN* ein Kriegsfilm in die Kinos, in dem ein US-Major mit zwölf psychopathischen Strafgefangenen des Militärs 1944

gegen einen deutschen SS-Standort operieren soll. Nur zwei Überlebende gibt es dabei. (*Schäfli* 2003, 100 zitiert aus den Dialogen: „Irgend jemand da oben, der uns Befehle erteilt, muss verrückt sein!“) *NIGHT OF THE LIVING DEAD* (1968) von George A. Romero konnte mit seinem blutigen Horror als Anspielung auf das Gemetzel in Vietnam gesehen werden. Robert Kramers *ICE* (1970) setzt einen fiktiven Krieg zwischen den USA und Mexiko ins Bild, in dem die US-Soldaten als Stadtguerillas die Kampfmethoden ihres Feindes übernehmen. Deutlicher ist *THE EDGE* (1967) vom selben Regisseur, weil dort ein Präsidentenattentat der Rache für die *Massaker in Südostasien* dienen soll! – Unter den Weltkrieg II-Filmen der 60er Jahre, die von Vietnamkriegsgegnern günstig aufgenommen wurden, nennt *Schäfli* 2003, 109-125 u.a. auch *BEACH RED* (1967). – Zum „Western“ *SOLDIER BLUE* (1969) vgl. die Ausführungen in Kapitel X.

ventionen des patrouillierenden Kanonenbootes fordern Todesopfer auf beiden Seiten. Sie provozieren die kompromisslose Gegnerschaft eines US-Missionars, der schließlich seine *Staatenlosigkeit* erklärt und sich von der US-Flagge lossagt: „Ich hasse eure Flagge! Ich hasse alle Flaggen! Es ist zu spät in der Welt für Flaggen!“ – Die politische Zuspitzung ist in dieser Deutlichkeit eine Seltenheit im US-Kino. Unausgesprochen werden kolonialistische und imperiale Ansprüche an dieser Stelle durch einen radikalen Rückgriff auf den christlichen Internationalismus der ersten drei Jahrhunderte beantwortet. (Eines der letzten Zeugnisse dazu liefert Lactantius in seinen vor 313 verfassten *Divinae Institutiones*: „Was sind die >Vorteile des Vaterlandes< anderes als die Nachteile eines zweiten Staates oder Volkes, das heißt das Gebiet auszudehnen, indem man es anderen gewaltsam entreißt, das Reich zu mehren, die Staatseinkünfte zu vergrößern? Alles dieses sind ja nicht Tugenden, sondern es ist die Vernichtung von Tugenden. Vor allem nämlich wird die Verbundenheit der menschlichen Gesellschaft beseitigt, es wird beseitigt die Redlichkeit, die Achtung vor fremdem Gut, schließlich die Gerechtigkeit selbst ... Denn wie könnte gerecht sein, wer schadet, wer hasst, wer raubt, wer tötet? Das alles aber tun die, welche ihrem Vaterlande zu nützen streben.“ Noch der um 430 gestorbene hl. Augustinus bezeichnet allerdings „die Reiche dieser Welt“ als „große Räuberbanden“.) Historisch ist die Gestalt des Missionars mit dem ehemaligen US-Bomberpiloten Garry Davis vergleichbar. Er hatte im Mai 1948 in der Pariser US-Botschaft seinen Pass zurückgegeben und von der UNO als „Weltbürger Nr. 1“ die Ausfertigung eines neuen Ausweisdokumentes beantragt. In kürzester Zeit schlossen sich 223.801 Menschen aus 73 Ländern seiner Initiative an. – Die Hauptfigur des Films, der Maschinist Holman, stirbt mit den Worten „What the hell happened?“ Zweifellos hörten viele Kinobesucher das 1966 im Zusammenhang mit dem Schicksal junger US-Soldaten in Vietnam. Robert Wise, der schon 1958 mit *I WANT TO LIVE* einen kompromisslosen Film gegen die Todesstrafe gedreht hatte, genoss aufgrund seiner Erfolge wie *WESTSIDE STORY* (1960) und *THE SOUND OF MUSIC* (1964) zu diesem Zeitpunkt bereits große Unabhängigkeit als Produzent und Regisseur. Er konnte es sich im wahrsten Sinne des Wortes leisten, nicht konform zu sein.

Drei Jahre nach *THE SAND PEBBLES* präsentierte Robert Altman⁵ seine respektlos-zynische Kriegskomödie *M.A.S.H.* über ein Lazarett der Army während des *Koreakrieges*. Das Drehbuch schrieb Ring Lardner, der als Opfer der polizeistaatlichen Hetzjagd von Senator Joseph McCarthy auf Liberale und Linke lange aus dem Filmgeschäft verbannt worden war. Parallel zum Koreakrieg hatten die „schwarzen Listen“ für Hollywood und die verfassungswidrige Demagogie des „Ausschusses für unamerikanische Umtriebe“ ihre Höhepunkte erreicht. Das Kino blieb frei von Kriegskritik. – Die Wahl des Schauplatzes Südkorea erscheint gut begründet. Im Korea-Krieg (1950-53) starben mehr als zwei Millionen Menschen. Die Zahl der in antikomunistischer Mission getöteten US-Soldaten wird mit 55.000 beziffert. – Im *M.A.S.H.* (*Mobile Army Surgical Hospital*) spritzen die Fontänen aus Menschenblut vordergründig allerdings nicht im Dienst eines ernsten moralischen Protests gegen die Gräueltaten des Krieges. Es begegnet uns kein einziger seriöser Armeemitglied, sondern stattdessen besonders Sex-ambitionierte Chirurgen, die sich mit den Kriegsidealen der US-Regierung nicht anfreunden können, und eine von Klamauk bewegte Sanitätstruppe. Ähnlich wie R. Lesters *HOW I WON THE WAR* (GB 1967) provoziert diese Filmsatire mit einer hartnäckigen Gleichgültigkeit gegenüber Befehlen. Militärische Hierarchie und Autorität lässt sie als lächerlich zurück. Szenarien kurzweiliger Truppenunterhaltung nehmen vorweg, was später für fast alle großen Vietnamfilme obligat ist. *M.A.S.H.* wurde in einer vergleichsweise zahmeren TV-Serie adaptiert und 1983 von Alan Alda mit einem zweiten Teil *M.A.S.H. – GOODBYE, FAREWELL AND AMEN* abgeschlossen. Wirklich würdigen kann man Altmans Beitrag vielleicht am besten nach einem Erleben des Vietnamfilms *PURPLE HEARTS* (1984). Auch dort ist das Militärhospitalwesen an der Front

5 Befragt zu seinem Interesse an einer kritischen Arbeit zur politischen Gegenwart der USA antwortete Altman jüngst: „Nein, dieses Land gibt es gar nicht mehr... Heute sind Nationen unsichtbare Territorien geworden, die Namen tragen wie ATT&T, Philipps und so weiter. Es sind

diese Konzerne, die die Welt regieren, und sie sind nicht mehr national.“ Zitiert nach: *Kothen-schulte* 2002, 21. Die Frage stellt sich, wie kritisch eine solche „globale Sicht“ angesichts der konkreten hegemonialen Weltpolitik zum Zeitpunkt des Interviews ist.

sichtlich überlastet. Das ist für Sidney J. Furie jedoch Anlass, unter dem Klischee der Arzt-Krankenschwester-Romanze die patriotische Propaganda der Reagan-Ära zu transportieren.⁶

Eine Warnung wider blinden Antikommunismus enthält Franklin J. Schaffners PATTON (1969), zu dem Francis Ford Coppola zusammen mit Edmund H. North das Drehbuch schrieb. Zu Filmbeginn posiert George S. Patton, US-Panzergeneral im Zweiten Weltkrieg, vor einer überdimensionierten Flagge der Vereinigten Staaten von Amerika. Er ist Soldat „aus Berufung“, militärhistorisch äußerst gebildet, in seiner persönlichen Gebetshaltung geradezu demütig und als sendungsbewusster Militär alles andere als bescheiden. Die Soldaten, als deren Vater er sich betrachtet, treibt er rücksichtslos zum Äußersten. Wer in seinen Augen feige ist, erhält Prügel. Sein Hass gilt vor allem den Roten. Er ist sich überhaupt nicht sicher, ob man mit Nazideutschland „den Richtigen“ besiegt hat. Seine Militärverwaltung duldet die Rückkehr alter Nazis in wichtige Positionen und politische Ämter. Patton macht keinen Hehl daraus, dass er am liebsten sogleich – mit Hitlers *deutscher* Wehrmacht an seiner Seite – gegen einen Alliierten, die Sowjetunion, in den Krieg ziehen würde, um die Kommunisten auszulöschen! Es bedarf schon ganz gewisser – bössartiger – Affinitäten, um diesen Film als Glorifizierung einer historischen Gestalt zu verstehen. Solche Affinitäten haben in der Rezeption allerdings eine gewichtige Rolle gespielt. Richard Nixon soll sich PATTON fünf Tage vor seiner Entscheidung für ein Invasion Kambodschas zweimal angesehen haben, was Oliver Stone später sehr bedenkenswert fand.⁷

Als Meisterleistung der Kriegssatire folgt 1970 CATCH 22 nach dem Roman von Joseph Heller, der zur Lektüre der Antivietnamkriegsbewegung gehörte⁸: Captain Yossarian, während des Zweiten Weltkriegs eingesetzt bei einem US-Bombengeschwader im Mittelmeer, möchte unter Berufung auf seinen verrückten Geisteszustand aus dem Dienst entlassen werden. Doch der Militärarzt kann ihm keine Untauglichkeit bescheinigen. Wer wie Yossarian den Dienst quittieren will, der zeigt gerade dadurch, dass er völlig normal und keineswegs verrückt ist. Somit muss er nach der Logik von CATCH 22 („Trick siebzehn“) weiter seine Einsätze fliegen. – In CATCH 22 ist

die US-Army vollständig korrupt. Morphinum und Fallschirme werden verschoben. Es geht ums Geschäft. Alles wird geregelt durch „Angebot und Nachfrage“. Absprachen mit der deutschen Wehrmacht helfen, die Vorteilmahme in den Reihen des US-Militärs zu verschleiern.⁹ Einen Orden erhält man, wenn man mit sündhaft teuren Bomben Fische tötet. Der nach Ansicht seines Vorgesetzten um das Wohl der Soldaten unnötig besorgte Militärseelsorger soll sich „lieber ein paar knackige Gebete“ einfallen lassen, damit die Saturday Evening Post

6 PURPLE HEARTS (Einmal Hölle und zurück), USA 1984, Regie: Sidney J. Furie, Drehbuch: Rick Natkin, Sidney J. Furie. – Gewidmet ist dieser Film den verwundeten US-Veteranen: „This film is dedicated to the 347,309 Americans, who received the Purple Heart awarded for wounds suffered in the Vietnam conflict.“ Sidney J. Furie glaubt, das Thema Vietnam in Form einer – politisch scheinbar abstinenter – Romanze zwischen dem Militärchirurgen Don Jardon und der Krankenschwester Deborah Solomon behandeln zu müssen. Der junge Doktor Jardon gehört zu den Anständigen. Er träumt nicht vom schnellen Geld, sondern versieht den patriotischen Dienst an der Front. Selbst die schwersten Fälle kann er nicht aufgeben. Oft ist er müde und angeekelt. Dann will er „nur neben einem warmen Körper liegen“. Doch bei der äußerst fähigen Frontkrankenschwester Deborah Solomon ist ihm die Annäherung tiefer Ernst. Er setzt alles daran, sie bei einem Fronturlaub wiederzusehen. Als Gegenleistung für diese Chance verpflichtet er sich sogar zu einer gefährlichen Geheimoperation in der entmilitarisierten Zone. Dort mutiert der Mediziner zum Dschungelkämpfer und lernt die Welt des irregulären Militärs kennen. Nur knapp dem Tod entronnen, erfährt er von Bombenanschlägen auf Deborahs Diensthospital. Beide Liebenden glauben aufgrund widriger Umstände voneinander, er sei tot. Jardon, mit dem Navy Cross ausgezeichnet und zum Commander befördert, wird aus der Front entlassen. In den USA tritt er freiwillig in einem Militärkrankenhaus seinen Dienst an. Dort kommt es – in einem sagenhaften Happy End – zum Wiedersehen mit der Geliebten, die sich ebenfalls um das Wohl von Vietnamveteranen kümmert. – Der

Patriotismus, das ärztliche Ethos und die moralische Integrität des Helden stehen außer Frage. Einmal versucht er sogar, ein feindliches Opfer zu versorgen. Eine lebensnotwendige Reisoportion, für die ein Mensch getötet wurde, schmeckt ihm nicht. Energisch verhindert er die Tötung eines verwundeten Kameraden, die im geheimen Einsatzbefehl offenbar so vorgesehen ist. – Der einzige kritische Anklang im Film ist der erste Nahkampfschuss eines Soldaten: „Was soll's! Ist doch alles scheiße. Ich habe (bislang) noch nie einen Vietcong gesehen. Ich habe schon 50 Millionen mal gefeuert und habe noch nie einen gesehen!“ Wie im verrückten M.A.S.H von Altman geht es auch in diesem „Fronthospital“ ein wenig unkonventionell zu, wenn etwa ein schwarzer Sanitäter ohne Hochschulbildung sich als fähiger Chirurg erweist! Doch das ist bei Sidney J. Furie sehr ernst zu nehmen. – Als „technische Berater“ der Produktion werden im Abspann u.a. zwei Majore des Marines Corps, ein Commander der Navy und ein Seargent der Air Force genannt.

7 Vgl. Schäffli 2003, 129.

8 CATCH 22, USA 1970, Regie: Mike Nichols, Drehbuch: Buck Henry (nach dem Roman von Joseph Heller).

9 Insgesamt ist auffällig, wie freundlich viele US-Kriegsfilme nach dem Zweiten Weltkrieg die deutschen Wehrmachtssoldaten – im Gegensatz zu den „eigentlichen“ Nazis – darstellen. In Sydney Pollak's surrealem CASTLE KEEP (1968) erscheint ein deutscher Soldat dann geradezu als personifizierte abendländische Kultur. Er bietet seine Hilfe beim Stimmen der Flöte an und wird im gleichen Atemzug von einem US-Soldaten erschossen.

auf die Einheit aufmerksam wird.¹⁰ Auch wenn alle mit Blick auf organisierte Kriegsprostitution nach der Devise „Make love, not war!“ streben, bleibt uns die immer wiederkehrende Sequenz über das Ende eines jungen, namenlosen US-Soldaten nicht erspart: „Mir ist so kalt!“ Begraben wird man unter Abspulung der Formalitäten und von Leuten, die einen gar nicht kennen. Mit wie viel Anteilnahme man im Falle des nahen Todes zu rechnen hat, erfährt Captain Yossarian, als er bei einem Familienbesuch im Militärkrankenhaus die Rolle eines zu früh verstorbenen Patienten einnimmt. Die Angehörigen des von ihm gemimten Soldaten verkünden prosaisch: „Wir wollten dich noch ein letztes Mal sehen, bevor du stirbst!“ Mord, so erfährt Yossarian außerdem, ist ein Kavaliärdelikt. Man kann „einfach irgendein Menschenleben auslöschen und dann ungestraft nach Hause gehen!“ Es wird kein Wirbel gemacht „wegen ’ner kleinen Italienerin, wo täglich Tausende krepieren und vor die Hunde gehen.“ Von einem schamlos opportunistischen Zivilisten hören wir die Überlebenskunst, die einmal als fanatische Deutschfreundlichkeit und ein anderes Mal durch ebenso glühenden Pro-Amerikanismus auszuüben ist: „Es ist besser, auf den Knien zu leben, als aufrecht in den Tod zu gehen!“ Auch wenn allen Beteiligten gar nicht klar ist, wozu sie eigentlich da sind: CATCH 22 ist die Antwort auf alle Fragen.

Die Fragen des US-amerikanischen Publikums fangen damit im Jahr des Kinostarts von CATCH 22 allerdings erst an. Einen nachhaltigen Angriff auf die politische US-Kultur unter Präsident Nixon bietet wenig später kein kritischer Kriegsfilm, sondern Hal Ashbys Kultklassiker HAROLD AND MAUDE (USA 1971). Die 80jährige Pazifistin Maude vermittelt ihrem jungen Freund aus reichem Haus keine politische Programmatik. Sie verkörpert – im versöhnten Bewusstsein der eigenen Sterblichkeit – vielmehr lebensbejahende Humanität und eine mit anarchischer Freiheit gepaarte Lust am „Dasein“.

¹⁰ In PATTON (1969) erteilt der US-General den Befehl zur Erstellung eines schönen Wettergebets. Der Militärgestliche fragt sich zwar, ob Gott wirklich den Schnee im Dienste eines ungehin-

derten Tötens vieler Menschen verschwinden lässt, füllt den Auftrag jedoch zu Pattons Zufriedenheit aus.

„Unsere heimkehrenden Kriegsgefangenen sind Beispiele für eine hohe Moral ... diese Moral wird die Nation von ihrer Kriminalität befreien helfen!“

US-Präsident Richard Nixon¹

*„Ich entschied mich, die Dämonen des Krieges nicht zu vertreiben.
Ich brauchte sie in mir, Ruhe, um sie zu beobachten, ihnen ins Gesicht zu sehen, um mich an die Zeit zu erinnern, als ich ihnen ausgeliefert war.
In meiner Seele haben sie mich aufgewühlt.
Im wahren Leben aber haben sie zerstört.“*

Gedicht eines US-Vietnamveteranen²

IV Coming Home – Heimkehrerfilme

Während des Vietnamkrieges bringt das Fernsehen für die Menschen in den USA Bilder und Nachrichten von der Front. Bis 1968 und zeitweilig später während der Nixon-Präsidentschaft herrscht eine grobe Verzerrung der wirklichen Verhältnisse vor. Gleichzeitig greift vor allem das Außenseiterkino schon sehr früh die naheliegenden Kriegsfragen der Gesellschaft auf. Zeitgeist-Filme³ und Campus-Filme⁴ thematisieren jugendliche Protestkultur und Studentenrevolte. Rekrutierungsfilm vermitteln die Not junger Menschen, die nicht in diesen Krieg ziehen wollen.⁵ Junge Männer täuschen vor ihrer Einberufung Homosexualität, Geisteskrankheit oder unkontrollierten Übereifer vor, fliehen ins Ausland oder gehen bereitwillig ins Gefängnis, drücken sich durch einen Studienplatz oder lassen als Bessergestellte ihre einflussreichen Eltern intervenieren. Die eigentliche Kriegsfront bleibt bis Kriegsende Tabu und wird nur durch das zum Teil außerordentlich subversive *Dokumentarfilmgenre* gesichtet.⁶

Bereits in den 70er Jahre ziehen US-Spielfilme jedoch das Thema gleichsam vom Ende her auf. Das in der Bevölkerung so kontrovers diskutierte Kriegsgeschehen wird übersprungen bzw. verdrängt.

Stattdessen entstehen zunächst *Heimkehrerfilme*.⁷ Viele der heimgekehrten Kriegsgefangenen, die Nixon im Januar 1973 glorifizierend empfangen hatte, waren Offiziere. Das Los der einfachen Wehrpflichtigen stand weniger im Rampenlicht. Drogensucht, das psychiatrische Post-Vietnam-Syndrom und ein verbreitetes Desinteresse der Gesellschaft markieren wichtige Aspekte einer äußerst schwierigen Reintegration der Kriegsveteranen. „Ende 1971 gab es mehr arbeitslose Heimkehrer (330.000) als Soldaten in Vietnam, ein Jahr später saßen von mehr als 2 Millionen Veteranen über 300.000 in Gefängnissen. Während in früheren Kriegen die Soldaten als Helden gefeiert wurden, sah man nun in ihnen die Werkzeuge einer gescheiterten Politik, empfand man sie als lebenden Ausdruck der Schmach und als brutale Killer. Die Regierung tat wenig, um die gewaltigen psychischen, sozialen und wirtschaftlichen Probleme der Veteranen zu lindern.“⁸ Rund 300.000 US-Soldaten kehrten aus Vietnam mit Kriegsverletzungen zurück, und 100.000 von ihnen blieben dauerhaft behindert. Die Zahl der nachhaltig seelisch Beschädigten wird mitunter auf eine halbe Millionen geschätzt.

Allzu offenkundig gelingt es den Filmemachern ebenso wenig wie der polarisierten US-Gesellschaft, das Schicksal der Veteranen

1 Zitiert nach: Hölzl/Peipp 1991, 194.

2 Zitiert nach: APOKALYPSE VIETNAM. Teil Eins, Dokumentarfilm von Jürgen Eike (Der Krieg in Indochina 1968-1975). MDR, Deutschland 2000.

3 Hölzl/Peipp 1991, 173-175 nennen: MEDIUM COOL (1968), ZABRISKIE POINT (1969) und AMERICAN GRAFFITI (1971).

4 Filmtitel dazu *ebd.*, 176-178: THADDEUS, THE ACTIVIST (1970), THE STRAWBERRY STATEMENT (1979), GETTING STRAIGHT (1970).

5 Filmtitel dazu *ebd.*, 178-184: GREETINGS (1967), ALICE'S RESTAURANT (1969), GAY DECEIVERS (1969), HAIL HERO (1969), HI, MOM! (1969), COWARDS (1970), HOMER (1970), DRIVE, HE SAID (1971), PRISM (1971), SUMMERTREE (1971), OUTSIDE (1972), TWO PEOPLE (1975). Im Einzelfall lässt der Tod eines Sohnes in Vietnam die Eltern zuhause völlig kalt (SUMMERTREE). Der gesellschaftliche Konflikt zwischen Establishment und Protestbewegung kann – wie

in HAIL HERO – zugunsten einer unklaren Harmonisierung aufgelöst werden. Selbst die Filmfassung des Rock-Musicals HAIR (USA 1977, Regie: Milos Forman) über die Jugendkultur im Rahmen der Anti-Vietnamkriegs-Bewegung ist später nicht ganz frei von dieser Tendenz.

6 Ein früher Titel thematisiert die rassistischen Kontexte des Vietnamkriegs: NO VIETNAMESE EVER CALLED ME NIGGER, USA 1968, Regie: David Loeb Weiss. – Vgl. auch Paul 2003, 49-51, der u. a. folgende Dokumentarfilme nennt: IN THE YEAR OF THE PIG (USA 1969), INTERVIEWS WITH MY LAI VETERANS (USA 1970), BASIC TRAINING (USA 1971) zur Militärausbildung der Marines, WINTER SOLDIER (USA 1972) und den Oscar-prämierten Film HEARTS AND MINDS (USA 1974) von Peter Davis.

7 Vgl. Hölzl/Peipp 1991, 185-199; Reinecke 1993, 27-34.

8 Frey 2002, 200f.

angemessen wahrzunehmen. Auf der einen Seite dominiert das Stigma der Verlierer und Kindermörder. Die Vietnamveteranen kommen ab 1971 vereinzelt als pathologische Killer auf die Leinwand, die auch Zuhause Menschen jagen, vergewaltigen und ermorden.⁹ Auf der anderen Seite wird der Weg bereitet für ein unheilvolles Konglomerat von revanchistischen Heimkehrerfilmen, die der erlernten „Kriegsmoral“ das Wort reden.¹⁰ Zunächst geht es scheinbar um Rache für die von Politik und Gesellschaft verweigerte Anerkennung oder für persönlich erlittenes Unrecht. Doch dann richtet sich das Gewaltpotential der Vietnamveteranen im Spielfilm immer öfter gegen die vermeintlich „Richtigen“. Drogendealer, Rockerbanden, Zuhälter, Mörder, Kinderschänder, Mafiosi, korrupte Mitglieder des Establishments und andere Bösewichter werden durch die ehemaligen Dschungelkämpfer ausfindig gemacht und beseitigt. Auch Zuhause kann man mit rechtsstaatlichen Mitteln allein nicht Ruhe und Ordnung herstellen. Selbstjustiz nach Westernart unter Anwendung gesetzwidriger Methoden ist obligat. Die vietnamerprobten Exterminatoren und Annihilatoren stehen in ihren Startlöchern. An die entsprechenden Produktionen der 70er Jahre können dann später jene Filme der Reagan-Ära anknüpfen, in denen der Veteran als Superheld den ihm verwehrten Vietnamsieg auf den unterschiedlichsten Schauplätzen nachholt.“ Der vielseitige „Rambo“ agiert nach 1981 auch auf internationaler Bühne: „*Diesmal siegen wir!*“ Rambo liebt

9 Hölzl/Peipp 1991, 185ff. nennen u.a. folgende Titel: GLORY BOY (1971), THE VISITORS (1972).

10 Vgl. ebd., 185-199; Reinecke 1993, 28-31. Dort behandelte Filmtitel u.a.: THE BUS IS COMING (1971), WELCOME HOME, SOLDIER BOYS (1972), SLAUGHTER (1972), GORDON'S WAR (1973), ROLLING THUNDER (1977), GOOD GUYS WEAR BLACK (1978), WHO'LL STOP THE RAIN (1978), SEARCH AND DESTROY (1978) UND CUTTERS WAY (1981).

11 Vgl. Hölzl/Peipp 1991, 200-205; Reinecke 1993, 60-92; Hoff 1995; Scherz 2003, 34-44. Im Zentrum des unübersehbaren Komplexes steht die Rambo-Trilogie mit Sylvester Stallone: FIRST BLOOD (1982), RAMBO: FIRST BLOOD PART II (1985) und RAMBO III (1988). Weitere Titel der 80er Jahre u.a.: THE EXTERMINATOR (1980), FIREBACK (1983), FINAL MISSION

(1984), SAVAGE DAWN (1984), THE ANNIHILATORS (1984), DANGEROUSLY CLOSE (1986). – Ausdrücklich ist ULEE'S GOLD (USA 1997, Regie: Victor Nuñez) als ein überzeugendes spätes Gegenbild zur Gewaltidealisation im Veteranenfilm zu nennen. Im Alter kümmert sich ein Kriegsveteran um seine beiden Enkelinnen und die drogensüchtige Schwiegertochter. Kriminelle aus dem Bekanntenkreis seines inhaftierten Sohnes erpressen ihn. Trotz aller Versuchungen, die im Drehbuch enthalten sind, bleibt es bis zum Schluß konsequent bei einem Verzicht auf Selbstjustiz. Die gezeigte „Stärke“ der Hauptfigur, die selbst schwer am Leben trägt, besteht im Nichtaufgeben und in der Sorge für andere Menschen.

Reagan und Reagan liebt Rambo. Die Politik des rechten Mehrheitsflügels der Republikaner ist geradezu rambifiziert. Sie überwindet – flankiert von muskulösen Leinwandgrößen wie Sylvester Stallone, Bruce Willis und Arnold Schwarzenegger – mit neuer Supermacht-Action das demütigende Vietnamtrauma. Endlich bekennt sich die US-Staatsführung wieder zu den fähigen „Helden“, die doch nie eine Schlacht in Vietnam verloren haben und die man dennoch in der Heimat so schmachvoll verraten hat. Auf sie warten neue Betätigungsfelder. Militärkritik äußert sich nur noch in Low-Budget-Produktionen wie *THE LINE* (1983) von Robert J. Siegel oder Robert Altmans *STREAMERS* (1984). Moralische Selbstkritik ist Tabu. Durch einen regelrechten Vermissten-Kreuzzug wird unter der Reagan-Administration das Opferbild der Veteranen unterstrichen und eine späte Revanche für die menschenverachtende Präsentation von US-Kriegsgefangenen in Filmaufnahmen der Nordvietnamesen geübt. Die Politik behauptet ohne den geringsten stichhaltigen Beweis die anhaltende Gefangenschaft vieler vermisster US-Soldaten in Vietnam und verschweigt, dass die relationalen Vermisstenzahlen um ein Vielfaches geringer sind als etwa im Zweiten Weltkrieg oder im Koreakrieg. Das Kino transportiert diesen hysterischen Propagandakomplex mit Titeln wie *UNCOMMON VALOR* (1983), *MISSING IN ACTION I-III* (1984 / 1987), *RAMBO: FIRST BLOOD PART II* (1985), *P.O.W – THE ESCAPE* (1986) oder *THE HANOI HILTON* (1987) und vermeidet den Blick auf die fehlende soziale Kriegsopferfürsorge des Staates.

Ein so beeindruckender Film wie *TAXI DRIVER* (1976) von Martin Scorseses ist keineswegs frei von den frühen Widersprüchlichkeiten, in denen sich die hollywoodeske Gewaltpolitik der 80er Jahre bereits ankündigt. Hauptfigur ist der Ex-Marine Travis Bickle, ein ruheloser und beziehungsgestörter Vietnamveteran in New York. Er ist 26 Jahre alt, hat kaum Schulbildung genossen und schluckt auch seit seiner Armee-Entlassung 1973 regelmäßig Pillen. Weil er ohnehin nicht schlafen kann, arbeitet Travis nachts als Taxifahrer. In der freien Zeit irrt er ziellos umher: „Es gibt kein Entrinnen vor der Einsamkeit!“ Seine erfolgreiche Annäherung an eine attraktive Frau findet ein jähes Ende, als er sie beim Rendezvous völlig „arglos“ in das Pornokino einlädt, in dem er gewöhnlich viel Zeit verbringt.

Immer deutlicher sehen die Zuschauer Travis Bickle als Borderline-Persönlichkeit an der Grenze zum Wahnsinn. Er laviert zwischen Minderwertigkeitsgefühlen und Manie. In seinen Augen ist die Stadt voller Schmutz: „Ich hoffe, eines Tages wird ein großer Regen diesen ganzen Abschaum von der Straße spülen.“ Er greift zurück auf die „totale Mobilmachung“ des Dschungelkampfes, kauft ein ganzes Waffensortiment, trainiert seine Kampffähigkeit und legt sich am Ende sogar Kriegsbemalung zu. Vor dem Spiegel übt er, in welcher Pose er an Straßengangs und Spitzenpolitikern seine Demütigungen rächen wird: „Hört zu, ihr Scheißköpfe. Hier ist ein Mann, der sich nicht alles gefallen lässt, der nicht mehr geduldig alles einsteckt ... ein Mann, der sich gegen den Abschaum, die Nutten, die miesen Schweine, den Dreck und die Scheiße wehrt.“ Eine Stärke des Filmes liegt darin, dass die Gewalttätigkeit als Produkt der Kriegserfahrungen und die ganz alltägliche Gewalttätigkeit der Gesellschaft gegenüber gestellt werden. Als Travis einen schwarzen Ladendieb anschießt, erledigt der Ladenbesitzer mit großer Genugtuung den letzten Akt der Tötung. Um eine minderjährige Prostituierte zu erlösen, richtet der Ex-Marine ein Blutbad in der Zuhälterszene an. Öffentlich wird er daraufhin von den Medien als Held gefeiert! Am Schluss des Filmes ist der skurrile Außenseiter ein ganz normaler Taxifahrer, anerkannt und gleichsam rehabilitiert. Damit trägt das durchaus kritische Gesellschaftsdrama TAXI DRIVER den Keim zum Rambo-Komplex (Selbstjustiz, nachgeholtes Heldentum) in sich.

HEROES (1977) von Jeremy Paul Kagan zeigt einen Vietnam-veteranen als „Helden“, der seine Reintegration nicht militant angeht. Weil er junge Männer davon abhalten will, sich im Rekrutierungsbüro der Army einzuschreiben, wird Jack Dunne erneut in das psychiatrische Veteranenhospital eingewiesen. Vor seiner Flucht aus dem Krankenhaus übergeben ihm Mitpatienten das Startkapital für eine geplante Würmerzucht-Farm in Kalifornien. Einer der Kriegskameraden, die Partner bei dieser unkonventionellen Unternehmensgründung sein sollen, ist in Vietnam gefallen. Das hat Jack offenbar verdrängt. Er findet auf seiner Reise weder den beruflichen Einstieg noch die alten Kriegsfreundschaften, sondern eine Freundin. Der Neuanfang besteht in einer Liebesgeschichte. Der Film beleuchtet mit

Sympathie das psychiatrische Geschick von Veteranen, ohne eine politisch motivierte Kritik des Krieges zu thematisieren.

Hal Ashbys *COMING HOME* (1978) gehört als Heimkehrerfilm deutlicher zu jenen neuen Ansätzen, mit denen während der Präsidentschaft von Jimmy Carter (1977-1981) das Vietnamkriegstrauma auf der Leinwand verarbeitet wird. – Gleichzeitig warten *THE DEER HUNTER* und *APOKALYPSE NOW* darauf, die Kinos der Vereinigten Staaten zu füllen. – *COMING HOME* zeigt die körperlichen und seelischen Verwundungen der Veteranen, die Gleichgültigkeit der Gesellschaft und unterschiedliche Lösungsmodelle von Betroffenen. US-Captain Bob Hyde geht mit politischer und „sportlicher“ Überzeugung an die Front in Vietnam. Zurück lässt er seine Frau Sally, mit der er nach seiner Wiederkehr die gemeinsamen Zukunftsträume verwirklichen möchte. Sally begrenzt ihren Lebensradius jedoch nicht auf einen häuslichen Wartestand und das etablierte Milieu der Offiziersfamilien. Sie nimmt einen Job als Pflegerin in einem Veteranenheim für Kriegsoffer an. Dort lernt sie den kriegsgeschädigten Sergeant Luke Martin kennen. Luke erscheint zunächst als ein verbitterter und in Selbstmitleid eingeschlossener Rollstuhlfahrer. Doch der querschnittsgelähmte „Kriegskrüppel“ macht eine schrittweise Wandlung durch. Er entschließt sich zum politischen Protest gegen den Krieg, will weitere Einberufungen von jungen Männern verhindern und bekennt vor Schülern: „Es war ein Haufen Scheiße, was ich da drüben gemacht habe!“ Zu diesem gewandelten Luke hat Sally ein erotisches Liebesverhältnis entwickelt. Sie werden in wechselseitiger Bereicherung ein lebensfrohes Paar, dessen moderner – durchaus konsumfreudiger – Lebensstil schließlich die neue Zeit nach der Hippie-Bewegung ankündigt. Die Beziehung zwischen Sally und ihrem Ehemann Bob ist zu diesem Zeitpunkt längst entfremdet und unterkühlt. Allerdings verliert auch Bob, der ambitionierter Held, durch den Anblick der Kriegsgräuel in Vietnam die moralische Gewissheit seiner ursprünglichen Überzeugungen. Auch er kommt aufgrund eines – selbstverschuldeten – Gewehrunglücks verwundet aus dem Krieg zurück. Die heilende Weiblichkeit seiner Ehefrau gehört jedoch bereits einem anderen. Sein Konkurrent Luke ist – bezogen auf das Kino – ein Prototyp des Veteranen, der seine Kriegstaten

bereit und sich dem Widerstand gegen den Vietnamkrieg anschließt.¹² Das zieht in *COMING HOME* übrigens eine Observierung durch das FBI nach sich. Die Besetzung der weiblichen Hauptrolle des Films mit der bekannten Kriegsgegnerin Jane Fonda darf durchaus als Bekenntnis gewertet werden. Andererseits ist schwer zu übersehen, wie der Film das alte „konventionelle Amerika“ und die Protestbewegung in der Synthese eines neuen „liberalen“ Way of Life zusammengeführt.

Erfolgreich ist der kritische Ansatz des Heimkehrerfilms, den die Rambo-Zeit im Mainstream-Kino zum Verstummen bringt, erst zwölf Jahre später wieder in Oliver Stones *BORN ON THE FOURTH OF JULY* (1989) aufgegriffen worden. Zuvor jedoch überwinden Kriegsveteranen in *JACKNIFE* (1988) von David Jones ganz unpolitisch ihre Verwundungen und die persönlichen Kriegsfolgen: Selbstmitleid, Alkoholismus, Amphetamin-Missbrauch, soziale Isolierung, unkontrollierte Aggressionsausbrüche, Albträume, Unsicherheit im Umgang mit Frauen und Unfähigkeit, Lebensfreude zu empfinden. Im Film sind die Veteranen wie „gesprenkelte Forellen“, die sich unter Steinen verstecken. Das Stigma des Versagers und die Ablehnung der Gesellschaft sind zentrale Themen einer Therapiegruppe: „Ich war in Uniform und niemand wollte mich als Anhalter mitnehmen.“ Es werden nicht Kriegsverbrechen verdrängt, sondern die Trauer um eine verlorene Jugend, der Verlust von Freunden und die eigene „Feigheit“ bzw. Angst im Krieg. Unter *diesem* Blickwinkel erzählt *JACKNIFE* eine glaubwürdige Heilungsgeschichte.

Im gleichen Jahr bringt Regisseur Rick Rosenthal in *DISTANT THUNDER* noch einen Veteranen auf die Leinwand, der sich mit anderen in die Wälder zurückgezogen hat, um die Mitmenschen nicht durch seine innere Destruktivität zu gefährden. Abgeschlossen ist die Reintegrationsarbeit im Kino dann scheinbar endgültig durch *FORREST GUMP* (1994). Die Botschaft – Quintessenz: „Nehmt es mit Humor und seid nett zueinander!“ – ist in allen Belangen kompatibel mit dem neoliberalen Weltbild. Nur noch ganz am Rande gibt es kritische Erinnerungen. Die unschuldigen Augen eines sympathischen „Idioten“ in Nike-Sportschuhen vermitteln beim Thema Vietnam den richtigen Durchblick.

12 Bereits 1968 gehört in *MEDIUM COOL* von Haskell Wexler ein Vietnamveteran als Demonstrant der vielgestaltigen Protestbewegung an. 1972 zeigt Elia Kazan in *THE VISITORS* einen zum Pazifismus bekehrten Vietnamveteranen. – Der Independent-Film *THE LINE* (USA 1983; dt.: 1000 Meilen bis zur Hölle) von Regisseur Robert J. Siegel zeigt einen US-Soldaten, der „der es nicht verwinden

kann, in Vietnam auf Kinder geschossen zu haben, desertiert“ und schließlich in einem US-Straflager erschossen wird. Vor dem Lagerzaun solidarisieren sich Antikriegsdemonstranten mit den befehlsverweigernden Häftlingen. Nationalgardisten erschießen wahllos Protestierende (dazu: *Reinecke* 1993, 96f.)

*„Steck dein Schwert in die Scheide;
denn alle, die zum Schwert greifen,
werden durch das Schwert umkommen.“*

Matthäus-Evangelium 26,52

V Ein umstrittener Klassiker: The Deer Hunter (1978)

Das Jahr, in dem Jimmy Carter ins Weiße Haus einzieht, bringt den so lange tabuisierten Kriegsschauplatz Südostasien endlich ins Kino. Der eigentliche Vietnam-Kriegsfilm gewinnt Konturen. Alle wesentlichen Stereotypen klingen bereits an, wenn Sidney J. Furie in *THE BOYS IN COMPANY C* (1977) eine bunt zusammengewürfelte Truppe der Marines von der Rekrutierung über die brutale Militärausbildung bis hin zum Fronteinsatz begleitet: Drogen, Sex, Geschlechtskrankheiten, Guerillakampf, Leichensäcke und Football-Spiel an der Front. Der Truppenruf der selbstbewusst gemeinen „Boys“ wird uns später immer wieder in Vietnamfilmen begegnen: „We are the biggest, badest, meanest mother-fuckers in the valley!“ Ein Tabuthema berührt der Film dort, wo ein US-Soldat seinen vorgesetzten Offizier zu ermorden versucht. Stefan Reinecke resümiert: „Wenn die eigenen Vorgesetzten nicht permanent falsche Befehle geben würden und die vietnamesischen Verbündeten keine korrupten, sadistischen Untermenschen wären, dann wäre dieser Krieg eine Art Abenteuerurlaub.“¹ Etwas kritischer beleuchtet *GO TELL THE SPARTANS* (1978) von Ted Post die Fragwürdigkeit des US-amerikanischen Engagements in Vietnam um 1964.² Die Botschaft: Es ist sinnlos, was wir hier treiben! Die Schutzmacht USA verkörpert gleichwohl die Anständigen und eine zivilisierte Moral. Sie scheitert mit ihren Idealen, weil es im Dschungel Leute wie den grausamen „Cowboy“ gibt, einen südvietnamesischen Verbündeten.

Der Blick auf *vietnamesische* Opfer, ein maßgebliches Kriterium im kritischen Paradigma, fehlte in Heimkehrerfilmen wie *COMING HOME*. Er fehlt auch im ersten großen Erfolgsfilm, der die Vietnamfront berücksichtigt: in Michael Ciminos *THE DEER HUNTER*.³

Dort allerdings ist das Defizit aufgrund einer ganz anderen Anlage der Filmstory sehr zu beklagen. 1978 erhielt *THE DEER HUNTER* den Oscar für den „besten Film“. Die formalen künstlerischen Leistungen Ciminos sind unbestritten. Die heftige Kritik an der einseitigen, zum Großteil verzerrenden Perspektive dieses Vietnamfilms trat der Anerkennung jedoch sehr bald zur Seite. Sie führte 1979 unter anderem dazu, dass fast alle osteuropäischen Delegationen die Berliner Filmfestspiele verließen.⁴ – Zu diesem Zeitpunkt war Vietnam Zielscheibe militärischer „Strafaktionen“ Chinas, da es mit Blick auf hunderttausende Opfer des Pol Pot-Regimes in Kambodscha interveniert hatte. Die „Sympathie“ der US-Regierung galt China! – US-Veteranen fühlten sich hingegen von der Geschichte des Films angesprochen. Jan Scruggs bekannte, sein ehrenamtliches Engagement für das zentrale Denkmal zur Ehrung der Vietnam-Veteranen in Washington sei maßgeblich durch den Film *THE DEER HUNTER* ausgelöst worden.⁵

In seinem einleitenden, insgesamt längsten Teil lässt uns *THE DEER HUNTER* als Zuschauer teilhaben am Leben russischstämmiger US-Amerikaner Ende der sechziger Jahre im Industriestädtchen Clairton in Pennsylvania. Die Straßen des Städtchens werden überragt von einer Hochofenanlage und der orthodoxen Kirche. Im Mittelpunkt der Geschichte steht eine Gruppe junger Männer, die mit einer Ausnahme Stahlarbeiter sind. Zusammengehalten wird sie nicht nur durch gemeinsamen Alkoholkonsum, sondern vor allem auch durch

1 Reinecke 1993, 35; vgl. zum Film auch: Hölzl/Peipp 1991, 76f.

2 Vgl. Hölzl/Peipp 1991, 77-79; Reinecke 1993, 35-37.

3 *THE DEER HUNTER* (Die durch die Hölle gehen), USA 1978, Regie: Michael Cimino, Drehbuch: Deric Washburn (Story: M. Cimino, D. Washburn, Louis Garfinkle, Quinn K. Redeker – in Anlehnung an Motive von James Fenimore Coopers „The Deer Slayer“ – aus der Leatherstocking-Reihe). Vgl. zum Film: Hölzl/Peipp 1991, bes. 79-84; Reinecke 1993, 45-55; Heinecke 2002.

4 Vgl. dazu und insgesamt zur politischen und

künstlerischen Debatte um *THE DEER HUNTER*: Heinecke 2002.

5 Vgl. Krause/Schwelling 2002, 95. – Lifton 1994, 74 äußert sich aus kriegskritischer Sicht sehr positiv über „das wahrhaft außergewöhnliche, 1982 in Washington fertiggestellte >Vietnam Veterans Memorial< mit dem schlichten Namen >Die Wand<. Dieser strenge, tiefschwarze Granitblock enthält nur die Namen der amerikanischen Toten und erscheint mir als ein moralisch angemessenes, kaum zu überbietendes Sinnbild für den Vietnamkrieg.“

gemeinschaftliche Ausflüge in die Berge – zur Hirschjagd. Der Freundeskreis wird bald auseinandergehen. Stan, Axel und der Kneipenbesitzer John bleiben in Clairton, doch Michael, Nick und Steven stehen ganz kurz vor ihrem Abflug nach Vietnam. Einen Tag vorher heiratet Steven in einem rauschenden Hochzeitsfest der russischen Gemeinde seine Angela. Nick macht auf diesem Fest seiner Freundin Linda einen Heiratsantrag. Während der Hochzeitsnacht gehen die Freunde – mit Ausnahme des Bräutigams – im Morgengrauen ein letztes Mal auf Hirschjagd. Vorzüglichster Tierjäger ist der selbstbeherrschte Michael, ein Meister der Kontrolle, ein geborener Überlebenskünstler und zugleich die tragende Hauptfigur des ganzen Films. Er verkörpert innerhalb des Männerbundes am deutlichsten den Individualisten.

Im Grunde ist der erste Teil ein Film im Film. Die Zuschauer können mannigfache Sympathien für das Leben der Menschen in Clairton und für die von ihnen geliebte kleine Welt entwickeln. Die schönsten Traditionen der russischen Herkunft – einschließlich Hochzeitskronen und orthodoxem Chorgesang – sind hier im Industriemilieu aufgehoben. In Verbindung mit Alkoholkonsum sehen wir allerdings in zwei Szenen brutale männliche Gewalt gegenüber Frauen.⁶ Deutlichste Bruchstelle ist die Aussicht des Krieges, zu dem sich die Gemeinschaft betont patriotisch bekennt: „Serving God and our country proudly“.⁷ Die Mutter von Steven, der direkt im Anschluss an die Hochzeit „eine Flugreise weit“ nach Vietnam gehen wird, klagt dem orthodoxen Priester: „Ich kann es nicht verstehen. Kann es irgend jemand erklären?“⁸ Die angehenden Krieger wollen inmitten der fröhlichen Hochzeitsgesellschaft auf einen anwesenden

6 Lindas Vater ist ein hilfloser Alkoholiker und verprügelt seine Tochter, die sich um ihn kümmert. Stan rastet aus, als der Conferencier des Hochzeitsfestes mit seiner Tanzpartnerin tanzt und sie dabei am Gesäß anfasst. Bezeichnenderweise lässt er seinen Zorn nicht am beteiligten Mann aus, sondern schlägt die Frau zu Boden.

7 So die Aufschrift des Transparents auf der Bühne im Hochzeitssaal. Bei der Dekoration wird

überlegt, ob man nicht mehr Nationalflaggen benötigt. Die Fotos der drei angehenden Vietnamkämpfer sind in Riesenformaten im Saal aufgehängt. Einige ältere Hochzeitsgäste tragen ihre Veteranenkluft. In den Mikrofon-Ansagen des Festes spielt das patriotische Bekenntnis zum Krieg der USA eine wesentliche Rolle. Für einen daheimbleibenden Arbeitskollegen soll Michael „ein paar Vietcong mit umlegen“.

Green Beret-Kämpfer anstoßen. Auch sie gehen ja dorthin, „wo die Fetzen fliegen“. Sie verstehen nicht, warum ihr Green Beret-Vorbild jede Frage nach Vietnam nur mit einem knappen „Scheiße“ beantwortet. In den letzten Stunden vor dem Abflug spielt John in der Kneipe noch einmal am Klavier. Die Ausgelassenheit des nächtlichen Feierns ist unterbrochen. Die Musik von Chopin vermittelt allen das Gefühl ihrer Zusammengehörigkeit und führt vielleicht gerade deswegen in eine Sprachlosigkeit des ungewissen Abschieds. Nach dieser Schlusszene des ersten Akts wird der Film nie wieder zeigen, wie Kultur ein *unbeschwertes* Medium sein kann, das Menschen miteinander verbindet.

Mit einem brutalen Schnitt wechselt der Film jetzt zum Kriegsschauplatz und präsentiert Bilder, die mit dem historischen Vietnamkrieg der USA und mit der Kultur Vietnams so gut wie nichts gemeinsam haben. Der „Vietcong“ hat ein ganzes Dorf in Flammen gelegt. Die Bodenklappe zum Unterschlupf der Dorfbewohner wird kurz angehoben, damit ein Sprengsatz hineingelangt. Eine überlebende Vietnamesin kommt mit ihrem Kleinkind schreiend heraus und wird erschossen. Michael, der Zuhause am lodernden Feuer eines Hochofens gearbeitet hat, erwischt den „Vietcong“-Schützen mit einem Flammenwerfer. Schweine fressen an den Leichenteilen im Dorf. Die US-Amerikaner sind hier und im ganzen Film *nie* Täter. Zu diesem Umstand mag sich die apologetische Filmkritik einfallen lassen, was sie will.⁹ Cinimo zeigt auf der Leinwand nicht einmal im Ansatz eine ungerechte Militäroperation der Vereinigten Staaten oder ein Kriegsverbrechen von US-Amerikanern. Stefan Reinecke spricht von Projektion und einer „Verkehrung der Schuldverhältnisse“. So

8 Auf dem Hochzeitsfest trinken später Steven und Angela aus einem traditionellen Trinkgefäß für Brautpaare. Wenn kein Tropfen verschüttet wird, soll das lebenslanges Glück bringen. Doch die Kamera zeigt aus der Nähe, wie kleine blutrote Weintropfen das weiße Hochzeitskleid beflecken.

9 Vgl. viele Beispiele bei: Heinecke 2002, bes. 117ff. So gibt es auch Versuche, das frei erfundene Fol-

terspiel des Russischen Roulettes als individuelle Metapher (das Überleben im Krieg ist reine Glücksache) oder als Sinnbild eines nationalen Aktes der Selbstzerstörung zu deuten. Selbst wenn das intendiert sein sollte, so bleibt es dennoch unannehmbar, dass die Spielleitung der fiktiven Folter bei Vietnamesen liegt, die oben- drein keinerlei menschliche Züge mehr tragen.

schrecklich die Folgen des Krieges für die Beteiligten aus Clairton auch sein mögen, das Wort Schuld ist dem Drehbuch unbekannt, wenn es um US-Soldaten geht. Michael, Nick und Steven gelangen in die Hände einer *sadistischen* Einheit des Feindes. In Unterwasserkäfigen, die der Folter dienen, werden die Gefangenen bis an den Rand des Wahnsinns getrieben. Oben spielen die grölenden „Vietcong“-Kämpfer unter dem Bild von Ho Chi Minh ein grausames Spiel, das es im wirklichen Vietnamkrieg gar nicht gegeben hat. Beim „russischen Roulette“ müssen – gemäß der Phantasie der Drehbuchschreiber – jeweils zwei Gefangene abwechselnd sich die Pistole an ihre Schläfe halten. Für den Fall, dass sie beim Abdrücken die geladene Kammer erwischen, hält eine Kopfbinde den Schädel zusammen. Wenn die erste Blutfontäne herausschießt, werfen Helfer die Leichen den Wasserratten zum Fraß vor. Das ganze ist ein Wettspiel mit hohen Geldeinsätzen und viel Gelächter. Michael, dessen Jagdogma stets nur den *einen* Schuss proklamierte, will zusammen mit Nick alles auf eine Karte setzen: „Jetzt zeigen wir denen, wie das Spiel geht!“ Er verlangt eine erhöhte Kugellanzahl und schießt ab dem dritten Abzug die „Vietcong-Bestien“ nieder. Gemeinsam mit dem schwachen Steven, den die beiden trotz seines desolaten Nervenzustands nicht zurücklassen, gelingt die Flucht. Die Infamie, mit der THE DEER HUNTER im zweiten Akt den „scheiß Krieg“ in der „Hölle des Dschungels“ inszeniert, haben mehrere Kritiker als Rassismus qualifiziert.¹⁰ Das mag mit Blick auf die „surrealen“ Intentionen der Filmmacher zu hart klingen, doch es trifft die im Film konsequent eingenommene Perspektive.“ Die Frontstellung des Kalten Krieges ist im Bild der russischstämmigen US-Bürger entschärft. Auf die blutjungen US-Soldatengesichter, die ihre verstümmelten oder in Blechsärgen ruhenden Vorgänger ablösen, warten als Feinde *sadistische Asiaten*. Diese verfolgen keine politischen Ziele, sondern Grausamkeit als Selbstzweck. Als Nick im US-Army Hospital Saigon vom Doktor mit „Nikanor Chevotarevich“ angesprochen wird, betont er, dass dies kein russischer, sondern ein amerikanischer Name sei. Auf die Frage nach seinen Eltern antwortet er: „Der Name meiner Mutter ist Eva!“ Wie sehr wünscht man im zweiten Teil, Cinimo würde uns auch die Vietnamesen als Kinder Evas, als *Menschen* vorstellen.

Nun gelingt es Drehbuch und Regie allerdings meisterhaft, die Zuschauer mit den zerstörerischen Wirkungen des Krieges auf die russischstämmige Gemeinschaft in Pennsylvania vertraut zu machen. Michael findet sich bei seiner Rückkehr nicht mehr richtig zurecht. Er meidet die Willkommensparty, die alle für ihn – und wohl auch für sich selber – vorbereitet haben. Die Rückfragen nach seiner körperlichen Verwundung tut er ab mit dem Hinweis auf das Geschick vieler Jungens: „Tut nicht weh, wenn du das meinst!“¹² Über Umarmungen, Wiedersehensküsse und Bewunderungen für seine vielen Orden kann er sich kaum freuen: „Ich bin gar nicht da, zu weit weg!“ Gegen das Gefühl von Fremdheit schützt er sich zunächst durch Uniform und Whisky. Der frisch vor seinem Vietnameinsatz vermählte Steven ist bereits als beidseitig beinamputierter Invalide heimgekehrt. Er lebt als Fahrer eines komfortablen Elektro-Rollstuhls im Veterans Administration Hospital. Dieser „tolle Laden ist wie ein Erholungsheim.“ Freiwillige Helfer – zum Teil sehr selbstgefällige Senioren in albernem roten Veteranenkostümen – bemuttern die jungen Kriegsversehrten. Besondere Attraktion sind die Bingo-Nachmittage, bei denen man lernt, mit dem eigenen Gewinn aus der Lotterie des Lebens zufrieden zu sein.¹³ Steven hat resigniert. Er erträgt

¹⁰ Vgl. *ebd.*, 119–121.

¹¹ Sogar die verbündeten südvietnamesischen Soldaten sind im Film als nur widerwillig hilfsbereit dargestellt. (Sie legen den schwer verwundeten Steven auf die Vorderhaube ihres Fahrzeugs. An eben solcher Stelle hatte in Clairton der zuletzt gejagte Hirsch gelegen.) – Mit viel Wohlwollen könnte eine Szene, die in einer Bar in Saigon spielt, als Versuch einer Annäherung gesehen werden. Eine der Prostituierten, die Nick *bedrängt* und ihn mit auf ihr Zimmer nimmt, hat neben ihrem Bett einen Laufstall, in dem ihr Kleinkind schreit. Es bleibt jedoch vor allem der Eindruck, dass der sensible Nick in dieser geschäftlichen Begegnung nicht verstanden wird. Die anfangs einfühlsame Bardame wird ausfallend, als Nick sich entschließt, nicht mit ihr zu schlafen: „Dann scher Dich zum Teufel, verschwinde, Scheißkerl!“

¹² Das ist ein deutlicher Hinweis auf seine *seelische* Verwundung.

¹³ Das aber gilt mit Blick auf hochgradig beschädigte Kriegsgesopfe, die dem Spiel zumeist apathisch beiwohnen. Der Leiter des Bingo-Spekakels, ein älterer Veteran, erscheint als eitler Schwätzer: „Geh mir aus dem Weg, die Jungens wollen mich doch in voller Lebensgröße sehen!“ Sein Rat an die jungen Kriegsversehrten: „Ich bin ganz zufrieden mit dem, was ich bekommen habe, mit dem Leben, das hinter mir liegt. Denkt darüber nach, Freunde... und ich gebe euch eine: O 61!“ – Am Telefon prahlt der *beidseitig* amputierte Steven gegenüber Michael von weiteren Höhepunkten des Erholungsprogramms, bevor er weinend den Hörer auflegt: „...Basketball, Bowling, Prinzessin Garcia war vor ein paar Tagen hier!“

diese grausame Nächstenliebe bewusst: „Ich will nicht nach Hause! Ich pass da nicht mehr hin!“ Zuhause spielt sein kleiner Sohn mit einem Spielzeuggewehr im Laufstall. Seine Ehefrau Angela ist depressiv geworden, liegt im Bett und dreht apathisch an einem Transistorradio herum. Auch Linda, die Trost beim heimgekehrten Michael sucht, weiß längst, dass es mit ihrem Nick nie wieder so werden kann, wie es war. Traurig fragt sie Michael: „Hast du je gedacht, dass sich das Leben mal so ändern wird?“

Das heldenhafte Männerbild der jungen US-Amerikaner im *ersten* Akt lässt sich am besten so zusammenfassen: Sie sind Spieler und Jäger, bevor drei von ihnen später Soldaten (Gejagte) und unfreiwillige Figuren eines „Russischen Rouletts“ werden! Gewettet wird in Clairton nicht nur bei Fußballspielübertragungen oder am Billardtisch, sondern auch beim äußerst riskanten Überholmanöver im Wettrennen mit einem Truck-Fahrzeug. Die jugendliche Risikobereitschaft der Clique ist unübersehbar. Der eigentliche „Deer Hunter“ ist Michael, ein einsamer Held. Er hat – scheinbar – alles unter Kontrolle.⁴ Er kennt keine Versäumnisse bei den Notwendigkeiten des Alltags. Nie vergisst er etwas, das zur Jagdausrüstung gehört. Er duldet Nachlässigkeiten auch nicht bei den anderen und kann in entsprechenden Fällen seine Hilfe verweigern. Er versteht keinen Spaß, wenn es um Prinzipien geht: „This is this!“ Als Einzelgänger geht er auf die Pirsch. Mit einem Schuss, so sein Credo, ist der Hirsch zu erlegen. Doch nach der Rückkehr aus Vietnam hat sich das jungfräuliche Jagdparadies in den Bergen für ihn verändert; das Präzisionsgewehr erscheint in diesem heiligen Raum jetzt wie ein Fremdkörper. Völlig arglos steht ein stattlicher Hirsch ganz nah, mitten in seiner Schusslinie. Er verfehlt ihn absichtlich durch einen Schuss in die Luft und bekräftigt zweimal: „Okay...“⁵ Im Jagdhaus ist es dann für ihn unerträglich, dass der in seiner Männlichkeit so offenkundig unsichere Stan⁶ mit seinem blank polierten Revolver herumfuchtelt und droht. Das ist für ihn kein Spiel mehr. Seit Michael in den Bergen auf einen tödlichen Jagdschuss verzichtet hat, wandelt sich sein Verhalten: Er verzichtet auf ein angebotenes Bier. Er nimmt Abstand davon, Zuhause dauernd die Uniform zu tragen. Er kann erst jetzt die Annäherungen von Linda, die Zärtlichkeit sucht, erwidern. Die

Augen eines ausgestopften Hirschkopfes im Haus betrachtet er mit Aufmerksamkeit. Er besucht Steven im Veteranenheim. Nun redet er nicht mehr von der Möglichkeit, bewusst – mit einer Überzeugung – zu sterben. Die Bereitschaft, das eigene Leben zu riskieren, gilt zum Schluss einzig und allein seinem Freund Nick, der einem fatalistischen Todesspiel verfallen ist und dem er verzweifelt seine Freundschaft erklärt. Elemente dieser Wandlung: Entfernung vom Männerbund und von der bewaffneten Potenzideologie, eine Versöhnungsgeste gegenüber der „Natur“ und die sich entwickelnde Fähigkeit zur Beziehung mit einer Frau. Das Schlüsselwort im Lebenskonzept heißt nicht länger „Beherrschung“. Der tragende Heldenmythos des Films ist damit zumindest relativiert und gewinnt Züge einer mitfühlenden Stärke, die im ersten Teil des Films vor allem in der Persönlichkeit von Nick anzutreffen war.

Der sensible, offene Nick ist eigentlich immer der einzige gewesen, den Michael als echten Freund und richtigen Jäger angesehen

14 Zwanghafte Züge Michaels, der ausdrücklich „Überraschungen“ nicht liebt, sind an einigen Stellen offenkundig. Nur einmal glaubt er – hochalkoholisiert – im ersten Akt, seinen Verstand zu verlieren. Nach dem Verlassen des Hochzeitssaals hat er sich seiner Kleider entledigt und ist nackt durch die Straßen gerannt. Nick bedeckt seine Blöße.

15 Vgl. dazu und insgesamt zu Michaels Wandlung: Heinecke 2002, 122ff und vor allem Reinecke 1993, 48–52. Natürlich lässt sich der Verzicht auf den Treffer als zersetzter „Westernhabitus“, als „Anzeichen von Impotenz“ etc. deuten. Doch er ist im Gesamtkontext mit noch mehr Recht als Umkehr zu einem Weg innerer Stärke zu sehen, die nicht beherrschen will, sondern sich dialogisch in Lebenszusammenhänge einbringt. Für dieses neue, ganz andere „Heldenideal“ gilt die biblische und taoistische Vernunftweisung, das männliche Schwert rechtzeitig in der Scheide zu versenken. – Von dem Ein-Schuss-Dogma hat sehr früh übrigens Nick Abstand genommen. Bevor er in Vietnam ein Gebrochener wird, bietet er das glaubwürdigste Modell menschlicher Reife. Er ist selbstbewusst, sensibel, fürsorglich,

sozial vermittelnd und lebensfroh. Die Bäume im Wald haben es ihm angetan, weil sie so verschieden sind, und so liebt er augenscheinlich auch die Menschen.

16 Stan trägt seinen Revolver stets wie einen Fetisch mit sich herum, worüber sich die anderen schon lustig machen. Mit seinen häufigen Blicken in den Spiegel und der Entscheidung für einen Schnurrbart bedient er am ehesten ein Klischee über Schwule. Auffällig ist, dass Stan an einer Stelle des Films Michael – in einer Projektion? – unterstellt, schwul zu sein, weil der mit den von ihm vermittelten Frauen nichts anstellt. Diese Vermittlungen erscheinen indessen als ein Hauptbestandteil von Stans Interesse an Frauen. – Insgesamt sind vor allem verbale Anspielungen auf Homosexualität innerhalb der Männergruppe auffällig häufig, und Reinecke 1993 spricht auch von einer „latenten Homosexualität“ bei Michael. Von Anfang an lautet eine der leitenden Grundfragen: Was ist männliche Identität? In der Hochzeitsnacht möchte Steven „wie ein Stier“ rangehen und offenbart doch kurz vorher Nick, dass er völlig unerfahren und unsicher ist.

hat. Er ist noch in Saigon. Dort wird in dunklen Hinterstuben das russische Kugelroulette der „Vietcong“-Folterer auch für südvietnamesische und westliche Wettspieler dargeboten. Zu den freiwilligen Todeskandidaten mit roter Kopfbinde gehört auch „ein berühmter Amerikaner“: Nick. Ein suspekter französischer Kolonialist hat ihn angeworben bzw. „angefixt“. Die Losung dieses Agenten für suizidale Desperados: „Wovor soll man bei diesem Krieg noch Angst haben? Der Krieg ist ein Witz, ein dummes Spiel!“¹⁷ Nick, zu Beginn der einfühlsamste Mann aus der Gruppe und der größte Liebhaber der kleinen heimatlichen Welt, ist durch den Krieg ein apathischer Todespieler geworden, ohne Wissen um sich selbst, ohne jede Erinnerung an Clairton und an die Freunde.¹⁸ In seine Erstarrung dringt keine Anrede mehr. Nicht nur die Blutstreifen an seinen Unterarmen¹⁹, sondern auch die Gesichtszüge zeigen, dass Opiate seine Angst betäuben. In Saigon wird bereits die von verzweifelten Südvietnamesen umringte US-Botschaft endgültig evakuiert. Michael ist zwölftausend Meilen umsonst zurück nach Vietnam geflogen, um Nick aus der Spielhölle – aus „Asien“ – herauszuholen. Beim letzten Abdruck macht der „eine Schuss“ Nicks trauriger Karriere ein Ende. Das letzte Erwachen, ein aufblitzendes Erkennen des alten Freundes, kommt für ihn zu spät.

Der Film, der in Clairton mit einer Hochzeit begonnen hatte, endet dort mit einer Beerdigung. Der uniformierte Michael, Axel, Stan und John tragen Nicks Sarg aus der orthodoxen Kirche. Der kriegsversehrte Steven folgt dem Sarg im Rollstuhl. Die Bäume auf

17 Englisch: „What is there to be afraid of that is war. War is a joke, a silly thing!“ (Bezogen wohl vor allem auf diese Stelle ist das Russische Roulette als individuelles und kollektives Symbol für den Krieg überhaupt gedeutet worden.) – Die Philosophie des französischen Managers für tödliche Attraktionen, der für neue Talente alles arrangieren kann: „Wenn man Nein sagt zu Champagner, man sagt Nein zum Leben!“

18 So jedenfalls begegnet er uns in der Szenenfolge, in der er stirbt. Zu einem früheren Zeitpunkt konnten wir noch erfahren, dass Steven im Veteranen-Hospital regelmäßig aus Saigon Dollar-

Sendungen erhält, die offenbar aus Nicks Spielgewinnen stammen.

19 Diese sind in meinen Augen nicht eindeutig als Einstichstellen zu identifizieren; sie könnten auch frische Spuren eines Suizidversuchs sein. Natürlich ist sein verzweifelter Spielerdasein insgesamt suizidal. Nick, der im ersten Teil mit seiner reichen Persönlichkeit das Leben so sehr bejaht, hat den Krieg am wenigsten verkraftet. Am Ende folgt er doch Michaels Ein-Schuss-Dogma, das er viel früher schon in Frage gestellt hatte.

dem Friedhof tragen keine grünen Blätter mehr. In Johns Kneipe sind beim Beerdigungskaffe alle nervös und hilflos. Sie können inmitten ihrer Sprachlosigkeit nicht einmal richtig entscheiden, ob John die Eier kochen oder als Rühreier zubereiten soll. Auf dem Tisch stehen „zu viele Tassen“. Steven küsst aus dem Rollstuhl seiner Angela verstoßen die Hand. Angela bemerkt: „Es wird überhaupt nicht richtig hell heute!“ Die Gemeinschaft hat ihre Selbstverständlichkeit verloren und ist trotz der gespielten Fassade zerbrochen. Ein gemeinsames Trauern ist so nicht möglich. John zieht sich zum Weinen in die Küche zurück.

Einmal hatte Nick versucht, Linda von Vietnam aus anzurufen: „I am calling the United States!“ An die Regierungen der USA ergeht indessen im ganzen Film kein einziger Anruf. Das Drehbuch des fast dreistündigen Films verzichtet durchgehend auf „Texte“. Es gibt keine patriotischen Redebeiträge oder politischen Rechtfertigungen. Doch es gibt ebenso wenig auch nur den Versuch, ein kritisches politisches Paradigma zu gestalten. In einer kurzen Sequenz vor der Beerdigungsszene informiert uns eine muntere Fernsehjournalistin von ABC-News am Bildschirm über das letzte Kapitel des US-Engagements in Vietnam. Die deutsche Synchronisation übersetzt etwas ungenau, aber mit treffender Nüchternheit ihr bezeichnendes Resümee: „In der amerikanischen Geschichte sind noch nie so viele Menschen über so große Entfernungen transportiert worden.“ In der Kneipe von Clairton hellen sich zum Filmschluss die verweinten Gesichter erst etwas auf, als alle in Johns Gesang einstimmen: „God bless America, land, that I love ... , my home, sweet home.“ Das können die Zuschauer auf unterschiedliche Weise hören, wenn sie in Rückblenden Gesichter aus fröhlicheren Tagen sehen: als bittere Ironie angesichts einer verlorenen zweiten Heimat, als bleibenden patriotischen Trost für alle Verwundungen oder als fromme Heilungsbitte für die vom Vietnamkrieg zerrissenen Vereinigten Staaten. Zu Schuldbekennntnis oder Vergebungsbitte gegenüber den Menschen Südostasiens gibt es in diesem großen Film über bittere Erfahrungen der US-amerikanischen Kriegsnation keinen Anlass. Das können ihm viele nicht verzeihen.

„Auf der Straße – ich weiß nicht weshalb – ergriff mich das seltsame Gefühl, ein Betrüger zu sein. Komisch, dass ich, der ich es gewohnt war, mich binnen vierundzwanzig Stunden an jeden Ort der Welt zu verfügen und dabei nicht mehr zu überlegen als andere Leute, wenn sie über eine Straße gehen, bei so etwas Alltäglichem – ich will nicht sagen zögerte, aber doch erschrocken innehielt. Am besten kann ich es erklären, wenn ich euch sage, dass ich für eine Sekunde oder zwei das Gefühl hatte, ich brähe nicht ins Innere eines Kontinents auf, sondern zum Mittelpunkt der Erde.“

Joseph Conrad, Herz der Finsternis¹

„In Apokalypse Now muss Amerika eine Vorstellung von sich selbst töten: dass es nichts Schlechtes tun kann, dass es immer nur der >good guy< ist.“

Francis Ford Coppola²

„Der Krieg ist nicht das Werk vernünftig denkender, verantwortlich handelnder Menschen, sondern das Werk von geistig Gestörten.“

Patriarch Bartholomaios I., Ehrenoberhaupt der Orthodoxen Kirche, am 26. Mai 1999 in Athen

VI Apokalypse Now redux (1979/2000) – „Das Grauen“ des 20. Jahrhunderts nimmt kein Ende

Ein Jahr nach THE DEER HUNTER folgt 1979 APOKALYPSE NOW, von vielen als der Vietnamfilm schlechthin betrachtet. Der Regisseur war bereit, für dieses zeitansagende Inferno philippinische Wälder verbrennen zu lassen und die eigenen Grenzen rücksichtslos zu überschreiten. „This is the End“ singen die Doors zum Auftakt und zum Ende von Coppolas Meisterwerk. APOKALYPSE NOW spielt vom

Untergang der US-amerikanischen Unschuld. In Bildern gezeigt wird auch das apokalyptische Ende des Vorsatzes, den Abgrund des 20. Jahrhunderts wirklich wahrzunehmen und die Weltzivilisation nach völkerrechtlichen Prinzipien zu gestalten. – Am Ende des Jahrhunderts werden 200 Millionen Kriegstote die nur widerwillig und nachlässig geführte Statistik füllen. Man hat sie längst vergessen. – Der Film ist zugleich Auftakt für eine unerhörte Aufrüstung des massenwirksamen Kriegskultes und kam 2000 unter dem Titel APOKALYPSE NOW REDUX in einer – hier zugrunde gelegten – Langfassung erneut in die Kinos.³ Tom Holert und Mark Terkessidis haben ein wichtiges Kapitel über die massenkulturelle Wirkungsgeschichte dieses Filmes geschrieben, das ich nachdrücklich empfehle.⁴ Schließlich ist die Filmstory selbst wesentlich auch die Geschichte eines individuellen Weltuntergangs, einer Psychose also.

Francis Ford Coppola und seine Mitautoren übertragen im Zeitsprung den zentralen Handlungsstrang und auch Details aus Joseph Conrads Erzählung „Heart of the Darkness“ (1899) über eine kolonialistische Mission im Kongo auf den Schauplatz Vietnam.⁵ Bereits dem inspirierenden Literaturwerk geht es letztlich um einen Aufbruch in das eigene Innere. (Hoch anzurechnen ist es den Drehbuchschreibern, dass sie in einem wesentlichen Punkt Joseph Conrad nur aus der Distanz folgen. Trotz seines anticolonialistischen Standortes verbreitet Conrad rassistische Bilder. Die Afrikaner erscheinen bei ihm wie das dunkle – fast tierische – „alter Ego“ des westlichen Menschen.) Weitere Vorlagen waren die authentischen Vietnam-

1 Conrad 2002, 27f.

2 Zitiert nach: Reinecke 1993, 39.

3 APOKALYPSE NOW REDUX, USA 1976-79/2000, Regie: Francis Ford Coppola. Drehbuch: John Milius und Francis Ford Coppola (nach Motiven aus der Novelle „Heart of the Darkness“ von Joseph Conrad, Vietnamkriegsberichten von Michael Herr und einem Surferfilm-Drehbuch von John Milius). Dieser Neuschnitt ist um 50 Minuten länger als die vor allem unter kommerziellen Gesichtspunkten geschnittene Erstfassung APOKALYPSE NOW (USA 1979). – Sehr unangemessen

erscheint mir die Polemik von Reinhold Batberger (Conrad 2002, 172) als Übersetzer der Literaturvorlage, der von einem „mittelmäßigen Film“ spricht und eigenständige Qualitäten des Drehbuchs gar nicht wahrnimmt. Zum Film vgl.: Ondaatje 2001 (Interview mit Cutter Walter Murch über die Neufassung von 2000), Fröschle/Mottel 2003 (über die Vielschichtigkeit der Motive, Drehbuchbearbeitungen und Vorlagen) und Krause/Schwelling 2002 (über die „ethischen“ Ambivalenzen).

4 Holert/Terkessidis 2002, 23-68.

kriegsberichte der späteren „Dispatches“ von Michael Herr und das bereits 1969 erstellte Drehbuchkonzept von John Milius für einen Surferfilm, der zur Zeit des Vietnamkrieges spielt.⁶ Entsprechend bietet Coppolas Schauspiel große Bilder eines *Seelendramas*, artifizielle Inszenierungen authentischer *Kriegsgräu*el und eine *Spaßkultur* oberflächlicher, perverser Hedonisten. Die Beteiligung von John Milius, der später mit *FLIGHT OF THE INTRUDER* (1989) einen der reaktionärsten Vietnamfilme drehen wird, erklärt vielleicht die irritierende Brüche im kritischen Ansatz.

Die Geschichte: Captain Willard bekommt von seinen militärischen Vorgesetzten und einem CIA-Mann den – offenkundig höchst *gefährlichen* – Geheimauftrag, den abtrünnigen Colonel Kurtz ausfindig zu machen und zu töten. Dieser Kurtz, ein mit zahlreichen Auszeichnungen bedachter Green Beret-Kämpfer, hat sich zunehmend aus der Befehlskette der US-Army in Vietnam verabschiedet und führt nunmehr jenseits der kambodschanischen Grenze einen „Krieg“ ganz eigener Art. Der auf ihn angesetzte Willard ist übrigens selbst längst untauglich für das zivile Leben in den USA, nachdem er das – immer und immer wieder beschworene – „Grauen“ gesehen hat. An einen höheren Sinn des Krieges vermag er nicht mehr zu glauben. Der Film begleitet Captain Willard auf seiner Reise und eröffnet der US-amerikanischen Nation damit den Weg zu einer gruseligen Innenschau. Dabei gilt: In dem Maße, „in dem Vietnam nicht vorkommt, ist Amerika überall.“⁷ – Das Drehbuch war ohne Zweifel in den Augen des Pentagons nicht subventionsfähig. Die Produktion bedankt sich später allein beim Volk, Militär und Tourismusministerium der Philippinen.

Vietnam, das ist ein „jugendlich-psychedelisches Kriegserlebnis“ in „einer Armee von durchgeknallten Individualisten, die trotz oder wegen der Kampfhandlungen eigentlich nichts weiter im Kopf hatten als Surfen, Drogen, Rock’n’Roll und Abenteuer.“⁸ Im Film erlebt einer der US-Soldaten, der Surfcampion Lancer, unter LSD das nächtliche Gefechtsfeuer gar als berauschendes, halluzinatorisches Lichterschauspiel. Die Besatzung des Bootes, das Willard zum Ziel in Kambodscha bringen soll, lässt aber durchaus erahnen, dass wohl mehr privilegierte Altersgenossen zu Hause bei Papa und

Mama sitzen. Die Jungens rauchen meistens Haschisch, bevor ein Geschoss sie erwischt. Sie wissen weder um Willards Geheimauftrag, noch um den Sinn des Krieges überhaupt. Der gesichtslose Feind, das kollektive Schlitzauge an sich, heißt einfach „Charlie“. Niemand kann Coppola den Vorwurf machen, er habe die unsäglichen US-Verbrechen in Vietnam nicht in Szene gesetzt. (Doch er *inszeniert* sie eben kunstvoll als etwas Unwirkliches.) Ein US-amerikanischer Kameramann, gespielt vom Regisseur selbst, erteilt in *APOKALYPSE NOW* Regieanweisungen an die Soldaten. Er dreht Kriegsaction fürs Fernsehen. Aber die TV-Kameras filmen auch die Leichenberge eines südvietnamesischen Dorfes. Die Überlebenden vernehmen dort aus einem US-Megaphon die Parole der Täter: „Wir sind hier, um euch zu helfen!“ US-Captain Kilgore, auf Willards Reise ein wichtiger Ansprechpartner, lässt seine Hubschrauber ein weiteres Charly-Dorf anfliegen, das neben einer gefürchteten Gefechtsstellung der Nationalen Befreiungsfront einfache Reisbauern und Kinder beherbergt. Kilgores Motto ist der „Tod von oben“, und damit ist auch die maßgebliche Kameraperspektive zutreffend beschrieben. Die Geschosse der „Luft-Kavallerie“ prasseln aus der Höhe unterschiedslos hernieder. Zu diesem *Walkürenritt* der Helikopter erklingt – als „psychologische Kriegsführung“ – Musik von Richard Wagner aus Laut-

5 Ich folge hier der deutschen Übersetzung von Reinhold Batberger: *Conrad* 2002. Vgl. u.a. *ebd.*, 63 den eindrucksvollen Antikolonialismus. *Ebd.*, 30 schildert J. Conrad, wie ein „Lager von Eingeborenen“ einfach mit „Feinden“ identifiziert wird. *Reinecke* 1993, 39 verweist auf die Verrücktheit der Usurpatoren als zentrales, der literarischen Vorlage entlehntes Motiv: „Das imperialistische Abenteuer, das die Kolonisierten mit den Segnungen westlicher Zivilisation beglücken sollte, erweist sich als ein grausames, schmutziges Gemetzel und als eine sinnlose ... Barbarei, die auch die Besatzer kaputt zurück lässt: geplagt von Zweifeln über die Werte einer Zivilisation, die zu verteidigen und zu verbreiten man angetreten war und die nun fadenscheinig wie nie zuvor erscheint.“ Der Artikel „Heart of the Darkness“ in *Kindlers Literaturlexikon III*

1986, 431ff. sieht in den beiden Hauptfiguren der Novelle den „skeptischen Moralisten“ und den „pervertierten Idealisten“ verkörpert und zitiert den hartnäckigen Verdacht des „Ethikers Conrad“, „das Ziel der Schöpfung könne kein ethisches sein.“ Zum rassistischen Menschenbild der literarischen Vorlage vgl. das Original, u.a. *Conrad* 2002, 36, 74f., 85f.

6 Vgl. *Hölzl/Peipp* 1991, 91. John Milius selbst verarbeitete 1978 einen Teil des ursprünglichen Drehbuches zu seinem Film *BIG WEDNESDAY*, in dem u.a. auf einen Surfer die Einberufung zum Militär wartet. Zu seinem Einfluss auf *APOKALYPSE NOW*, der von Tomasulo „für die Anlage einer eher militaristischen Lesart“ geltend gemacht wird, vgl. *Fröschle/Mottel* 2003, 124f.

7 *Reinecke* 1993, 45.

8 *Holert/Terkessid* 2002, 26.

sprechern.⁹ Eine gewisse „abendländische Kultur“ und Maschinen-gewehrfeuer stehen hier für Zivilisationssegnen. Auf der anderen Seite schreitet im Dorf eine vietnamesische Überlebende mittels einer Handgranate zur Gegenwehr. Jetzt erfahren wir durch Captain Kilgore, dass wir uns im Urwald befinden: „Diese scheiß Wilden!“ (fucking savages) Die böse „Vietcong-Hure“ wird verfolgt und zur Strecke gebracht. Zum richtigen Aufräumen ordert Kilgore noch ein ganzes Flugzeuggeschwader, denn er liebt „den Geruch von Napalm am Morgen“, der „keine einzige stinkende Vietnamesenleiche“ übrig lässt. Die ganze Aktion dient aus *Kilgores* Interessensperspektive übrigens nicht dem Gelingen von Willards geheimer Mission. Sie soll vielmehr die Bahn frei machen für ein sportliches Surf-Event – inmitten der phänomenalen Zweimeterwellen am Ort! Tags über wirft Kilgore Totenkarten seiner Einheit auf die erledigten „Schlitzaugen“ jeden Alters. Der Feind soll wissen, mit wem er es zu tun hat. Kilgores Aufmerksamkeit zeigt sich auch in einem Anflug übergreifender Solidarität. Er führt einem sterbenden „Vietcong“-Kämpfer die Wasserflasche bis kurz vor den Mund. Doch dann lässt er sich durch die für ihn belangvollere Aussicht auf Surfen von seinem leiblichen Werk der Barmherzigkeit ablenken. Der Verdurstende geht leer aus.

Abends bei Lagerfeuer und Bierdose spielt Captain Kilgore für seine Jungens Gitarre, um das Heimweh richtig schön werden zu lassen. In Willards Augen ist er gar „kein schlechter Offizier“. Er sorgt sich väterlich und jovial um seine Untergebenen. Wenn es um die gruppenegoistische medizinische Versorgung geht, verlangt er höchste Professionalität. Er steht zweifellos im Film für bestimmte US-Kulturwerte und für ein bestimmtes US-amerikanisches Selbstbild. Die Rechte in den Vereinigten Staaten „war bemüht, das Vietnam-engagement in eine Reihe mit den Indianerkriegen und dem Bürgerkrieg, den historisch-legendären Fundamenten nationaler Identität, zu stellen.“¹⁰ Captain Kilgore trägt passend dazu den vor allem aus Western-Filmen bekannten Kavallerie-Hut. Er verbreitet eine „Aura der Unverletzbarkeit“ und ein Gefühl von Sicherheit. Doch dieser Verteidiger der Zivilisation ist oberflächlich und dumm, zynisch und abgebrüht. Es bedarf nicht einmal eines Blickes hinter die Fassade, um in ihm das unreife Spielkind und den gewissenlosen Hedonisten

zu sehen. Die Identität dieses selbstherrlichen Großkotz erschöpft sich in einer hohlen Ego-Sucht und in seiner Abgrenzung gegenüber „minderwertigen Feinden“.

Auf dem weiteren Flussweg zur kambodschanischen „Hölle“ des berüchtigten Kurtz wird später noch eine Zivilistenfamilie auf ihrem waffenlosen Boot vollständig niedergemäht. Eine dabei lediglich angeschossene Vietnamesin erhält aus Captain Willards Pistole kurzerhand den „Gnadenschuss“. Ausschlaggebend für dieses Massaker ist letztlich die drogeninduzierte Paranoia eines der US-Soldaten. – Nach all dem fragen sich die Zuschauer, welche Zugaben denn der noch unbekannte Oberteufel Kurtz wohl zu bieten hat, oder – aus Willards Perspektive: „Was haben die eigentlich gegen Kurtz?“ Auf der Bootsfahrt studiert Willard anhand ihm ausgehändigter Akten, warum die US-Army diesen Kurtz ganz informell beseitigt sehen möchte: Man hat ihn des Mordes angeklagt. Er hat vier vietnamesische Doppelagenten enttarnt und eigenmächtig hinrichten lassen. (Der durchschlagende Erfolg dieser weitsichtigen Aktion gegen die „Richtigen“ findet eigens Erwähnung.) Briefe offenbaren die scheinbar neuartigen Vorstellungen des chronischen Befehlssignoranten: „Rücksichtslosigkeit kann Klarheit sein. Ich bin jenseits ihrer falschen, verlogenen Moralität!“ Kurtz wünscht sich „richtige Soldaten statt Dilettanten“, keine einjährigen „Vietnamtouristen“, die sich an der Front durch aufwendiges Strip-Entertainment, Playboy-Shows, Army-Shopping und andere Dekadenzen aufmuntern lassen. Noch bevor Kurtz später sterbend ein letztes Mal das „Grauen“ beschwört,

9 Weshalb Oberst Kilgor bei Coppola diesen Komponisten gewählt hat, könnte im Gesamtzusammenhang des Films deutlich werden. Der Mann hat Vorlieben, die auf eine innere Verwandtschaft mit dem erbösen Kurtz schließen lassen! Die sich ergänzende Mischung der beiden „Kultur-Rezipienten“ darf nach meiner Meinung mit dem Etikett „Nietzsche-Wagner“ versehen werden. Interessant ist, dass die literarische Vorlage zum Film ausdrücklich vermerkt: „Kurtz – Kurtz – ein deutsches Wort, nicht wahr?“ (Conrad 2002, 122). – Zu den Vorläufern

bzw. Motiv-Vorbildern der mit Wagners Musik vertonten *Walkürenritt*-Szene (Bericht der deutschen „Wochenschau“ vom 4.6.1941 über den Angriff auf Kreta; eine Textpassage aus dem Werk Marcel Prousts; Wagners Musik als „Untermalung“ eines Klu-Klux-Klan-Angriffs auf eine Miliz von Schwarzen in Griffiths Film *THE BIRTH OF A NATION*, USA 1915) vgl. *Frösche/Mottel* 2003, 119–123!

10 Reinecke 1993, 42. Vgl. *ebd.*, 41 die treffliche Charakterisierung Kilgors, der ich folge!

liest er einen vielsagenden Text vor: „Wir bilden junge Männer aus, um auf Menschen Bomben zu werfen, aber ihre Kommandeure wollen ihnen nicht erlauben, das Wort >Fuck!< auf ihre Flugzeuge zu schreiben, weil das obszön ist!“ Vor diesem sauberen Militär fühlt Kurtz sich nicht mehr verantwortlich: „Sie haben das Recht, mich zu töten ... Aber Sie haben kein Recht, über mich ein Urteil zu fällen!“ An dieser Stelle wird jeder Zuschauer, sofern er nicht an fortgeschrittenem Alzheimer leidet, dem Ungeheuer rückblickend zustimmen müssen. Es ist absurd, wenn Leute wie Kilgore, Willard und ihre Befehlshaber den abtrünnigen Colonel „Mörder“ nennen und als Mörder über einen Mörder richten wollen.

Kann es also wirklich noch blutrünstiger, noch grauenvoller werden? Die letzte Filmetappe lässt uns teilhaben an einem psychedelischen Horrortrip, und tatsächlich sollen Drogen, die ja längst zur Ausstattung der modernsten Weltmachtsarmee gehören, auch während der langen Dreharbeiten eine Rolle gespielt haben.“ Wir geraten förmlich in den Schlamm und – aus der Sicht des weißen Christenmenschen – in das böse Reich „heidnischer Götzenanbeter“. Es „stinkt nach Tod“ – ein Teil der Filmleichen ist *echt*. Das Auge sieht vor den Überresten eines Khmer-Tempels ein Totenkunstwerk, aus menschlichen Körperteilen verfertigt. Dies ist die nekrophile Welt, in der Colonel Kurtz – von allen Konventionen befreit – seine Gemeinde aus zivilisationsfernen Ureinwohnern und weihebereiten US-Soldaten zusammengeführt hat. Dieses perfekt inszenierte, ganz andere „Zurück zur Natur“, das mit keinem Dschungelleben auf dem ganzen Planeten irgendeine Ähnlichkeit hat, soll uns also mit einem bislang unbekannten „Bösen“ vertraut machen. Hier dürfen wir vergessen, dass viele Armeeinstitute – als hochwissenschaftliche *Zivilisationsprojekte* – im Wissen um natürliche Hemmungen unserer Spezies lange daran gearbeitet haben, das perfekte Massenmorden durch ganz gewöhnliche Menschen psychologisch überhaupt erst möglich zu machen. Und wer denkt schon daran, dass gruselige Arrangements von Leichenteilen ganz unspektakulär zum Motivrepertoire der Fotoalben von US-Vietnamveteranen gehören und dass bereits vor Coppolas Film aufgespießte Köpfe als *Werk von US-Soldaten* Thema im Vietnamkino sind? So wurde die für das My Lai-Massaker

verantwortliche US-Infanterie-Kompanie „beim Eintritt in die Gefechtszone gleichsam visuell auf die Verrohung vorbereitet, als sie einem Waffentransporter begegnete, auf dessen Antennen Ohren von Vietnamesen steckten.“¹² – Noch im Jahr 2003 lässt das Pentagon die getöteten Söhne von Saddam Hussein – Kusai und Uday – in einer archaischen Leichenschau ausstellen! – Schließlich möchte man daran erinnern, dass der Militärforschung zumindest zeitweilig das zum bedingungslosen Töten bereite „Heldentum“ per se nur als *psychiatrisches* Phänomen denkbar erschien.¹³ Wer seinen Verstand und zugleich seine anderen Sinne halbwegs beieinander hat, wäre demnach zu heroischen Höchstleistungen des Krieges also überhaupt nicht fähig.

Kurtz, der satanische Regent einer vermeintlich „wilden“ Unterwelt, „ist klar in seinem Geist, aber seine Seele ist verwirrt.“¹⁴ Und dennoch ist noch wenig erfasst, wenn Willard über ihn sagt: „Ich habe noch nie einen so verzweiferten und zerrissenen Menschen gesehen!“ Kurtz gehört zu jenen egomanischen Psychotikern, die – von den schwachen Seelen der *depressiv-masochistisch* Verwirrten – als „Gott“ verehrt werden. Geht die Welt „mit einem Wimmern“

¹¹ Vgl. die unglaublichen Hinweise zu den Dreharbeiten bei *Holert/Terkessidis* 2002, 52f.: „Wie Coppolas Frau verbittert meinte, hatte er auf den Philippinnen, die perfiderweise fünfzig Jahre lang eine Kolonie der Vereinigten Staaten gewesen waren, sein eigenes Vietnam geschaffen. ... Drogen, Tropenkrankheiten, Schnittwunden, Hautabschürfungen, ein Taifun, ein Herzinfarkt und der Tod selbst gehörten während der über drei Jahre dauernden, endlosen Dreharbeiten zum Setting des Filmes. Als das Lager von Kurtz im Dschungel fertig gebaut war, waren die überall herumliegenden Leichen zu einem bedeutenden Teil echt. Ein findiger Helfer hatte sie angeblich aus einem medizinischen Versuchslabor entliehen, tatsächlich aber auf dem Friedhof ausgegraben.“

¹² *Lifton* 1994, 69. – Vgl. zu den gruseligen Fotoalben von Vietnamveteranen unter Berufung auf den Journalisten Michael Herr, der maßgeblich auch am Drehbuch von *APOKALYPSE NOW*

beteiligt war: *Holert/Terkessidis* 2002, 28. Entsprechende Taten (das Sammeln von Ohren, Herausreißen von Zähnen etc.) bestätigt auch ein Veteraneninterview in *APOKALYPSE VIETNAM*. Teil Eins. Dokumentarfilm von Jürgen Eike (Der Krieg in Indochina 1968-1975). MDR, Deutschland 2000. Im Spielfilm *COMING HOME* (1978) erzählt der US-Offizier Bob Hyde, dass seine Truppe die Köpfe getöteter vietnamesischer Gegner zur Abschreckung auf Pfähle gesteckt habe. Das Leichen-Szenarium mit aufgespießten Häuption entspricht jedoch auch der Literaturvorlage für Coppolas Film: *Conrad* 2002, 188.

¹³ Vgl. *Holert/Terkessidis* 2002, 90.

¹⁴ Das entspricht der Literaturvorlage, *Conrad* 2002, 135f.: „Und ich stritt mich auch nicht mit einem Verrückten. Ob ihr es glaubt oder nicht, sein Verstand war völlig klar – nur auf sich selbst gerichtet, das ist wahr, mit grauenregender Intensität, aber dennoch klar ... Aber seine Seele war wahnsinnig.“

unter, oder gelingt der Vorstoß zu „echten übersinnlichen Kräften“? Die schier unbegreifliche „Dialektik zwischen Hass und Liebe“ ist in den Augen eines seiner konfusen Anhänger, eines deutlich traumatisierten Kriegsfotografen, höchste Genialität.⁵ In der Tat zeigt der Film uns Kurtz als Vertreter jenes – in der Geschichte massenkulturell stilisierten – Übermenschentums, dessen Vorbild die Nazis bei Friedrich Nietzsche zu finden glaubten.⁶ Der weiße Übergott denkt nach über „wirkliche Freiheit“, „Freiheit von den Meinungen der anderen“ und „sogar von den eigenen Meinungen.“ Er verachtet Willard als „einen Laufburschen von Kolonialwarenhändlern“, der „weder Soldat noch Mörder“ ist. Kurtz erinnert sich an eine Blumenplantage nahe Willards Heimat: Es war, „als wenn der Himmel in Form von Gardenien auf die Erde gefallen sei“. Nach Vietnam ist er offenbar noch nicht als fertiger Psychopath gekommen. Der gleiche Mann, der ohne Gefühlsregung einen Menschenkopf abtrennen kann, sinniert passend – mit ästhetischer Kultiviertheit – in seinen poetischen Lesungen über ausgestopfte Schädel, bedeutungslose Stimmen, ausgetrocknete Kellerräume der Seele und fleischlose, hohle Gebärden.⁷ Er gehört zu jenen elitären Eingeweihten, die sich die „wirklichen Feinde“ – „das Grauen und den moralischen Terror“ – zu Freunden gemacht haben!⁸ Im Krieg ist Colonel Kurtz dem Grauen begegnet, und es war offenbar unerträglich, solange er noch irgendwie ein *mitfühlender* Mensch war. Er erinnert sich, dass seine mystische Konversion zu einem Übermenschentum ohne Moral genau im Augenblick einer schmerzlichen Erfahrung von Mitleiden geschah. Während seiner Zeit bei der Spezialkampfruppe Green Berets impfte seine Einheit die Kinder eines vietnamesischen Dorfes gegen Polio. „Vietcong“-Kämpfer hätten danach die geimpften Ärmchen der Kleinen abgehackt und auf einen Haufen geworfen.⁹ „Ich schrie, ich weinte wie ein Waschweib ... Und ich will mich daran erinnern, ich will es niemals vergessen. – Und dann war mir, als würde ich 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. Und dann wurde mir klar, dass sie (die Vietcongekämpfer) viel stärker als wir waren, weil sie alles ertragen konn-

ten. Das waren keine Ungeheuer, das waren Männer, *geschulte* Einheiten. Diese Männer, die mit ihren Herzen kämpfen, die Familie und Kinder haben, die erfüllt sind von Liebe, dass *sie* die Kraft aufbringen, das zu vollbringen! Wenn ich – aus solchen Leuten bestehend – zehn Divisionen hätte, dann wären wir unsere Sorgen hier rasch los. Denn dazu gehören Männer, die Überzeugung haben, und die dennoch imstande sind, ohne Hemmungen ihre ursprünglichen *Instinkte* einzusetzen, um zu töten: Ohne Gefühl, ohne Leidenschaft, vor allem ohne Strafgericht. Denn es ist das Strafgericht, das uns besiegt.“

Es fällt schwer, aus diesem Plädoyer nicht jenen „Anstand“ herauszuhören, den ein unvergleichlicher Massenmörder wie Heinrich Himmler für sich beanspruchte. In der Herrenmoral jenseits von Gut und Böse ist bei Kurtz alles gesagt: Die US-Soldaten werden nicht siegen, solange sie sich noch von Zivilisationsregeln fesseln lassen und ohne Überzeugung („Liebe“) kämpfen.¹⁵ Nur als Gott, dessen „Ich“ den letztgültigen Maßstab setzt und der sein – *menschliches* –

15 Auch für diese närrische Verehrergestalt liefert Conrad (2002, 107-111) die Vorlage.

16 Das Anliegen von Sloterdijk 2001, die kollektivistisch-faschistische Verfälschung und Umdeutung von Nietzsches Werk eindringlich in Erinnerung zu rufen, sei ausdrücklich unbestritten! – Zur individuellen und kollektiven Pathologie der entsprechenden Größenwahnvorstellungen, deren mitleids- bzw. gefühlslose Ich-Konstellation mit „pervertierter Idealismus“ natürlich immer missverständlich bezeichnet ist, vgl. Gruen 2000; Richter 2002.

17 Eine seiner Lesungen während der Annäherungen an Willard: „Wir sind hohle Männer. Ausgestopfte Männer. Aneinandergelehnt. Die Schädel gefüllt mit Stroh. Ach, unsere dünnen Stimmen, flüstern wir einander, sind leise und bedeutungslos, wie Wind im trockenen Gras. Oder Rattenfüße unter gebrochenem Glas in unseren trockenen Kellern. Gestalt ohne Form. Schatten ohne Farbe. Gelähmte Kraft. Gebärde ohne Regung.“ In einem Schwenk zeigt die Kamera in einer Szene drei Buchtitel aus der Bibliothek des sehr belesenen Kurtz: die Bibel, J.

L. Westons „From Ritual To Romance“ und Frazers religionsgeschichtlichen „Goldenen Zweig“.

18 Das Grauen ist jedoch zunächst nicht ein abstraktes „existentialistisches Grauen“, sondern ganz konkret der Horror des Vietnamkrieges! Kurtz: „Ich habe das Grauen gesehen, das auch Sie gesehen haben. ... Es ist unmöglich, mit Worten zu beschreiben, was notwendig wäre für jene, die nicht wissen, was das Grauen bedeutet. ... 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. Sie sind deine wirklichen Feinde.“

19 Leider kann ich aufgrund der mir vorliegenden Quellen nicht angeben, ob diese grausame Geschichte infame Fiktion ist oder auf ein historisches Faktum zurückgeht!

20 Dass die jungen US-Amerikaner vielleicht deshalb ohne Überzeugung den womöglich tödlichen Krieg mitmachen, weil man sie einfach geschickt hat und weil sie im Land wirklich nichts zu suchen haben, dieser Gedanke kommt ihm nicht.

Mitgefühl in der Bereitschaft zum leidenschaftslosen Töten überwunden hat, kann der Mensch das Grauen und die Sinnlosigkeit hinter sich lassen. Den Konflikt, liebender Vater und zugleich Kinderschlächter zu sein, gibt es jetzt nicht mehr. (Kurtz weiß nicht, ob sein Sohn zuhause das verstehen wird. Er hat ihm in seinem dunklen Reich ein testamentarisches Vermächtnis über das neue Menschentum verfasst, das Willard überbringen soll.) Am Ende wird der Übermensch Kurtz – „stehend wie ein Soldat“ – nur noch wünschen, dass jemand ihm „die Last abnehme“ und ihn töte.

Dieser Nihilismus erweist vom Ausgang her eine geheime Todessehnsucht als seine einzige „Kraft“. Im deutschen Faschismus hat das von Kurtz präzise beschriebene Modell der Auflösung von Angst und Verzweiflung als kollektive Psychose den halben Erdkreis in Brand gesetzt; die Drahtzieher des ökonomischen Apparates hegten zuvor keine Gewissensskrupel, die höchste Perversion des Humanen in den eigenen Dienst zu stellen. Doch zu einer durchgreifenden Selbstbesinnung der von Kriegern dominierten Zivilisationsgeschichte, in der die kostbarsten Fähigkeiten des Menschen als Waschweibersentimentalität verachtet werden und in der man so genannte Männlichkeit wesentlich an der „Waffe“ erlernt, hat dies nicht geführt! Und so weiß auch die sympathische Französin Roxanne, zentrale weibliche Gestalt auf Willards Reise in *APOKALYPSE NOW REDUX*, eigentlich nicht, wie denn der Mann als *erlöster* Mensch gleichzeitig „Tier“ und „Gott“ sein könne. Ihre Opiumpfeife soll die Wunden des in zwei Seelen – zwischen Töten und Lieben – zerrissenen Soldaten heilen, indem sie ein künstliches Imitat des asiatischen Gleichmutes erzeugt und die Psyche durch eine isolierende Watteschicht vor dem Grauen abschirmt.²¹ Doch eben diese biochemisch hochwirksame Synthese, nur ein Plagiat echter Befriedung,

21 Das Abendessen bei den französischen Kolonialisten nahe der kambodschanischen Grenze endet für Willard mit einer Nacht im Schlafzimmer der Roxanne. Diese erzählt von ihrem verstorbenen Ehemann, den sie einst wie Willard getötet hat: „Immer habe ich meinem Mann die

Pfeife vorbereitet. Er brauchte Opium für die Wunden, die er an seinem Herzen erlitten hatte. Er wütete und er weinte, mein verlorener Soldat. Und ich sagte zu ihm: >In Dir wohnen zwei Seelen, weißt Du das? Eine, die tötet, und eine, die liebt.< Und er sagte zu mir: >Ich weiß nicht, ob

kann ja kaum als Lösung für das kollektive Schicksal der Zivilisation in Betracht kommen. Und diese betäubende Synthese des Opiums, so erinnert ein deutscher Arzt aus seiner Vietnamzeit, vermag in einem unerklärlichen Zusammenfallen der großen Gegensätze am Ende wirklich „alles“ zu verstehen.²²

Das auf den Philippinen kreierte Dschungellager von Kurtz – das „Herz der Finsternis“ – enthielt Aufbauten einer archaischen Tempelanlage. Coppola musste sie durch umfangreiche Sprengungen zum Schluss der Dreharbeiten wieder zerstören. Dieses imponierende Sprengstoffspektakel, auf mehreren Filmrollen festgehalten, hat er später mit dem Filmabschnitt der Erstfassung auch im Kino präsentiert. Die Bilder zeigen eigentlich die Aufgipfelung der individuellen Apokalypse, in welcher das Ich vollständig dem Feuer der Psychose preisgegeben wird. Auf einer Seite des ordentlichen Maschinenskripts, welches das Testament der „übermenschlichen Genialität“ von Kurtz enthält, war mit rotem Gekritzelt die Aufforderung zu lesen: „Werft die Bombe! Rottet sie alle aus!“²³ Doch Regisseur Coppola möchte später das Flammenmeer, in dem ja unweigerlich auch alle Verführten umkommen müssten, nachdrücklich nur als ein Dokument vom Drehort und nicht als mögliches Ende des eigentlichen Filmes bewertet wissen.²⁴ Nach seiner beginnenden Bewunderung für Kurtz entscheidet sich Willard am Schluss der Geschichte für ein Wiedergewinnen der eigenen Kontrolle. Er vollbringt seinen Drachenkampf gegen den Wahnsinn des Grauens und schlachtet – den jetzt dafür bereiten – Kurtz regelrecht ab. Der junge Soldat Lancer erfährt gleichzeitig im Lager seine Initiation im Rahmen eines blutigen Tieropferrituals. Die zivilisatorische Mission – die Tötung des Ungeheuers – ist erfüllt. Willard sucht den psychedelisch verirrten Lancer, fasst ihn bei der Hand und verlässt das Lager. Francis

ich ein Tier bin oder Gott.< Aber ihr seid beides!“

²² Vgl. *Alzheimer* 1968, 107f.: „Ich verstand überhaupt alles ... ich schwebte davon wie auf Wolkensternen ... Mit der Welt war ich eins und vollkommen glücklich.“

²³ Englisch: „Drop the bomb, exterminate them

all!“ In der Literaturvorgabe (*Conrad* 2002, 103) ist ebenfalls ein solches Postskriptum im Testament von Kurtz enthalten: „Ausrotten das ganze Viehzeug!“

²⁴ Kommentar im Special der DVD-Ausgabe zu *APOKALYPSE NOW REDUX*.

Ford Coppola will nach eigenem Bekunden, „dass Willard kein zweiter Kurtz wird, dass er seine Waffen wegwirft ... und dass es eine Zukunft ohne Krieg gibt.“²⁵

Die Geschichte endet also – auch wenn sie tiefenpsychologisch gesehen wird – durchaus mit einer rituell therapeutischen Lösung. Was Coppolas genialem Film und erst Recht den zahlreichen Epigonen indessen nicht gelingt, ist eine überzeugende *zivilisationskritische* Diagnose des Krieges. Die neue Langfassung enthält immerhin einige politische Reflektionen, die Ende der 70er Jahre dem Schneidetisch zum Opfer gefallen waren.²⁶ Doch welche unheilvolle Konfusion und Irreführung muss entstehen, wenn die Zuschauer den Krieg im letzten Teil des Filmes vor allem mit einem unkontrollierten „Naturzustand“ an einem Ort assoziieren, der von den Vereinigten Staaten weit entfernt liegt? Neben gestrandeten Kriegsexistenzen hat Kurtz ja vor allem kambodschanische „Eingeborene“ in seiner blutigen Kultgemeinde um sich versammelt. Es war, so meint Willard über den wahnsinnigen Kurtz, „der Dschungel, von dem er seine Befehle erhielt“, und diese Befehlsinstanz verlangt zugleich den Tod ihrer eigenen grausamen Kreation. Doch dieser „Dschungel“ ist nicht Natur oder Naturzustand! Er ist nicht jener „natürliche“ Schoß des Lebens, der mit gewissem Recht den Tod des pervertierten Kriegswesens Mensch fordern könnte. Er ist das abgespaltene Unbewusste eines äußerst ehrgeizigen, früher sehr geschätzten Militärs, das – in einer Psychose unkontrolliert hervorbrechend – auf Zerstörung und Selbstzerstörung zielt. Dieser „Dschungel“ ist die Tiefenpsyche eines „zivilisierten“ und sogar sehr feingeistig „kultivierten“ Mannes, der anfänglich im Krieg doch noch mitleidsfähig war und dann einen Weg findet, die im modernen Militär systematisch abkonditionierte Tötungshemmung *endgültig* zu überwinden. Kurtz' Ideal postuliert in einem Zuge militärische *Schulung und ursprüngliche Instinkte*. Aus dieser Horror-Mischung entsteht das enthemmte Ungeheuer! Kurtz ist den US-Truppen von Richard Nixon nach „Kambodscha“ nur vorausgegangen.

Damit verweist der Film letztlich kollektiv auf eine Zivilisation der Angst, die auf Hochhaustürmen – weit über allen Dschungeln – jeden Boden unter den Füßen verloren hat. Der „weiße Gott“ der

apokalyptischen Nachtwelt ist Produkt einer äußerst gewalttätigen Aufrüstung des menschlichen Ich-Strebens. In *APOKALYPSE NOW* trifft westlicher Überfluss auf asiatisches Elend. Eine bis zum Äußersten hochgerüstete Militärmaschinerie bombardiert grüne Landschaften und menschliche Zivilisationsorte fern aller Industrialisierung. Das humanistische Pathos der Freiheitspropheten erweist sich als ideologische Fassade, als hohle Propaganda einer machtbesessenen Geldmaschinerie. Die verdrängten Gefühle und Gemeinschaftserfahrungen des „Dschungels“ kehren zurück, jedoch nicht als ein wieder gefundener „Urzustand“. Sie kommen im Stadium der Entfremdung in grenzenlosen *Blutorgien* zurück an die Oberfläche. Das Grauen der Angst wird vom Dichterkrieger nicht überwunden, sondern maßlos entfesselt. Das vermeintlich wieder gefundene „wahre“ oder ursprüngliche Wesen hat dabei mit „Natur“ eben so wenig zu tun wie der moderne Krieg und seine Massenmordtechnologie. Der wahn-sinnige Kurtz und der großkotzige US-Militär Kilgore zeigen nur unterschiedliche Gesichter der selben Krankheit. Das eigentliche Chaos liegt nicht im wilden Dschungel, sondern – beim einen wie beim anderen – in einem chaotischen und zerrissenen Seelenleben. Dem Nihilisten Kurtz gelingt keine Integration von Intelligenz und Psyche, von Rationalität und Leidenschaft, von Geist und Gefühl. Seine „idealistische“ Psychose ist jedoch in der Tat kaum verwerflicher als jene Bomben eines kranken Zivilisationsgeistes, der uns im neoliberalen Feuilleton heute erneut als gesunder Menschenverstand verkauft werden soll. Bei Coppola meldet sich der mitunter kaum empfangsbereite US-Militärfunk, für Willard die einzige Brücke zwischen Dschungel und Zivilisation, bezeichnender Weise mit dem

25 *Ebd.*

26 Vor allem die nunmehr enthaltenen Szenen über den Zwischenaufenthalt auf einer Kautschukplantage französischer Kolonialisten beinhalten politische Aspekte, die man sich auch schon 1979 auf der Leinwand gewünscht hätte. Die Franzosen haben „Algerien, Indochina ... verloren, aber diesen Flecken“ geben sie niemals auf: „Das hier ist *unsere* Heimat!“ Dagegen wird beim Abenddisput – als Zeichen des Wider-

spruchs – ein Ei gebrochen: „Gelb bleibt, weiß geht!“ Das gilt für Franzosen und US-Amerikaner gleichermaßen, zumal die USA nicht auf eine Geschichte als Kolonialmacht in der Region zurückblicken können. Nur der senile Großvater der französischen Familie träumt als Altkolonialist noch von einem patriarchal-fürsorglichen Arrangement mit den Einheimischen: „Wir haben doch immer zusammengearbeitet!“

Namen „Almighty“. Dem magischen Gotteswahn im archaischen Tempelbezirk von Kurtz steht also auch auf der Seite der technologisch hochgezüchteten Zivilisation ein *Allmachtswahn* gegenüber.²⁷ Die Kommunikation – der Funkverkehr – ist beidseitig gestört!

In der unzureichenden Beleuchtung dieser Zusammenhänge liegt neben den politischen Leerstellen, der im Genre obligaten Ausblendung der gegnerischen Kämpfer²⁸ und dem fehlenden Respekt vor der eigenständigen Kultur Asiens das Defizit von APOKALYPSE NOW – einem großen, nahezu „erträumten“ Kunstwerk – und ein Versäumnis im gesamten kritischen US-Kriegsfilmkanon. Warum gelingt es etwa zumeist nur den Filmemachern mit kleinem Budget, überzeugende Geschichten zu entwickeln, in denen aufgeklärte Vernunft und Liebesfähigkeit Hand in Hand gehen? Warum ist vor allem in Hollywood heute nur selten mit solcher Versöhnlichkeit auf der Leinwand zu rechnen? Kultur bedeutet doch *Pflege* und Entwicklung des Natürlichsten. Das gefährliche Defizit wird dauern, solange man das von den Philosophen der Macht für Menschenbild und Staatstheorie aufgestellte Grunddogma nicht vom Sockel stürzt, das Dogma, Natur und Zivilisation lägen notwendig in einem ewigen Widerstreit. Bis dahin wird man systematisch die für Individuum und Gesellschaft wichtigste Reifeerfahrung unterdrücken, dass nämlich Gewaltfreiheit – als nachhaltige *Kulturstufe* der menschlichen Intelligenz – gerade nicht aus einem egomanischen Heldenkampf gegen das vermeintliche Ungeheuer „Natur“ hervorgeht.

²⁷ Als äußerst wichtige Arbeit zur Zivilisations-
triebfeder „Allmachtsstreben“ bzw. zum Gottes-
komplex: Richter 2001.

²⁸ Reinecke 1993 zitiert dazu Jean-Luc Godard: „Zu-
mindest während des Koreakrieges zeigten die

Amerikaner den Feind, sie stellten ihn sich vor.
Man nahm mexikanische Komparsen oder Chi-
nesen. Vietnam haben sie nie gezeigt. Man
schämte sich, man wollte den Feind ignorieren
und sozusagen gegen das Unsichtbare kämpfen.“

„Die Generation, die in Vietnam war, kann dem Rest Amerikas etwas beibringen. Nicht nur der Generation, die damals zu Hause geblieben ist, sondern auch der nächsten Generation, ihren Kindern, deren Kindern und Enkeln. Ich hoffe so sehr, dass die heutige Jugend schlauer ist, als ich es war, dass sie mehr Ahnung von Geschichte hat und sich bewusst entscheiden kann, wenn wieder einmal ein Politiker versucht, ihnen einen Krieg wie diesen zu verkaufen.“

Vietnamveteran und Regisseur Oliver Stone¹

VII Die Vietnam-Trilogie des Veteranen Oliver Stone

Oliver Stone², geboren 1946 in New York, ging freiwillig nach Vietnam, wo er 1967/68 in der Infanterie und Kavallerie Dienst tat. Zu diesem Zeitpunkt betrachtete er sein Leben als sinnlos und dachte auch an Selbstmord. In Vietnam wollte er seine Grenzen ausprobieren, sich selbst finden und Menschen aus unteren Schichten kennen lernen. Zweimal wurde er bis zum Ende seines Einsatzes verwundet. Nachdem er im kalifornischen Berkley die Studentenrevolte miterlebt hatte, schrieb er sich an der Filmhochschule der Universität von New York ein. Drei Filme über den US-amerikanischen Vietnamkrieg hat Stone später gedreht. Sie werden zu Recht als Trilogie betrachtet, denn nur in ihrer *Gesamtschau* lässt sich das in mehreren Schritten entwickelte kritische Kriegsfilmparadigma würdigen. Als Regisseur und Drehbuchautor kann Stone wohl eines der politisch profiliertesten Werkverzeichnisse im Hollywood der Gegenwart vorweisen.³

Platoon (1986)

„Freue dich, junger Mann, in deiner Jugend, sei heiteren Herzens in deinen frühen Jahren.“ **Kohélet 11,9**

Diesen Bibelvers stellt Oliver Stone selbst seinem Film PLATOON voran, der als Auftakt zu einer ganzen Reihe nachdenklich stimmender Vietnamfilme aus Hollywood das Monopol der propagandisti-

schen Rambo-Machwerke der Reagan-Ära durchbricht.⁴ Das von der Filmindustrie lange verschmähte Drehbuch schrieb er 1976, ein Jahr nach Kriegsende – auch zur Aufarbeitung der eigenen Kriegserfahrungen. Stone betont: „Die Charaktere sind echt!“⁵ Die Perspektive von *PLATOON* ist seine Veteranenperspektive. Sie wird im Film durch den College-Abbrecher Chris eingenommen: Die ersten Bilder zeigen, wie im September 1967 junge US-Soldaten am US-Stützpunkt nahe der kambodschanischen Grenze ankommen. Gleichzeitig werden die Leichensäcke der Toten für den Rückflug verladen. Um die Neuen, das so genannte Frischfleisch, kümmert sich keiner. Diese völlig Unerfahrenen bedeuten für jedes *PLATOON* eine zusätzliche Gefährdung. Zu ihnen gehört auch der gebildete Chris Taylor, der sich freiwillig nach Vietnam gemeldet hat und offenbar kein realistisches Bild vom Überlebenskampf mitbringt. Er will der Enge des behüteten Elternhauses entkommen, seinen eigenen Weg jenseits von Imitation finden und – inmitten einer anonymen Masse – für sein Land kämpfen. Es sollen, so sagt er, nicht immer nur die Armen in den Krieg ziehen. Von den anderen jungen Soldaten hat kaum einer

1 Zitiert nach dem Extra der DVD-Ausgabe zu *PLATOON*: „A Tour of The Inferno – Revisiting Platoon“, USA, Drehbuch und Regie: Charles Kiselyak. (Vgl. dort auch zahlreiche autobiographische Hinweise Stones auf den Film *PLATOON*.)

2 Vgl. *ebd.* und die Zusammenfassung in Dirk Jaspers Filmstarlexikon: Oliver Stone – Biographie. http://www.filmstar.de/entertainment/stars/o/oliver_stone.html (Abfrage am 20.4.2003).

3 Unter anderem neben den drei hier vorgestellten Titeln: *SALVADOR* (1985), *WALL STREET* (1987), *JOHN F. KENNEDY* (1991), *NIXON* (1995) und das Drehbuch zu *EVITA* (1996). Als orgiastischer Gewaltexzess im Kontext der US-Gesellschaft: *NATURAL BORN KILLERS* (1994).

4 *PLATOON*, USA 1986, Regie und Drehbuch: Oliver Stone. – Gewidmet ist der Film den Vietnamveteranen, unter denen er auch zahlreiche Anhänger fand. Hier zugrunde gelegt wird die ungekürzte DVD-Fassung. Vgl. zum Film auch: *Hölzl/Peipp* 1991, 108–113; *Reinecke* 1993, 119–128; *Drexler/Guntner* 1995. – Es folgen in der zweiten Hälfte der 80er Jahre u.a. folgende Titel: *FULL*

METALL JACKET (1987), *GARDENS OF STONE* (1987), *GOOD MORNING VIETNAM* (1987), die dokumentarische Collage *LETTERS HOME FROM VIETNAM* (1987) von Bill Couturie, *OFF LIMITS* (1988) von Christopher Crowe, *84 CHARLIE MO'PIC* (1988) von Patrick Duncan, *CASUALTIES OF WAR* (1989) und *STONES BORN ON THE FOURTH OF JULY* (1989). – Nicht in diese Reihe gehört der Film *HAMBURGER HILL* (USA 1987) des britischen Regisseurs John Irvin, der glaubt, damit die „ganze moralische Verlogenheit von Krieg mit Ehre, Land mit Ehre etc.“ anzuprangern. (*Hölzl/Peipp* 1991, 138) Die patriotischen Parolen, denen Ende der 60er Jahre kaum ein einfacher US-Soldat noch Glauben schenkte, werden von Irvin tatsächlich nicht mehr aufgewärmt. Doch der Film ist unverkennbar ein Kind der Reagan-Ära, in dem die US-Soldaten durchweg als Opfer erscheinen, das „Heldentum“ reiner Selbstzweck wird und die These vom Verrat durch die Heimat ausgiebigen Raum erhält. Das Missverständnis, es handle sich um einen „Antikriegsfilm“, wird bis heute transportiert.

eine normale Schulbildung. Ethnische Minderheiten sind beim Fußvolk überrepräsentiert. Die meisten gehören zum „Bodensatz“ der Gesellschaft und nennen sich selbst „Dreckfresser“. In PLATOON soll die Kamera beim widrigen Dschungelkampf vor allem mit ihren Augen sehen.

In der Einheit dominieren zwei militärische Persönlichkeiten, Sergeant Elias und Sergeant Barnes. Der sensible Elias ist eigentlich ein Einzelgänger, aber im Umgang mit seinen Soldaten außerordentlich menschlich. Von seinem Widersacher Barnes wird er als „Kreuzritter“ betrachtet, der nicht ins militärische System passt. Elias ist durchaus als „guter Kämpfer“ dargestellt. Doch er unterscheidet sich zum Beispiel durch seine Sorge für die Neuen, denen er freundlich begegnet und Unbekanntes erklärt. Er liebt die Sterne, weil sie – jenseits der Frage nach dem Richtigen oder Falschen – einfach da sind. Im vertrauten Gespräch offenbart er Chris, dass er an diesem Krieg nicht mehr mit innerer Überzeugung teilnimmt. Sergeant Barnes hingegen ist ein brutaler Kämpfer und hat den Lieutenant des Platoons, eine schwache Persönlichkeit, ganz in seiner Hand. Für ihn ist vor allem anderen wesentlich, dass der militärische Apparat der USA funktioniert. Er betont, dass man Krieg nicht führen kann „ohne sich die Hände dabei schmutzig zu machen“. Zu seinen Verehrern gehören Leute mit offen sadistischen Neigungen.⁶

Bei der Entdeckung eines unterirdischen „Vietcong“-Stützpunktes kommen zwei US-Soldaten durch Minen ums Leben. Nachdem die Feinde einen weiteren Mann der Einheit getötet und demonstrativ am Wegrand ausgestellt haben, sind fast alle von Rachegeanken erfüllt. Dem nahen Dorf wird von Barnes ohne Untersuchung eine Kollaboration mit dem „Vietcong“ als erwiesen unterstellt. Der Dorfälteste „lügt, selbst wenn er schweigt“. Folterungen, grausame Ermordungen, Vergewaltigungsaktionen und schließlich das Niederbrennen aller Häuser und Lebensmittelvorräte mit Hilfe eines Benzinfeuerzeugs folgen. Elias und auch Taylor haben vergeblich versucht, sich diesem Kriegsverbrechen energisch entgegenzustellen. Am Stützpunkt kündigt Elias gegenüber dem Kommandeur an, dass er vor dem Kriegsgericht über das Massaker aussagen will. Beim nächsten Gefecht wird Barnes ihn deshalb

ermorden, sobald er dafür eine günstige Gelegenheit schaffen kann. Chris Taylor wird diesen Mord an seinem Vorbild später rächen, indem er wiederum Barnes tötet. Damit zeigt er sich zum Schluss als Kind der beiden so unterschiedlichen „Väter“⁵ des Platoons, die entgegengesetzte Gesichter der US-Army repräsentieren.

Interessant ist, dass die beiden Fraktionen der Einheit – die „Tauben“ und die „Falken“ – offenbar unterschiedliche Drogen bevorzugen. Elias und die ihm nahe stehenden Soldaten bilden eine sichtbare Gemeinschaft. Sie feiern Haschpartys in der „Unterwelt“, einem unterirdischen Gewölbe. Hier geht es herzlich zu. Es wird gelächelt, gelacht und getanzt. Auch Chris Taylor wird in diesen Kreis eingeführt und fühlt sich rundherum wohl. Der naiv-patriotische College-Boy erfährt hier seine Initiation in einen Männerbund, in dem auch die Hippiekultur ihren Platz hat. Auf Seiten der „Killer“ steht Alkohol im Vordergrund: Der harte Barnes beansprucht, vom Tod mehr zu wissen als die anderen. Für ihn gibt es im Krieg scheinbar keine seelischen Konflikte. Mit der Whisky-Flasche in der Hand fällt er sein Urteil über das Haschisch-Rauchen: „Wozu raucht Ihr diesen Stoff? Um der Wirklichkeit zu entfliehen? Ich brauche diesen

5 Zitiert nach dem Extra der DVD-Ausgabe: „A Tour of The Inferno – Revisiting Platoon“. – Zum Drehbuch erinnert Stone: „... eigentlich kam mir die Idee dazu ein Jahr nach meinem Einsatz in New York, 1969. Nur brachte ich nichts zu Papier. Drogen, Gefängnis und Ängste verdunkelten mir jegliche kreative Erinnerung in jener Zeit, bis ich die Geschichte eines Tages im Sommer der 200-Jahr-Feier der USA, mittelloser, zukunftsloser Dreißigjähriger, der ich war, in einem Zug runterschrieb: genauso wie ich mich an sie erinnerte. Nur wollte diese Geschichte dann niemand verfilmen. Sie war ihnen zu hart, deprimierend, zu grausam. Ich begrub sie also, meine Geschichte, und fand mich damit ab, dass die Wahrheit über diesen Krieg in den USA niemand sehen würde, weil: niemand sehen wollte, konnte. In Amerika, so dachte ich, ist Geschichte nur Müll, bleibt kein Verlangen danach, das Weggeworfene nochmals zu prüfen, gar zu

bereuen. Denn wenn wir innehielten, uns selbst ins Gespräch nähmen: würden wir nicht unseren Optimismus, unser traditionelles Selbstbewusstsein riskieren?“ (Zitiert nach: Hölzl/Peipp 1991, 111f.)

6 So vor allem Bunny, einer der Hauptkiller im Massaker des Films: „Ich glaube nicht, dass wir was Falsches gemacht haben, nur manchmal habe ich ein mieses Gefühl ... Mir gefällt es hier. Du kannst tun, was du willst. Keiner quatscht dir dazwischen. Nur, dass man stirbt, der Schuh drückt einen. Doch wenn das passiert, kriegt man es so wieso nicht mit. Also, was soll's!“

7 Drexler/Guntner 1995, 177f. weisen darauf hin, dass Chris Taylor – unter Bezug auf Melvilles Roman „Moby Dick“ – Sergeant Barnes auch „unseren Kapitän Ahab“ nennt. Damit tritt im Film metaphorisch „der Prophet Elias des Alten Testaments als Gegenspieler des götzendienerischen Königs Ahab auf.“

Mist nicht! Ich bin Wirklichkeit!“ Der sadistische Bunny, einer seiner Gefolgsleute, trinkt Bier und verachtet die Kifferpartys. Schließlich wird noch ein Heroin-Fixer in der Einheit vorgestellt, den die unkontrollierten Gewalteskalationen gleichgültig lassen, weil er dauernd an der Nadel hängt.

Den Bezug des Films zum bekanntesten Massaker von US-Soldaten in Vietnam stellt Oliver Stone selbst her, allerdings nicht weniger assoziativ als in seinem Drehbuch: „Ich war nicht beim Massaker von My Lai dabei, wo eine US-Infanterieeinheit an einem Nachmittag 120, 130 Menschen willkürlich umbrachte. Ich habe willkürlicheres Töten erlebt, und es machte mir zu schaffen. Und ich verstehe, warum Menschen im Krieg unter Druck so etwas machen. ... Viele Amerikaner dachten, die Dorfbewohner wären gegen uns. Bestimmt standen die Dorfbewohner unter dem Druck der Nordvietnamesen, aber sie waren, ideologisch gesehen, auch wirklich auf der Seite Nordvietnams. In ihren Augen kämpften sie für die Freiheit. Wir haben sie entwurzelt, ihr Gebiet bombardiert. Wir haben ihre Infrastruktur, ihre Heiligtümer, ihre Tempel zerstört. Wir haben ihren Buddhismus und ihren Ahnenkult nicht verstanden. Wir haben sie gegen uns aufgebracht. Das wollte ich im Film mit der Bestürzung der Dorfbewohner zeigen. ... Zu leugnen, dass es passiert ist, wie es einige Filmkritiker tun, heißt die Realität leugnen.“⁸ Auf die entsprechenden Szenen werden wir im X. Kapitel noch einmal zurückkommen, das sich auch ausführlich mit dem Massaker von My Lai beschäftigt.

Daneben thematisiert der Film die tabuisierten Mordanschläge auf eigene Vorgesetzte („fragging“). Stone betont, dass die in PLATOON gezeigte Gewalt innerhalb der US-Army keine reine Fiktion ist.⁹ Gewiss ist PLATOON nicht antimilitaristisch. Elias, das große Vorbild, ist kein skrupulöser Pazifist, sondern einfach ein integrier Sergeant, der das Recht auf seiner Seite hat. Er verkörpert das „gute Amerika“, für das er am Ende das Martyrium erleidet. Allerdings zeigt Stone das US-Militär auf wenig schmeichelhafte Art. Fahrlässig werden falsche Koordinaten durchgegeben, die zum „friendly fire“ führen. Angesichts der hartnäckigen Kämpfe der nordvietnamesischen Infanterie scheut sich der Kommandeur nicht, Napalm und Splitterbomben

für ein Gebiet zu ordern, in dem auch die eigenen Leute sitzen. Das hässlichste Bild von der Army zeigt eine der Schlussszenen des Films. Auf einem US-Panzer ist die *Hakenkreuzflagge* der Nazis gehisst.¹⁰ Daneben sucht ein deutscher Schäferhund als „blutrünstige Bestie“ u.a. nach überlebenden vietnamesischen Feinden.

Bezeichnend ist das in nahezu allen Arbeiten über *PLATOON* zitierte Resümee von Chris Taylor, der ja durch seine Rache an Barnes zum Schluss auch „die Seele eines Mörders“¹¹ beherbergt: *„Ich denke heute, wenn ich zurückblicke, wir haben nicht gegen den Feind gekämpft, wir haben gegen uns selbst gekämpft! Der Feind war in uns!“*¹² Im Vordergrund steht also die eigene Identitätsfindung und die Trauer um verlorene Unschuld. Darüber hinaus wird der Krieg nicht grundsätzlich in Frage gestellt, sondern als moralische Auseinandersetzung zwischen „Gut“ und „Böse“ auf US-amerikanischer Seite vermittelt. In *PLATOON* ist der Regisseur – wie Chris Taylor – offenbar noch so sehr mit sich und der eigenen Vergangenheit beschäftigt, dass ihm ein Blick auf die Menschen Südostasiens fast nur innerhalb der Szenen des Dorfmassakers gelingt. Zur letzten

8 Zitiert nach dem Extra der DVD-Ausgabe: „A Tour of The Inferno – Revisiting Platoon“. – Sehr treffend beschreibt Reinecke 1993, 124f. die irritierende filmische Darstellung des Dorfmassakers in seinem Ausgang: „Im Hintergrund explodieren die Munitionsvorräte des Vietcong und bestätigen, dass Barnes' Vermutung, dass das Dorf den Feind unterstützt, nicht falsch war. ... die GIs tragen die vietnamesischen Kinder auf ihren Schultern, offenbar in eine behütete, bessere Zukunft. Das Gemetzel wird transzendiert und in einen Anlass verwandelt, um eine Tragödie um Verführung und Reinigung, um blinden Hass und erwecktes Gewissen zu inszenieren.“

9 Im Extra der DVD-Ausgabe „A Tour of The Inferno – Revisiting Platoon“: „Es kam auch häufig vor, dass amerikanische Soldaten mit Granaten ihre eigenen Leute umbrachten oder es zumindest versuchten. Das fing an, als die Moral der Truppen zu sinken begann, als Johnson erklärte, der Krieg sei aus und die Präsidentschaft niederlegte. Wir wussten, dass wir nicht gewinnen konnten und dass es nur ums Überleben ging.“

10 Dieses sehr kurze Bild ist vielleicht nur in der längeren DVD-Ausgabe enthalten, denn es findet in der von mir überblickten Literatur keine Berücksichtigung.

11 So Oliver Stone im Extra der DVD-Ausgabe „A Tour of The Inferno – Revisiting Platoon“.

12 Englisch: „We did not fight the enemy, we fought ourselves and the enemy was in us.“ – Weiter heißt es in diesem Schlusstext: „Der Krieg ist jetzt für mich vorbei. Aber er wird immer bestimmend sein für den Rest meines Lebens, und ich bin sicher, auch Elias wird immer bestimmend sein, der mit Barnes ... um meine Seele kämpfte. In manchen Augenblicken fühle ich mich wie das Kind, das diesen beiden Vätern geboren wurde, aber, mag es sein wie es will, diejenigen von uns, die davongekommen sind, haben die Verpflichtung, etwas Neues zu schaffen, anderen das weiterzugeben, was wir wissen, und mit all dem, was von unserem Leben übrig geblieben ist, zu versuchen, einen Wert und eine Bedeutung zu finden für dieses Leben.“

Gefechtsszene werden 500 tote Vietnamesen und 22 gefallene US-Soldaten gemeldet. Die Bilder davor zeigen aber nur das individuelle Ringen von US-amerikanischen Soldaten. Zu einem wirklich politischen Statement kann sich der Veteran Oliver Stone in *PLATOON* noch nicht durchringen. Die einzige Kritik klingt in einer Redepassage von Elias an: „Wir werden diesen Krieg verlieren. Wir haben anderen Menschen immer wieder in den Arsch getreten. Ich bin der Meinung, es ist an der Zeit, dass wir das auch mal erleben.“ Erschrocken waren einige Schauspieler darüber, dass der Film nach seinem Erscheinen in den USA vor allem als *der* realitätsgerechte Kriegsfilm über Vietnam aufgenommen wurde. Der mitwirkende militärische Berater, Captain Dale Dyle, bekannte hingegen als Veteran: „Auch wenn es die Öffentlichkeit ignoriert: Wir haben etwas besonderes getan!“ Stone und Dyle haben die Schauspieler unter schwersten Bedingungen arbeiten lassen, und wurden dafür von diesen „gehasst“.¹³ Die umfangreichen Nahkampfpassagen zwischen Dschungelgetier und undurchsichtigem Dickicht eröffnen bis heute kommerzielle Nutzungsmöglichkeiten, die mit dem erklärten Anliegen Oliver Stones schwer vereinbar sind. Das Kriegsspiel „*Platoon*“ für den Computer steht im Sortiment jedes größeren Videoverleihs. Der Film wurde ohne Unterstützung des Pentagons gedreht.¹⁴ Bezeichnender Weise haben Department of Defense und Department of the Army jedoch bei der späteren Making-Of-Produktion „*A Tour of The Inferno – Revisiting Platoon*“ von Charles Kiselyak kooperiert.

¹³ So sollte im Training von zwei Wochen nachvollziehbar werden, was es heißt, ein Jahr lang nicht richtig zu schlafen. Echte Gefahren im „Dschungel“ und Gruppenzwang kamen als Belastungen hinzu. Jeder wurde am Drehort nur mit seinem Filmmamen angesprochen.

¹⁴ Stone genoss jedoch am Drehort – kurz nach

dem Sturz des Diktators Marco – die Unterstützung der philippinischen Regierung. Eine Danksagung ergeht auch an Michael Cinimo, den Regisseur von *THE DEER HUNTER*. Mit dem Bild eines ausgestopften Hirschkopfes erweist Stone in *BORN ON THE FOURTH OF JULY* ebenfalls eine Referenz an *THE DEER HUNTER*.

Born on the Fourth of July (1989)

*„Ich bin ein lebender Leichnam, / Memorial Day auf Rädern.
Ich bin euer Yankee Doodle Dandy, / Euer heimgekehrter John Wayne,
Euer Knallfrosch für den vierten Juli, / Der im Grabe explodiert.“*

Ron Kovic¹⁵

In *BORN ON THE FOURTH OF JULY* (1989), seinem zweiten Vietnamfilm, bringt Oliver Stone die authentische Geschichte des querschnittsgelähmten Vietnamveteranen Ron Kovic auf die Leinwand.¹⁶ Ein kriegsgeschädigter Soldat verliert schrittweise seinen naiven Glauben an die „Mission“ der Vereinigten Staaten und schließt sich aktiv dem Widerstand gegen den Vietnamkrieg an. Das Drehbuch ist viel politischer als die Anlage von *PLATOON*. Es folgt einer äußerst erfolgreichen Autobiographie von Ron Kovic aus dem Jahr 1976. Fast fünfzehn Jahre lang waren „sämtliche Versuche gescheitert, einen Film aus dieser Geschichte zu machen.“¹⁷

Stones Heimkehrerfilm bezieht die Kindheit der Hauptfigur und ihre Herkunft aus der katholischen Mittelschicht mit ein: Ronny hat jedes Mal Geburtstag, wenn am 4. Juli in seiner Heimatgemeinde Massapequa die Parade zum Unabhängigkeitstag mit endlos vielen Sternenbannern, Armeeingehörigen und auch mit Veteranen im Rollstuhl vorbeizieht. Das Feuerwerk am Abend, so scheint es, gilt ihm. Als Kind spielt er bereits in den Wäldern von Long Island Krieg und akzeptiert es nicht, tot geschossen zu werden. Die dominante, streng katholische Mutter droht mit Höllenstrafen, wenn der jugendliche

¹⁵ Zitiert nach: Kovic 1991, 5. Dieser Vorspruch zum Buch bezieht sich unausgesprochen auf das Musical *YANKEE DOODLE DANDY* (1942), das im Zweiten Weltkrieg die „Kriegsmoral“ in den Vereinigten Staaten fördern sollte.

¹⁶ Kovic, dessen Name im Film beibehalten wird, hat auch zusammen mit Oliver Stone das Drehbuch verfasst. Kurz nach Erscheinen seines Buches (*Born on the fourth of July*, 1976) und lange

vor Stones Verfilmung hat Georg Stefan Troller bereits 1977 den ZDF-Dokumentarfilm *RON KOVIC WARUM VERSCHWINDEST DU NICHT?* vorgelegt. Kovics Erinnerungen, die weit über den Filmstoff hinausgehen, sind 1990 auch als deutschsprachiges Taschenbuch „Geboren am 4. Juli“ erschienen (Kovic 1991).

¹⁷ Hölzl/Peipp 1991, 228.

Ron den Playboy liest. Doch sie mag es, wenn er der Star beim Baseball ist: „Er will immer der Beste sein, in der Schule, beim Sport oder im Leben. Das erwartet Gott. Gewinnen oder Verlieren. Solange man nur sein Bestes gibt!“ Durch einen Trainer erfährt der ehrgeizige und angepasste Ron auch, was es heißt, eine andere Mannschaft zu besiegen: „Ich will, dass ihr sie tötet!“ Am Fernsehen verkündet Präsident Kennedy, dass die Freiheit jeden Preis wert ist.⁸ Im selben Medium versichert später ein Militär mit Blick auf Vietnam: „Alles, was in einer Höhle lebt, kann ausgemerzt werden!“ Ronny weiß ganz genau, dass überall die Interkontinentalraketen des Weltkommunismus lauern, dass die Dominotheorie richtig ist und dass die echten Männer jeder Generation in den Krieg ziehen, wenn ihr Land ruft. In der Schule werben zwei Offiziere eines Rekrutierungsstützpunktes auf Wunsch des Lehrerkollegiums für eine entsprechende Karriere: „Wir wollen die Besten, und wir nehmen auch nur die Besten. Denn es gibt nichts, das stolzer, edler und aufrichtiger sein kann als ein United States Marine.“ Ron meldet sich freiwillig. Anders als der eher skeptische – aber kaum durchsetzungsfähige – Vater, der selbst beim Militär war, bestärkt die Mutter den Sohn: „Du hast Recht Ronny, dem Kommunismus muss Einhalt geboten werden. Es ist Gottes Wille, dass du gehst!“

In Vietnam verlangt dann 1967 ein Vorgesetzter von Sergeant Ron Kovic, dass ein verdächtiges Dorf angezündet wird „wie ein Weihnachtsbaum“. In einer Hütte entdecken Ron und seine Kameraden das Ergebnis ihres Feuergefechts: tote Frauen und Kleinkinder, durchweg Zivilisten. Obendrein erschießt Ron aus Versehen den eben neu angekommenen Soldaten Billy Wilson im nächtlichen Gefecht. Von den Vorgesetzten gibt es für beide Vorfälle nur Unschuldskbestätigungen und Beschwichtigung. Im Januar 1968 wird Ron an der Front durch eine feindliche Kugel lebensgefährlich verwundet und erhält aufgrund der Überlastung der Ärzte im Notlazarett zunächst nur die Sterbesakramente: „Der Herr hat's gegeben, der Herr hat's genommen. Gelobt sei der Name des Herrn!“ In den USA, im Bronx Veterans Hospital, ist die Versorgung allerdings kaum besser, denn die Regierung gibt nur wenig Geld für diese Einrichtung. Ratten gehören zum Inventar der Krankenzimmer. Manchmal liegt

man stundenlang im eigenen Kot. Körperpflege und Darmentleerung gehen wie in einer Autowaschanlage vonstatten. Drainagensysteme verstopfen unbemerkt oder können nicht erneuert werden. Die menschlichen Wesen werden mit pharmakologischen Drogen versorgt und manchmal morgens beim Bettenmachen für tot befunden. Ein eigenes Patientenrefugium der heroinabhängigen Veteranen erfreut sich inoffizieller Duldung. Entsetzt muss Ron feststellen, dass weder Pflegekräfte noch Öffentlichkeit ihm als Vietnamveteranen besondere Ehre erweisen. Am Fernsehen des Hospitals verfolgt er, wie Antikriegsdemonstranten die US-amerikanische Flagge verbrennen. Ein schwarzer Pfleger hält ihm entgegen: „Vietnam ist ein Krieg des weißen Mannes, des reichen Mannes ... Du musst mal ein paar Bücher lesen!“ Der Arzt teilt Ron schließlich mit, dass er mit einer bleibenden Querschnittslähmung dauernd an den Rollstuhl gefesselt sein wird und dass es „einen sehr guten Psychologen“ im Haus gibt. Unwiderruflich verloren ist Rons Zeugungsfähigkeit.

Zuhause in Massapequa sind 1969 Familie und Nachbarn sichtlich bemüht, Ron einen herzlichen Empfang zu bereiten. Alles ist behindertengerecht umgebaut. Ein Job als Kassierer in einem Hamburger-Restaurant wird ihm von einem geschäftstüchtigen Schulfreund angeboten, damit er nicht von den „Almosen“ des Staates leben muss. Bei der Parade zum 4. Juli sitzt Ron als hoch-dekorierter Kriegsheld der Stadt in einer Luxus-Limousine der US-Army. Am Straßenrand ist die Protestbewegung gegen den Vietnamkrieg längst vertreten. Ron findet nicht die Kraft, unter Hubschraubergeräuschen seine patriotische Rede zur Ehrung der Veteranen auszuführen. Er bricht ab nach dem Satz „Ich habe, was ich fühle ...“ Die Blicke ringsumher zeigen jetzt genau das, was er nicht wollte: Mitleid. Nach der Parade offenbart Ron erstmals einem anderen

18 Der im Film präsentierte TV-Ausschnitt der J.F. Kennedy-Rede: „Verkünden wir hier und heute, dass die Fackel weitergereicht wurde an eine neue Generation von Amerikanern, die in diesem Jahrhundert geboren wurden. Alle Nationen sollen wissen, dass wir jeden Preis bezahlen

werden und jede Last auf uns nehmen, dass wir jeden Freund unterstützen und uns jedem Feind widersetzen werden, um das Überleben und den Erfolg der Freiheit sicherzustellen. Frage nicht, was dein Land für dich tun kann, sondern was du für dein Land tun kannst!“

Veteranen seine wirklichen Gefühle: „Ich habe jemanden getötet, einige Menschen ... Wen interessiert es heute, ob ich ein Held bin? Ich wurde kastriert an jenem Tag. Und wieso? Weil ich so blöd war. Ich hätte jetzt noch meine Eier und meinen Schwanz, und ich denke, ehrlich, dafür würde ich alles geben, woran ich glaube ... , nur um wieder ganz zu sein!“

Wenn das Fernsehen Hunderttausende auf einer Antikriegsdemonstration in Washington zeigt, schaltet Rons Mutter lieber um auf eine Sammy-Davis-Show. Einmal begleitet Ron seine inzwischen politisch engagierte Jugendfreundin Donna zu einer Veranstaltung der Friedensbewegung, die auch an die Tötung von vier Demonstranten durch staatliche Sicherheitskräfte und an Massaker in Vietnam erinnert. Es kommt die Nachricht, dass aufgrund der Proteste über 400 Universitäten im ganzen Land geschlossen sind. Ein Veteran wirft öffentlich alle seine Tapferkeitsmedaillen fort: „Das ist Abfall, bedeutet mir gar nichts!“ Ron erlebt, wie die Polizei mit äußerster Gewalt gegen die Friedensdemonstranten vorgeht. Nach einem seiner Saufabende kommt es dann zur offenen Konfrontation mit der frommen Mutter, deren „Liebe“ es allzu offenkundig nur bei Erfolg und Folgsamkeit gibt. Sie möchte den inzwischen höchst eigenwilligen Sohn nicht länger im Haus haben und will auch nicht hören, was Ron in Vietnam getan hat. Ron nimmt ein Kreuz von der Wand und sagt: „Daran glaubst du doch! Aber ich nicht! Der hat nur drei Tage da oben gehangen, ich aber für den Rest meines Lebens. Ich wünschte, ich wäre tot wie er! ... Ich habe alles geglaubt, was man uns gesagt hat. >Geh kämpfen, geh töten ... !< Doch das ist alles nur eine Lüge ... Wir gingen nach Vietnam, um den Kommunismus aufzuhalten. Wir erschossen Frauen und Kinder ... Die Kirche hat den Krieg gesegnet. Kommunismus ist hinterhältig böse. Ihr sagtet, wir sollen dorthin ... >Du sollst nicht töten!< Hast du uns das nicht gelehrt? ... Es gibt keinen Gott. Gott ist so tot wie meine Beine. Und es gibt auch kein Land. Es gibt nur mich und diesen verfluchten Rollstuhl ... , mich und diesen toten Penis. In der Kirche sagen sie, es sei eine Sünde, wenn man mit seinem Penis spielt. Ich wäre froh, wenn ich's könnte!“ Das verlogene Wertesystem der Mutter ist damit denkbar drastisch verabschiedet.

Nach einem Zuspruch des Vaters reist Ron 1970 nach Mexiko. Dort landet er in der Villa Dulce, einem Paradies für kriegsbeschädigte Veteranen, die ihr Elend bei Alkohol und jungen Frauen vergessen. Durch die äußerst einfühlsame Maria Helena erfährt auch Ron kurzen Trost, wenngleich gegen Bezahlung. Zumindest einige der Prostituierten verstehen es, die Männer wegen ihrer „funktionsunfähigen“ Genitalien nicht zu verlachen und angepasste Wege der Erotik zu finden. Doch die Horrorbilder des Krieges kehren mit Meskalin zurück. Ein Veteran drängt Ron durch sein Bekenntnis zur Auseinandersetzung mit der Vergangenheit: „Die haben mich dazu gebracht, Babys umzubringen, kleine gelbe Babys!“ Nach seiner Rückkehr in die USA gesteht Ron der Familie Wilson bei einem Besuch in Georgia, dass er ihren Sohn Billy aus Versehen erschossen hat. (Die Army hatte den Angehörigen nur mitgeteilt, Wilson sei tapfer gestorben.) Eine billige Absolution erhält er bei der einfachen Farmerfamilie nicht. Die Witwe des Getöteten zeigt sich unfähig, aus eigener Kraft zu vergeben, und verweist auf Gott.

Ab diesem Zeitpunkt erhält die Wandlung des Veteranen Ron Kovic im Film erst eine ausdrücklich *politische* Qualität. (Zunächst hatte er sich in der Trauer um das eigene, leibhaftige Elend ja nur von abstrakten Idealen distanziert.) Die Republikaner feiern 1972 die erneute Nominierung Richard Nixons für die Präsidentenwahl. Vor dem Wahlkampfespektakel demonstriert die Friedensbewegung: „Eins, zwei, drei, vier! Auf euren Krieg da scheißen wir!“ Ron ist der energischste Vertreter einer Veteranengruppe, die sich Einlass verschaffen will, um die Botschaft „Stoppt die Bomben, stoppt den Krieg!“ auch in die Veranstaltung zu tragen. Die Menge schreit Pro-Vietnamkriegsparolen. Während Richard Nixon von Ehre und Respekt für die Vietnamkämpfer spricht, werden die protestierenden Veteranen von den republikanischen Parteigängern angespuckt und als „Kommunistenschweine“ titulierte. Doch Ron kann sich die Aufmerksamkeit einer Fernsehkamera erkämpfen: „Stört es Sie, wenn ich sage, dass dieser Krieg ein Verbrechen ist? ... Belogen wurden die Menschen in diesem Land. Es wurde ihnen eingeredet, 13.000 Meilen zurückzulegen, um dort einen Krieg zu führen gegen ein armes Bauernvolk, das eine stolze Geschichte des Widerstandes hat,

schon seit tausend Jahren für seine Unabhängigkeit tapfer kämpft, das vietnamesische Volk ... Wir lieben das amerikanische Volk sehr. Aber was die Regierung angeht, ist jetzt Schluss. Die Regierung ist ein Haufen von korrupten ... Vergewaltigern und Räubern ... Wir werden niemals das Volk der Vereinigten Staaten diesen Krieg vergessen lassen!“ Unter hasserfüllten Blicken werden die Veteranen gewaltsam entfernt. Eddy, der Rons Rollstuhl fährt, entpuppt sich jetzt als FBI-Mann, der sich in die Veteranengruppe eingeschlichen hat. Er wünscht seinem Schützling: „Du hättest dort verrecken sollen, du Verräter!“ Ron entgeht nur Dank eines mutigen Fluchthelfers seiner Verhaftung. Draußen geht die Polizei brutal mit Tränengas und Knüppeln gegen die Protestbewegung vor. Ein Demonstrant hat eine Gehirnerschütterung erlitten. Doch Ron kann alle dazu bewegen, den Protest nicht abubrechen.

Leider lässt Stone die Geschichte mit einem Zeitsprung von vier Jahren nach Hollywood-Art allzu versöhnlich enden. Beim nationalen Parteikongress der Demokraten im Jahr 1976 ist der Veteran und Kriegsgegner Ron Kovic, der inzwischen ein autobiographisches Buch veröffentlicht hat, als Star-Redner eingeladen. Er steht im Rampenlicht der Blitzlichter. Damit geht auch in Erfüllung, was die Mutter viele Jahre zuvor geträumt hatte, dass nämlich Ron – wie Kennedy – vor vielen Leuten großartige Dinge sagt. Ron selbst hat damit seinen Ort gefunden: „Erst seit kurzer Zeit fühle ich mich wieder so, als wäre ich Zuhause.“ Seine Berufung, der „Beste“ zu sein, hat sich im Widerstand gegen die Kriegsmaschinerie bewährt, dessen Sprachrohr er geworden ist.

Die „Vietnam Veterans against War“ bildeten sich aus Kriegsteilnehmern, die sich den Glorifizierungen und Heldenmythen der Gesellschaft widersetzen. Sie „suchten ihre Überlebensformel, indem sie gerade die Absurdität des Krieges betonten. Sinn fanden sie allein darin, seine Sinnlosigkeit zu erkennen.“⁹ Sie sind übrigens auch in Deutschland mit einer aktiven Gruppe vertreten. Bis zur Gegenwart ist der echte Ron Kovic ein berühmter Vertreter der US-amerikanischen Friedensbewegung. – Im Oktober 2003 war er z. B. einer der Hauptredner auf einer Veranstaltung der antirassistischen Friedenskoalition A.N.S.W.E.R. gegen die anhaltende US-Besatzung

des Iraks. – Der Schritt von der Verbitterung über die eigene Zerstümmelung hin zum Abschied von religiös-patriotischen Ideologien und die Übersetzung persönlicher Schuldgefühle in politisches Engagement werden in der Verfilmung seiner Erinnerungen unmissverständlich vermittelt. Die Filmkritik hat das mitunter wenig gewürdigt.¹⁹ Man will vor allem eine narzisstische Fixierung des Helden auf sein eigenes Schicksal wahrnehmen, als sei eine Querschnittslähmung kein Grund zur lauten Klage. Man spricht von einer „typisch amerikanischen Erfolgsgeschichte“, in der auch „ein Kriegskrüppel Karriere machen kann“. Man wirft sich auf die zweifellos gebotene „Synthese von Kriegsgegnerschaft und Patriotismus“ oder auf den „Triumphalismus“ der medienwirksamen Bekehrung, als habe Stone eine gezielte Auftragsarbeit im Dienste der Gesellschaftstherapie vorgelegt ... All das kann eben so wenig wie die berechtigten ästhetischen Anmerkungen der Kritik verdunkeln, dass dieser erfolgreiche Film mit seiner breiten Darstellung des Widerstandes gegen die Nixon-Politik sehr einsam da steht. Die Observierung der US-Friedensbewegung durch die Bundespolizei FBI ist leider, wie die New York Times erstmals am 23.11.2003 berichtet hat, unter der Regierung von George W. Bush wieder aktuelle Realität.

¹⁹ *Lifton* 1994, 78.

²⁰ Vgl. die harten Kritiken bei: *Hölzl/Peipp* 1991, 232 und *Reinecke* 1993, 137-139.

Heaven and Earth (1993)

„Im Westen ... glauben die Menschen, sie müssten ihr >Glück verfolgen<, als handele es sich dabei um einen launischen Vogel, der sich immer außer Reichweite befindet. Wir im Osten glauben, dass wir mit dem Glück geboren werden und es eine der wichtigsten Aufgaben ist, es zu beschützen. Es kam mir dann merkwürdig vor, dass uns die katholischen Lehrer erzählten, kleine Kinder würden >in Sünde< geboren und müssten sich ihr Leben lang bemühen, dies gutzumachen.“ ...

... „Es waren, wie ich feststellte, ganz und gar keine magischen Teufel, sondern Männer einer anderen Rasse. Diese Tatsache tröstete mich allerdings wenig, denn sie bedeutete, dass Menschen und nicht Monster den Krieg machten.“ ...

... „Es war, als habe sich der ganze Planet zum Kriegsspiel in Saigon versammelt: Einige als Zuschauer, einige als Spieler – aber alle mit Bargeld in den Taschen, Alkoholfahnen vor sich hertragend und die Fußspuren des Todes zurücklassend.“

Phung Thi Le Ly Hayslip²¹

Der Veteranprotest in BORN ON THE FOURTH OF JULY forderte: „Not one more dead!“ „Bringt unsere Brüder nach Hause!“ Dieser Blickwinkel wird von Oliver Stone eindrucksvoll im dritten Teil seiner „Trilogie“ erweitert.²² Darin verfilmt er die veröffentlichten Erinnerungen der Vietnamesin Phung Thi Le Ly Hayslip.²³ Er tut damit etwas, das bis dahin eigentlich kein US-amerikanischer Spielfilm über Vietnam vermocht hatte, er präsentiert mit HEAVEN AND EARTH Kriegskino aus der Opferperspektive der anderen. Beim Lesen der literarischen Vorlage gewinnt man überdies den Eindruck, Stone habe in seinem Drehbuch die äußerst negativen Passagen über den so genannten „Vietcong“ in der Tendenz abgeschwächt.

Die Geschichte: Das zentralvietnamesische Ky La gehört in den 50er Jahren seit fast sieben Jahrzehnten zum französischen Herrschaftsgebiet des Kolonialreiches Indochina. In diesem „schönsten Dorf der Erde“ wächst Le Ly als sechstes Kind einer Bauernfamilie auf, geschützt von Vater Himmel, Ong Troi, und Mutter Erde, Me Dat: „Zwischen Himmel und Erde – Troi va Dat – streben die Men-

schen danach, die Ernte einzubringen und den Lehren Buddhas zu folgen.“ Bei der Feldarbeit lernt sie von ihrer Mutter, jedes Reiskorn als Symbol für nicht vergeudetes Leben zu schätzen. Die Reisfelder liegen in der Nähe des Friedhofs, damit der Geist der Vorfahren²⁴ durch die Erde in den Reis fahren und so von der neuen Generation in sich aufgenommen werden kann. Von ihrem Vater lernt Le Ly die wesentliche Lebensregel: „Wichtig ist die Güte, die du in deinem Herzen trägst, und die Liebe zu deinen ehrwürdigen Ahnen und deiner Familie. Falsch ist alles, was diese Liebe hintertreibt.“

1953 wird das Dorf vom französischen Militär vollständig verwüstet. 1963 teilen „Vietcong“-Einheiten das Leben der Reisbauern, erinnern an die chinesische, japanische und europäische Fremdherrschaft und gewinnen die Dorfgemeinschaft für ihre Ideale. Süd-vietnamesische Regierungstruppen kommen danach mit US-amerikanischen Militärberatern, um das Dorf antikomunistisch zu organisieren. Die heile Welt von Ky La ist endgültig zerbrochen. Zur Leidengeschichte von Le Ly gehören Folter durch die Südvietnamesen und eine Vergewaltigung durch einen Kämpfer des „Vietcong“. – Le Ly unterstützt mit ihrer Familie die Befreiungsfront. Doch sie wird von den eigenen Leuten misstrauisch beobachtet, nachdem die Mutter sie über Beziehungen aus dem Gefängnis herausgeholt hat. Grausamkeit erfährt sie im Krieg von beiden Seiten. – Eine Stellung als Hausmädchen in Saigon muss sie verlassen, weil sie von ihrem reichen Hausherrn schwanger ist. Durch Bauchladengeschäfte mit

²¹ *Hayslip/Wurts* 1994, 28, 34, 88.

²² HEAVEN AND EARTH, USA 1989, Regie und Drehbuch: Oliver Stone (nach den Büchern: „When Heaven and Earth Changed Places“ von Le Ly Hayslip mit Jay Wurts und „Child of War, Woman of Peace“ von Le Ly Hayslip mit James Hayslip).

²³ Sie ist Co-Autorin zweier Lebensgeschichten, auf denen das Drehbuch des Filmes beruht. (Vgl. die deutsche Ausgabe des vorwiegend auf Vietnam bezogenen Teils: *Hayslip/Wurts* 1994). Beim Film selbst hat Le Ly Hayslip in einer Nebenrolle als Juwelenhändlerin und als technische Beraterin mitgewirkt. Der Abspann vermeldet weiterhin: „Sie lebt mit ihren drei Söhnen in Kalifornien und hat mitgeholfen, einige Kliniken in Vietnam

mit Hilfe der *East Meets West Foundation* zu erbauen.“

²⁴ Buddhismus und Ahnenkult, Erbe des tausendjährigen chinesischen Einflusses, bilden in der Religion des Dorfes eine synkretistische Einheit. Mönche und Ahnenkult-Schamanen sind gleichermaßen geistliche Autoritäten im Film. Vom Vater lernt Le Ly, „Gott zu lieben und die Menschen, die sie nicht sieht, die Ahnen.“ Ihre Mutter misstraut den US-Amerikanern auch wegen ihres fehlenden Ahnenkultes: „Sie haben keinen Anfang und kein Ende. Ihre Vorfahren sind ihnen gleichgültig. Und deshalb glauben sie, sie können Böses tun und werden nicht dafür bestraft!“

den US-amerikanischen Soldaten, die Whisky, Zigaretten und Haschisch brauchen, ernährt sie sich und ihren kleinen Sohn. Gegen einen Vergewaltigungsversuch in der Dienststelle des US-Militärs setzt sie sich erfolgreich zur Wehr. Der Film zeigt die Herabwürdigung vietnamesischer Frauen zu billigen Freudenmädchen für arrogante US-Amerikaner. In der Müllhalde des Stützpunktes findet Le Ly die Überreste einer Prostituierten, die ein Soldat ermordet und zerstückelt hat. Später wird sie erfahren, dass dies kein Einzelfall ist.²⁵

Wegen ihres unehelichen Kindes kann Le Ly nicht zurück ins Dorf. Als Kellnerin im koreanischen Hochkommissariat bestreitet sie den Lebensunterhalt. Äußerst geduldig gewinnt US-Sergeant Steve Butler ihre Liebe. Er will keine Prostituierte, sondern eine „gute orientalische Frau“. Ein gemeinsamer Sohn wird noch in Vietnam geboren, bevor Butler Le Ly als Ehefrau mit in die USA nimmt. In Butlers Familie ist man ganz entzückt von der „kleinen Chinesin“ und findet die Kinder zum „Aufressen“ süß. Doch die vietnamesische Schwiegertochter soll statt Reis und Fisch das überquellende Fast-Food-Angebot im christlichen Haus richtig würdigen und dabei an „die armen Kinder in Vietnam“ denken: „Sie soll wissen, wie freigiebig wir sind und auch ein bisschen dankbar dafür sein!“ Gegenüber der Mutter verteidigt Sergeant Butler seine Frau, indem er ausführlich erzählt, welche Art von Dankbarkeit Soldaten, Panzer und Bomben der USA in Vietnam verbreitet haben.²⁶

25 Die entsprechende Passage der Literaturvorlage *Hayslip/Wurts* 1994, 241f. schildert, wie Vietnamesen den Abfall eines GI-Lastwagen durchsuchen: „Wir öffneten den größten Karton und erstarrten vor Entsetzen. Er enthielt eine junge Frau, nackt und verstümmelt. Ihrem Äußeren nach zu urteilen handelte es sich um eine Prostituierte, die von den Soldaten benutzt, missbraucht und weggeworfen worden war.“ – Christopher Crowe hat zum Thema 1988 den Spielfilm *OFF LIMITS* (dt. Saigon) vorgelegt: 1968 fahndet die Kriminalabteilung des US-Militärs nach einem Mörder, der in Saigon bereits sechs Prostituierte umgebracht hat, und entlarvt am Ende einen hohen US-Offizier als Täter (vgl.

Hölzl/Peipp 1991, 114-118).

26 Butler zu seiner Mutter: „Dankbar? Ich werde dir jetzt mal was erzählen. Weißt du, was die alten Männer und Frauen in den Dörfern sagten, wenn wir mit unseren Panzern einmarschierten? Bitte Sir, töten Sie mich nicht! In Da Nang fuhren wir an Krankenhäusern vorbei, an Menschen, die von unseren Bomben zerfetzt worden waren. Sie winkten, Mädchen und Jungen ohne Arme und ohne Beine, und sie winkten uns zu, als wären wir als Touristen gekommen! Und warum? Weil sie glücklich waren, am Leben zu sein und uns zu sehen. Dabei hatten wir sie zu Krüppeln gemacht. Und für jeden von uns wurden zwanzig von ihnen zerstückelt und ermordet. Also

Für Le Ly zeigen sich zunehmend Schatten in der anfänglich so idealen Ehe. Steve lässt sie mit Blick auf finanzielle Schwierigkeiten wissen, dass nach dem Armeedienst ein ziviler Job im internationalen Waffenhandel auf ihn wartet, an dem die Regierung insgeheim beteiligt ist: „Was glaubst du denn, was ich in den letzten 17 Jahren gemacht habe? Was tut denn ein Militärberater sonst? Ich gehe in Länder, die von den USA unterstützt werden, und zeige den Menschen dort, wie sie unsere Waffen einsetzen!“ Le Ly ist entsetzt: „Waffen und Kommunisten, ist das alles, womit ihr Amerikaner euch beschäftigt?“ Ihre Kinder, drei Jungen, geben sich in der Schule als Mexikaner aus. Steve missachtet jetzt immer öfter die Herkunft seiner Frau: „Du solltest lieber mal die Bibel lesen. Dein blöder Buddha blickt doch gar nicht durch!“ Er will auch nicht, dass sie ein eigenes kleines Geschäft eröffnet.

Stevens Albträume über die Zeit in Vietnam nehmen zu. Sein Wesen verändert sich vor allem unter Alkohol. Als Le Ly sich trennen lassen will, bedroht er sie mit einer der Waffen im Haus. Unter Tränen gesteht er, dass er ohne sie nicht mehr leben kann. Er hat Schwierigkeiten mit einem militärischen Untersuchungsausschuss. Erstmals offenbart Steve in einer langen Beichte, dass er in Vietnam als brutaler Spezial-Killer der Marines eingesetzt war und dass er sich nicht für wert hält, geliebt zu werden.²⁷ Der Reinkarnationsglaube hilft

erwarte bitte bloß nicht von Ly, dass sie wegen deines blöden Truthahns 'nen Kopfstand macht. Sie weiß ganz genau, was sie hier hat und was sie verloren hat!“

²⁷ Diese Beichte ist vor allem deshalb erschütternd, weil sie dem „zivilisierten“ Militär nicht einfach etwas Fiktives andichtet. Die entsprechenden Spezialkiller der USA gab es wirklich. Verständlich werden jetzt die Bilder, die Steve auch schon davor Nachts gequält haben: „Ich bin ein Killer, Baby. Ich habe dort so viele getötet. Ich war so gut darin, dass ich besondere Aufträge bekam, schwarze Operationen. Wir töteten manchmal drei oder vier in einer Nacht, ohne Gnade: Wohlhabende Bauern, reiche fette

Geldverleiher, die dem Vietcong ein Heidengeld zusteckten. Es war ein perverser Wahnsinn. So genannte psychologische Aktionen. Wir schnitten ihnen die Eingeweide heraus, nahmen Stücke aus ihrer Leber und ließen sie auf die Brust fallen, damit sie nicht in den Buddha-Himmel kommen, und dann ließen wir sie einfach nur liegen. Wir schnitten ihnen die Eier ab, stopften sie in ihren Mund, nähten ihnen die Lippen zu und ließen sie so in ihren Betten liegen. Die Schuld schoben wir dem Vietcong in die Schuhe. Drogen, Waffenhandel, Sklaverei, das volle Programm. Einmal haben sie ein Mädchen umgebracht, mit dem ich zusammen gelebt habe. Wir durften uns außerhalb der Opera-

Le Ly, die von Steve begangenen Grausamkeiten als Teil ihres eigenen menschlichen Wesens zu sehen. Sie glaubt, in einem früheren Leben selbst ein brutaler Soldat gewesen zu sein, und fühlt sich ihrem Mann sogar verwandt.²⁸ Trotz ihrer aufrichtigen Versuche im Zusammenleben zerrüttet die Ehe jedoch weiter. Steve ist noch verzweifelter und gewalttätiger geworden. Er kann sich nicht vorstellen, dass eine seelenverwandte Freundschaft auch ohne Ehe weiter dauern kann. Wegen der anstehenden Scheidung entführt er die Kinder und droht mit ihrer Tötung. Ein buddhistischer Mönch sagt zu Le Ly, sie habe einen schicksalhaften *Versöhnungsauftrag* und solle deshalb die Ehe nicht aufgeben.²⁹ Danach erklärt Le Ly im Telefonat mit Steve: „Ich hasse dich nicht, ich will dir helfen! Ich fühle deinen Schmerz. Ich gehe mit dir in die Kirche. Ich stelle den Schrein weg. Ich liebe den Mann, den ich in Vietnam kennen gelernt habe, und ich werde ihn wiederfinden!“ Steve ist jedoch schon so verzweifelt und unzugänglich für diese Hoffnungsperspektive, dass er sich mit dem Gewehr selbst das Leben nimmt.

Im letzten Teil des Films fährt Le Ly, die inzwischen in den USA eine erfolgreiche Geschäftsfrau geworden ist, mit ihren drei Söhnen nach Vietnam. Im ehemaligen Saigon besucht sie ihren früheren Hausherrn, den Vater ihres ersten Kindes. In ihrem Heimatdorf hellt sich das Gesicht der alt gewordenen Mutter auf, als sie ihren drei Enkeln gegenüber tritt. Sie ist mit dem Schicksal und mit Le Ly ver-

tionen nicht mit Vietnamesen zusammen tun. Darum hat man sie getötet. Sie haben ihr die Kehle von einem Ohr bis zum anderen durchgeschnitten. Ich war in der Hölle ... Vermutlich bin ich verrückt, aber Scheiß drauf, wer weiß das schon? Je mehr ich tötete, desto mehr Aufträge gaben sie mir. Man fühlt sich dabei, als würde man lebendig gefressen, von innen heraus gefressen, von einer Horde wilder Haie. Und man muss immer weiter machen, immer weiter töten, sonst fressen sie dich, diese gierigen Haie, und lassen nichts von dir übrig. Eines Tages bekam ich keine Aufträge mehr, und dann habe ich dich gefunden. Ich hab gedacht, es wird alles anders, aber es wird sich nie etwas ändern. Also

vergiss mich, okay?“ – Nach Le Lys Antwort fragt er: „Ly, kannst du mich lieben, mich wirklich lieben, ein wenig?“

28 „Ich bin in einem früheren Leben auch Soldat gewesen. Ich habe so viele Menschen getötet, verletzt und gelogen und gestohlen und gehasst. Jetzt bezahle ich dafür. Und jetzt haben Soldaten versucht, mich umzubringen. Lange Zeit bin ich von keinem Mann geliebt worden oder respektiert. Das ist mein Schicksal. Wir sind uns verdammt ähnlich. Wir haben beide ein böses Karma. Und wenn wir jetzt nicht dafür bezahlen, dann zahlen unsere Seelen in einem anderen Leben. Aber wir dürfen nicht aufgeben. Du musst es versuchen. Auch wenn unsere Haut

söhnt.³⁰ Nur der überlebende Bruder tut sich nach den Erfahrungen des Krieges schwer, den Besuch aus den USA mit Freude zu empfangen: „Der Schmerz und das Leid, das die Amerikaner über uns gebracht haben, sind nicht vergessen!“³¹ Le Ly träumt im Elterhaus ein letztes Mal eine liebevolle Begegnung mit dem verstorbenen Vater. Für alle Verstorbenen des Dorfes bringt sie ein Opfer vor der großen Buddha-Statue dar. Auf den Feldern sinnt sie nach über das Lied, das den Kreislauf der Rache durchbrechen kann: „Ich war nach Hause gekommen, aber meine Heimat hatte sich verändert. Ich würde für immer zwischen allem stehen ... , zwischen Süden, Norden, Osten, Westen, Frieden, Krieg, Vietnam und Amerika. Es ist mein Schicksal, zwischen Himmel und Hölle zu sein. Seinem Schicksal kann man nicht entgehen. Nur wenn wir es akzeptieren, werden wir zufrieden sein. Wir haben viel Zeit, sehr viel Zeit, eine Ewigkeit, um unsere Fehler ständig zu wiederholen. Doch wenn wir es irgendwann schaffen, unsere Fehler zu korrigieren, werden wir das Lied der Erleuchtung hören, und wir können für immer den Kreislauf der Rache durchbrechen. In euren Herzen könnt ihr es hören, es ist ein Lied, das euer Geist seit dem Moment eurer Geburt singt. Wenn die Mönche recht haben und nichts auf der Welt ohne Grund geschieht, dann ist auch das Leid ein Geschenk Gottes und bringt uns näher zu ihm. Es lehrt uns, stark zu sein, wenn wir schwach sind, tapfer zu sein, wenn wir Angst haben, weise zu handeln, wenn wir verwirrt sind,

anders ist, haben wir die selben Leiden.“

- 29 Die Ausführungen des buddhistischen Mönches erscheinen freilich noch ungeheuerlicher als die Pastoral eines katholischen Priesters, der eine Frau ohne jede Rücksicht zur Aufrechterhaltung einer „sakramentalen“ Ehe mit einem gewalttätigen Alkoholiker bewegen will: „Wenn ich dir nun ein Baby zeige, das von einem Bajonett getötet wurde und dir sage: >Das ist sein Karma!, dann weinst du vielleicht um das Baby, um sein Karma und um das böse Karma des Soldaten, der es getötet hat. Aber wir dürfen dennoch nie unsere Gefühle dazu missbrauchen, das Rad der Inkarnation zu leugnen, das erst zu dieser Handlung geführt hat. Es ist

natürlich wie die Bewegungen der Sonne und des Mondes.“ Steve „hat natürlich eine Menge Schuld angehäuft, die seine Seele belastet. Aber wenn du dich weigerst, ihm irgendwie die Möglichkeit zu geben, sich wieder davon rein zu waschen, erhöhst du nur die Schuld deiner eigenen Seele. Der Männerhass, der dich blendet, wird jeden Mann erblinden lassen, der dir im zukünftigen Leben begegnet. Wenn du dich jetzt von Steve abwendest, wirst du nur deine eigene Sühne verspielen. Kind, du hast ihnen vergeben, den Männern, die dich vergewaltigt haben, die dein Land zerstörten und deiner Familie weh taten. Und so sollte es auch sein. ... Die Zukunft, die Vergangenheit, es ist alles dasselbe. Wenn

und das loszulassen, was wir nicht festhalten können. Endgültige Siege werden im Herzen errungen, nicht in diesem oder jenem Land.“

Die in den Fußnoten zu diesem Abschnitt ausführlich zitierten Drehbuchtexte belegen, wie nachdrücklich der Film die *buddhistische* Bereitschaft und Fähigkeit zur Versöhnung in den Mittelpunkt stellt. Das in Steves Umfeld praktizierte Christentum erscheint demgegenüber selbstherrlich, intolerant und unreif zur Selbsterkenntnis, obwohl es auf die Tränen des Gekreuzigten sieht. Wo in diesem Film Wunden geheilt werden, da geschieht es durch jene Güte, die Le Lys Vater immer als das Wesentliche in jedem Menschenleben betrachtet hatte. Das Rad der Wiedergeburt verbietet jedes endgültige Verdammungsurteil über die Täter in einer gewalttätigen Welt. Auch die Ahnenfrömmigkeit aus dem vietnamesischen Dorf Ky La erweist sich nicht als enge Familienideologie, sondern als ein Tor zur Verbundenheit aller Menschen. Die christliche Botschaft von der Gnade erhält hier eine Nachhilfe, die die ethischen Kategorien westlicher Religiosität bei weitem übersteigt.

Soviel Verstehen, soviel Verzeihen und soviel Schicksalsergebenheit wird kein moralischer Gegner des Krieges gutheißen können. Auch das Kinopublikum scheint für solche asiatischen Geschenke und für das *Übermaß* an Güte wenig Dankbarkeit zu empfinden. Im Gegensatz zu den ersten beiden Titeln der Trilogie, die in den USA große Erfolge erzielten, blieb HEAVEN AND EARTH ohne jede Oscar-

du dich jetzt scheiden lässt, dann wirst du eines Tages nur wieder zurückkehren, um es dann wieder gut zu machen. Der Weg ins Nirwana ist nicht bequem und sicher. Er ist schwierig und steil. Und wenn du nur an den sonnigen Tagen gehst, wirst du dein Ziel nie erreichen. Entscheide dich, meine liebliche Pfirsichblüte. Überleg es dir gut. Ein Kind ohne Vater ist wie ein Haus, dem das beschützende Dach fehlt.“ Bei diesen Worten kommen Le Ly Erinnerungen an ihren Vater, der nach Auskunft der literarischen Vorlage übrigens einmal gesagt hat: „Denk daran, Rache ist ein Gott, der menschliche Opfer fordert.“ (Hayslip/Wurts 1994, 238)

30 Bei der anfänglichen Begrüßung empfindet die

Mutter noch Fremdheit gegenüber der in den USA lebenden Tochter: „Du siehst sehr gesund aus. Du bist ein Geist. Ich sehe dich nicht. Ich weiß nicht, wo du bist.“ Doch das Wiedersehen mit der jüngsten Tochter und mit den Enkeln empfindet sie dann als großen Trost für ihr Lebensende: „Mit deinen Tränen gibt Gott dir alles zurück, was er dir genommen hat. Ich kann nicht mehr weinen. Der Schmerz hat meine Tränen in alle Winde zerstreut.“ Versöhnlich ist auch ihr Blick auf den Krieg, in dem sie doch mehrere Söhne verloren hat: „Dieser Krieg brachte dem Menschen nur eins, eine Menge Friedhöfe. Und auf Friedhöfen gibt es keine Feinde.“

Prämierung. Der Film wurde in den Vereinigten Staaten zu Beginn der 90er Jahre nicht freundlich aufgenommen, obwohl er weniger direkt die Kriegsverbrechen von US-Soldaten ins Bild setzt als *PLATOON* oder *BORN ON THE FOURTH OF JULY*. Auch die in Hollywood peinlich gemiedenen militärischen Gegner von einst (südvietnamesische Befreiungsfront, nordvietnamesische Armee) bleiben weithin unsichtbar, und für die innenpolitische US-Perspektive bringt der Titel keine neuen kritischen Aspekte. Anstößig scheint vor allem die einfühlsame Einladung zur Identifizierung mit einem vietnamesischen Opfer und mit der Leidensgeschichte ihres Landes zu sein. Die Hauptfigur ist – anders als sonst im US-amerikanischen Vietnamfilm – eine *Vietnamesin*! Der Misserfolg von *HEAVEN AND EARTH* wirft Fragen für das Kriegsfilmgenre auf: Welche Erschütterungen kann Hollywood den Zuschauern bezogen auf die Schauplätze moderner High-Tech-Luftkriege denn noch zeigen, wenn es dort keine Flut von Sargrückführungen in die USA zu vermelden gibt? Wie lässt sich die Perspektive der Opfer überhaupt noch behutsamer vermitteln als in diesem Film von Oliver Stone? Was könnte die Mauer der Schuldabwehr durchdringen, wenn es einem Film wie diesem nicht gelingt?

31 Mit Blick auf die gegenwärtigen harten Lebensbedingungen nach dem Krieg erklärt der Bruder den Kampf der FNL und der Nordvietnamesen: „Alles was wir hatten, war unser Glaube an die Zukunft. Wir wussten, dass wir nur dann eine Zukunft haben, wenn wir den Krieg gewinnen. Deshalb kämpften und starben wir weiter, genauso wie Ameisen unter den Füßen des Elefanten. Nicht weil wir besonders tapfer waren. Wir

hatten einfach keine Wahl. Unser Volk sollte frei sein ... Und als wir glaubten, wir hätten es geschafft, gab es wieder Krieg, die Kambodschaner, die Chinesen.“ Danach erzählt er, wie elendig und arm er die Mutter 1980 bei der Heimkehr ins Dorf angetroffen habe. Er fürchtet, der Besuch der „reichen Amerikanerin“ (Le Ly) werde jetzt das Dorf gegen die Mutter und die Familie aufbringen.

*„So wenig, wie man zur Wahrheit kommt mit
einem Sack voll Lügen, so wenig kommt man zum
Frieden durch das Training für das Morden.“
„Es gibt keine Armee der Welt, absolut keine, nir-
gendwo, in der trainiert würde, wie man Widerstand
leistet, wie man Befehle verweigert, unter welchen
Bedingungen die Pflicht dazu geradewegs bestünde.“
Eugen Drewermann¹*

VIII Individuum und Militär – Oder: Wie wird man ein Killer?

Wer die Schrecken der Weltkriege oder das militärische Massenmorden in Vietnam auch nur im Ansatz nachvollziehen möchte, findet dafür in Spielfilmen kaum Hilfestellung. „Vielleicht wäre es besser“, meint Sam Fuller, „wenn man scharfe Munition über die Köpfe der Zuschauer hinweg durch den Kinosaal feuern würde.“² Der Rückgriff auf literarische Zeugnisse der Opfer, historische Darstellungen und Dokumentarfilme ist unerlässlich. Mit Blick auf den Spielfilmkanon zu Vietnam kann nicht oft genug wiederholt werden, dass Hollywood die Schrecken des Krieges meistens auf solche spektakulären Abscheulichkeiten reduziert, die im massenmedialen Geschäft insgesamt Aufmerksamkeit erregt haben. Immerhin sind die Szenarien des Kriegsfilmgenres deutlich genug, um die entscheidenden Fragen zu provozieren: Wie schafft man es eigentlich, dass ganz gewöhnliche Menschen das Handwerk des Todes in solch kaltblütiger Perfektion ausüben? Warum akzeptieren Gesellschaften, deren vorherrschende Religion den Menschen als Ebenbild eines mitfühlenden Gottes betrachtet, dass zahlreiche ihrer Angehörigen planmäßig zu Killern abgerichtet werden? Wie kommt es, dass ohne großes Aufheben die offiziell dogmatisierte Würde des Individuums in so genannten demokratischen Armeen restlos außer Kraft gesetzt werden kann? Zumindest auf die erste Frage hat es im US-Kino Antworten gegeben. Die vielleicht eindrucksvollste bietet ein Vietnamfilm, der jetzt in zwei Abschnitten vorgestellt werden soll.

Full Metal Jacket (1987) – Erster Teil der Tragödie

„Die Verachtung für das Leben anderer entsteht durch einen Gehorsam, der uns lehrt, dass das Eigene schwach und ungenügend ist, und dass die Not, die man erlebt, nur eine Bestätigung für diese verachtenswerte Schwäche ist.“

Arno Gruen³

„I love working for Uncle Sam, lets me know just who I am!“⁴

Als Regisseur hat der US-Amerikaner Stanley Kubrick bereits sehr früh in *PATHS OF GLORY* (1957) und *DR. STRANGELOVE* (1963) eine kritische Sicht des Militärs dokumentiert. Dem scharfen moralischen Einspruch folgt dabei die Komik: als letzte Möglichkeit, den Irrsinn atomarer Rüstungsszenarien überhaupt irgendwie sichtbar werden zu lassen. Die subversive Qualität der beiden Klassiker ist wohl unbestritten. Doch Subversivität muss vielleicht noch mehr dem viel späteren Werk *FULL METAL JACKET* (1987) bescheinigt werden. Kein anderer Spielfilmtitel hat der Armee der Vereinigten Staaten und dem Militär überhaupt jemals ein so hässliches Gesicht auf der Leinwand verliehen wie dieser zutiefst „nihilistische“ Film. Das Drehbuch entwickelte Kubrick zusammen mit Gustav Hasford und Michael Herr. Hasford ist zugleich Autor der Romanvorlage. – Die brutale „Militärausbildung“ war übrigens noch während des Südostasien-Krieges auch in dem kritischen Dokumentarfilm *BASIC TRAINING* (USA 1971) von Frederick Wiseman vermittelt worden.

FULL METAL JACKET zeigt im ersten Teil, wie man 1967 in South Carolina, im Camp von Parrish Island, vor dem Einsatz in Vietnam zunächst ein „richtiger Marine“, ja ein definitiver Massen-

¹ Drewermann 2002a, 165, 177.

² Zitiert nach: Reinecke 1993, 114.

³ Gruen 2000, 188.

⁴ Einer der Sprechgesänge aus dem Film: *FULL METAL JACKET*, USA 1987, Regie: Stanley Kubrick, Drehbuch: Stanley Kubrick, Michael Herr, Gustav

Hasford (Maßgebliche Literaturvorlage ist der autobiog. beeinflusste Roman „The Short Timers“ von Gustav Hasford). – Vgl. zum Film auch: Hölzl/Peipp 1991, 128-132, und besonders Reinecke 1993, 93-113, dessen Einschätzung, der Film zeige ein nihilistisches Bild, ich folge.

killer wird. Eugen Drewermann hat die hier vorgeführte äußerste Brutalität der militärischen Ausbildung eindrucksvoll in vier Aspekten charakterisiert⁵: 1. Gezeigt wird nicht das Ideal demokratischer Gesellschaften, der Bürger in Uniform, sondern eine Entwürdigung des Einzelnen und eine Brechung der Persönlichkeit bis hin zum Verlust jeglicher Selbstachtung. 2. Der Abbau menschlicher Tötungshemmungen geschieht über Desensitivierung (möglichst „realistische“ Zielobjekte), die Einübung von Befehlsreflexen und eine Dressur zum – scheinbar instinktiven – Killen. (Die entsprechenden Trainingsprogramme haben vom Zweiten Weltkrieg bis hin zum Vietnamkrieg die Tötungsrate der Soldaten mehr als vervierfacht; sie fußen auf der Erkenntnis der Militärforschung, dass jede seelisch gesunde Persönlichkeit einen unvorstellbaren Widerstand gegenüber der Tötung eines anderen Menschen in sich birgt.⁶) 3. Tödliche Gewaltausübung wird mit sadistischen Gefühlen gekoppelt und sexualisiert. Drewermann nennt ein Beispiel: Zu ihrem Truthahnschießen auf flüchtende Mitglieder des irakischen Militärs zum Ende des Golfkrieges 1991 erklärten US-amerikanische Soldaten, „dass sie nicht hier vier Wochen lang herumgevägelt haben, um jetzt nicht zum Abspritzen zu kommen.“⁷ 4. Bei Kubrick erscheint eine Zerschlagung des selbständigen Denkens als zentrales Ziel der militärischen Ausbildung. Das traurige Endergebnis dieser systematischen Deformation des Menschlichen: Die Ausführenden bei schier unvorstellbaren Massenmordoperationen haben überhaupt keinen Begriff mehr von einem individuellen Gewissen. Sie reden sich unisono mit einem Hinweis auf ihren Befehlsgehorsam heraus und verstehen gar nicht, was andere ihnen vorwerfen.⁸

Wie nun vermittelt Full Metal Jacket die praktische Umsetzung eines solchen Curriculums in einem Rekrutenlager des United States Marine Corps? Country-Musik lässt uns wissen, dass „Amerika“ den Ruf des Schlachthorns erneut vernommen hat.⁹ Ein Terror, der allen Konventionen des zivilen Lebens Hohn spottet, beginnt: Alle Rekruten erhalten zur Vorbereitung der sich anschließenden Gehirnwäsche eine radikale Rasur der Kopfhaut. Sergeant Hartman ist der Senior Drill Instructor, dem sie jetzt acht Wochen lang ausgeliefert sind: „Von nun an werdet ihr nur reden, wenn ihr angesprochen seid, und

das erste und das letzte Wort aus eurem dreckigen Maul wird >Sir< sein!“ Vorerst zumindest sind die so Angeredeten nichts weiter als „wertloser Dreck“, ein „Haufen Urscheiße“. Die meisten kommen ohnehin aus der untersten Schicht der Gesellschaft. Doch Hartman duldet in seinem Camp, in dem alle *unterschiedslos* durch den Schlamm kriechen, keine „rassistische Bigotterie gegen Nigger, Spaghettis oder Latinos“: „Hier seid ihr alle zusammen gleich wertlos!“ Leonard, der Dickste und zugleich Schwächste im Platoon, erfährt die krasseste Bestätigung seiner Minderwertigkeitsgefühle: „Sie kommen mir vor, als wäre das Beste von Ihnen am Arsch Ihrer Mutter runtergelaufen und als braune Soße auf der Matratze geblieben!“ Jeder ist auswechselbar. Wer eine eigene Identität mitgebracht hat, sollte sie jetzt schleunigst vergessen. Der Sergeant vergibt die neuen Namen: Cowboy, Joker, Paula oder was auch immer. Zu den ersten Lektionen gehört, sich das Wort „Ich“ abzugewöhnen. Die Soldaten reden fortan von sich nur noch in der „dritten Person“, so wie es Kleinkinder tun, bevor in ihnen die selbstbewusst werdende Persönlichkeit erwacht.

Die Rekruten, durchweg „falsche Helden und mutige Irre“, sollen unter Drill zu unzerstörbaren Waffen und zu „Priestern des Todes“ gemacht werden. Im Nachtgebet für den Krieg bekräftigen sie Tag für Tag gemeinsam, dass sie mit ihrem Gewehr eine Symbiose

5 Drewermann 2002a, 55-58.

6 Vgl. Gruen 2000, 118f.

7 Drewermann 2002a, S. 57.

8 Dazu Drewermann 2002a, 56f., der zu Recht auch an entsprechende „Rechtfertigungsmuster“ der Täter während des Nürnberger Tribunals erinnert: „Den schlimmsten Beweis für die These des Kubrick-Films liefert in meinen Augen ein Gespräch, das Günther Jauch 1995 in RTL mit Major Charles Sweeney führte, jenem Bomberpiloten, der am 9. August 1945 den Pulk über Nagasaki gelenkt hat. Dieser Mann hat zusammen mit ... dem Bomberpiloten über Hiroshima mehr Menschen getötet als jeder andere in der Geschichte. Günther Jauch also fragte ihn nach genau 50 Jahren, was er seit-dem ... gedacht, gefühlt und gemacht hat, wie er in seinem

Alltag mit jener Erfahrung umgegangen ist. Sweeney wurde sehr ärgerlich, er verbat sich die Frage. Seine Antwort: >Ich bin Soldat, und Befehl ist Befehl, ich habe gemacht, was ich tun musste.< Diese instrumentalisierte (Un-) Menschlichkeit definiert alles Soldatische.“

9 Der patriotische Country & Westernsong „Hello Vietnam“ von Johnny Wright, die Musik zur ersten Szene: „America has heard the bugle call, and you know it involves us one and all. I don't suppose that war will ever end. There's fighting, that will break us up again. Good-bye, my darling! Hello, Vietnam! I'm here to take a battle to be won. Kiss me good-bye and write me while I'm gone. Good bye, my sweetheart! Hello, Vietnam!“

bilden. Außerhalb dieser Symbiose sind sie nutzlos und ohne Überlebenschance.¹⁰ Die Ansprache zur praktischen Einübung vor der Zielscheibe lautet: „Die tödlichste Waffe der Welt ist ein Marine mit seinem Gewehr. Es ist euer Killerinstinkt, der voll da sein muss, wenn ihr im Kampf überleben wollt! Euer Gewehr ist nur ein Instrument. Töten kann nur ein Herz aus Stahl! Wenn euer Killerinstinkt nicht stark und rein ist, werdet ihr nicht töten, dann werdet ihr tote Marines sein. Und dann seid ihr in einer Welt voller Scheiße ...“ In Sprechgesängen wird diese Botschaft beim Marschieren immer wieder verinnerlicht: „Was bringt das Gras zum Wachsen? Blut, Blut, Blut! – Was tun wir in unserem Beruf? Killen, killen, killen!“ Die Konditionierung zum Töten für den Vietnameinsatz hat mit der Arbeit von seelenlosen Robotern angeblich wenig gemeinsam. Das Marine Corps, so heißt es ausdrücklich, braucht furchtlose Killer, die Blut sehen wollen, unzerstörbare Männer, die am Ende bereit sind, „ihre eigenen Eingeweide zu fressen und noch einen Nachschlag zu verlangen.“ Dass es einem Marine übrigens ausdrücklich verboten ist, „ohne Genehmigung“ zu sterben, kann nur als Verbot einer existentiellen Auseinandersetzung mit dem Tod übersetzt werden. – Das mit Identität gefüllte Bewusstsein, ein lebendiges und sterbliches Wesen zu sein, würde jeden Baustein des Trainingsprogramms augenblicklich zum Einsturz bringen! – Ausschließlich im banalen Singsang des Gleichschritts darf die individuelle Möglichkeit des Sterbens zur Sprache kommen: „Kehr ich nicht aus den Kämpfen heim, dann sargt mich ein und schickt mich heim. Steckt mir meine Orden an, und sagt meiner Mutter: Das war ein Mann!“

Zur Koppelung der eingeübten Tötungsreflexe mit sadistischen und speziell sexuellen Gefühlen treten von Anfang an besondere Übungen hinzu. Das Gewehr, die einzige Braut der Rekruten, liegt nachts mit im Bett.“ Beim gemeinschaftlichen Marschieren werden gleichzeitig Waffe und Genital umfasst. Beide sind Stolz und Lustquelle des Soldaten: „This is my rifle! That is my gun! This is for fighting! That is for fun!“ Als angebliche Männlichkeit wird den Rekruten ein gewalttätiges Ideal vor Augen geführt, das Kultur durch phallische Aggressivität einer archaischen Horde ersetzt.¹¹ Die Verbindung von Geschlecht und High-Tech-Gewehr ist jedoch keine pri-

mitive Urtatsache, sondern wird nach „neurolinguistischem“ Plan *programmiert*. Drill-Sergeant Hartman offenbart in seiner Sprache anale Fixierungen und verbreitet pausenlos jene Welt der Fäkalien, die uns spätestens Erich Fromm als Domäne der Todesanbeter enttarnt hat. Daneben fördert und verkörpert er selbst eine allgegenwärtige Sexualisierung auf *vorpubertärem* Niveau, wie sie eigentlich nur unter sexualfeindlichen Bedingungen gedeihen kann. In Kinderversen singen junge Erwachsene und ihr Ausbilder davon, was Mama und Papa im Bett treiben. Das verbotene Höschen von Nachbarns Grete ist der stete Inbegriff von Glückseligkeit. Penetrant begegnen uns auf Schritt und Tritt homophobe Anspielungen, Ausdruck einer ängstlichen Abwehr von Homosexualität, wie sie vor allem bei Heranwachsenden und eben im Militär verbreitet ist. Dem – höchst kultivierten – Leitbild der Nordvietnamesen wird angedichtet, was sonst Dreizehnjährige einem Privatfeind wünschen mögen: „Ho-Chi-Minh ist ein Hurensohn, hat den Laufarsch auf und ’ne Eierinfektion.“ Die Aufschriften vieler Zugfahnen beim Militär entsprechen dann exakt dem hier eingeübten Niveau eines allgegenwärtigen Infantilismus, wie ihn sich alle militaristischen und autoritären Systeme heranzüchten. – Man muss all das verlängern hin zu jenen Szenarien in Vietnamdokumentationen und Spielfilmen, die Südostasien als Paradies für Sadisten zeigen und als großes Freudenhaus. Im Krieg können die Jungen vom Lande ihren Trieben für fünf Dollar oder umsonst freien Lauf lassen. Man tötet Schlitzaugen oder missbraucht sie oder macht beides, das ist kein Widerspruch.¹³

10 Der vollständige Text des eingeübten „Nachtgebets“: „Das hier ist mein Gewehr. Es gibt viele andere, aber dies ist meins. Mein Gewehr ist mein bester Freund. Es ist mein Leben. Ich muss es meistern wie ich mein Leben meistern muss. Ohne mich ist mein Gewehr nutzlos. Ohne mein Gewehr bin auch ich nutzlos. Mein Gewehr verfehlt sein Ziel nie. Ich muss schneller schießen als mein Feind, denn sonst tötet er mich. Ich muss ihn erschießen, bevor er mich erschießt. Das werde ich. Vor Gott glaube ich und schwöre: Mein Gewehr und ich werden mein Vaterland verteidigen. Wir sind die Bewahrer unserer

Feinde. Wir sind die Bewahrer meines Lebens. Das schwöre ich, bis kein Feind mehr ist, nur Frieden. Amen.“

11 Der Befehl dazu: „Heute Nacht werdet ihr Schleimer mit eurem Gewehr schlafen, und dann werdet ihr euch für euer Gewehr einen Mädchennamen aussuchen, weil das die einzige Mose sein wird, die ihr Pisser hier kriegen werdet. ... Ihr seid jetzt mit dem Gewehr verheiratet ... und ihr werdet nicht fremdgehen!“

12 Vgl. *Drewermann* 2002a, 56.

13 Vgl. dazu die Anmerkung 25 zu Kapitel VII und das Kapitel X.

Den Mund hat ein Soldat in Parrish Island nur auf Befehl hin und zum Zweck gehorsamer Bestätigungen zu öffnen. Selbstständiges Denken ist ausdrücklich zu unterlassen. Sergeant Hartman verlangt, dass die Toilette so sauber ist, „dass sogar die Jungfrau Maria sich freuen würde, hier einzufliegen und ihren Haufen zu setzen“. Das jedoch will er von Private Joker ganz ernst genommen wissen: „Sie gottverdammter kommunistischer Heide, sagen Sie mir auf der Stelle, dass Sie die Jungfrau Maria lieben, oder ich stopfe Ihnen den Darm aus!“ In diesem konkreten Fall weiß Joker jedoch, dass er bereits zuviel vorwitzige Individualität preisgegeben hat, um hier mit opportunistischer Zustimmung seinen Kopf aus der Schlinge ziehen zu können. Er fällt auf die Fangfrage, auf die es keine richtige Antwort gibt, nicht herein und bleibt bei seinem „Negativ“. Diese „Courage“ bringt ihm sogleich den Posten als Gruppenführer ein.

Passend zur Unerwünschtheit autonomer und vernunftbegabter menschlicher Wesen taucht Religion in Kubricks Film nur als ideologische Karikatur auf. Die Instrumentalisierung speziell des Christentums im Dienste des Tötens zeigt sich – nicht nur in vordergründigen Anspielungen – durchgehend als Blasphemie. Spätestens am Kasernentor einer Kriegsnation ist das Über-Ich religiös sozialisierter Zivilisten höchst unerwünscht. Die Marines brauchen in ihrer gottgleichen Herrlichkeit den Gott der tradierten Moral nicht mehr. Nachdem alle ein „Happy Birthday“ für Jesus gesungen haben, verkündet der Drill Sergeant: „Heute ist Weihnachten! Deswegen findet genau um neun Uhr dreißig eine Zaubervorstellung statt. Pfarrer Charly wird euch da erzählen, wie der Kommunismus von der freien Welt endgültig besiegt wird, mit Hilfe Gottes und einer Handvoll Marines. Gott ist geil auf die Marines, weil wir alles töten, was uns vor die Augen kommt. Er spielt sein Spiel, wir spielen unseres. Um uns dankbar zu zeigen für so viel Macht, kümmern wir uns darum, dass der Himmel immer mit frischen Seelen bestückt wird. Gott gab es schon vor dem Marine Corps. Also schenkt eure Herzen ruhig Jesus. Aber euer Arsch gehört dem Marine Corps!“ Während in der Gesellschaft die moralische Autorität der Kirchen den „christlichen“ Kriegspolitikern Wählerstimmen zuführen soll, dürfen die Geistlichen hier beim Militär *Zauberstunden* abhalten.

Selbstredend ist im Rahmen des gesamten militärischen Ausbildungskonzepts jede empathische Begabung von Menschen zu zerstören, die mit einer angeborenen Tötungshemmung einhergeht. Das Mitgefühl auszuschalten, heißt jedoch grundlegend auch, die Fähigkeit zu echter Solidarität auszuschalten, aus der heraus allein so etwas wie Gemeinschaft entstehen kann. Stattdessen erzeugt die Abrichtung einen gleichgeschalteten Korpsgeist, eine kollektive Unmoral, die dem Schwächsten in den eigenen Reihen keinen Lebensraum mehr lässt. Alle anderen müssen büßen, wenn der unbeholfene und unbewegliche Leonard („Private Pyle“) wieder einmal den Unmut des Sergeants auf sich zieht. Nach ausgeklügeltem Plan wird Hass auf die mitleidswürdigste Gestalt des Platoons produziert. Sogar Joker, der sich anfänglich durchaus einfühlsam und sogar mit Erfolgen um Leonard gekümmert hatte, ist innerlich zu schwach, dem etwas entgegenzusetzen. Ohne Ausnahme prügelt das Kollektiv Nachts auf Leonard ein, der in den Augen jedes seelisch gesunden Menschen doch nichts anderes ist als ein liebesbedürftiges und weinendes Kind.

Es ist schier unglaublich, wie in *FULL METAL JACKET* schließlich das Marine Corps der Vereinigten Staaten in Wendungen eines faschistoiden Kollektivismus beschrieben wird, die fast wörtlich der Parole „Du bist nichts, dein Volk ist alles!“ folgen. Die elenden, völlig wertlosen Würmer des Anfangs erhalten als ausgebildete Killer von Onkel Sam erst am Tag ihrer Vereidigung Identität, Lebenssinn und relativen Lebenswert zugesprochen: „Ab heute seid ihr Männer keine Maden mehr. Ab heute seid ihr Marines! Ihr gehört zu einer Bruderschaft. Von jetzt an bis zu dem Tag, an dem ihr sterbt, ist jeder Marine, wo immer ihr seid, euer Bruder. Die meisten von euch gehen nach Vietnam. Einige von euch werden nicht zurückkommen. Aber denkt immer daran: Marines sterben, dafür sind wir da. Aber das Marine Corps lebt in alle Ewigkeit! Und das heißt: Ihr lebt in alle Ewigkeit!“ Exakt so lautete jene heidnische Unsterblichkeitspropaganda, mit der ein am Antikommunismus zu Tode erkranktes Christentum in Europa immer und immer wieder unheilige Allianzen eingegangen war.

Bezeichnend ist, welche „Persönlichkeiten“ Sergeant Hartman seinen Untergebenen während der Ausbildung vor Augen führt, um

zu beweisen, „wozu ein motivierter Marine und sein Gewehr imstande sind.“ Er nennt zwei „hervorragende“ Ex-Marines: den Massenmörder Charles Whitman, der aus 400 Yards Entfernung von einem 28stöckigen Turm der texanischen Universität zwölf Menschen gekillt hat, und den Superschützen Harvey Osswald, den seinerzeit mutmaßlichen Kennedy-Attentäter. Als der Sergeant verspricht, am Ende würden alle im Stande sein, „das gleiche zu leisten“ wie diese *Vorbilder*, zeigt die Kamera das Gesicht des viel geschundenen Leonard. Schießen, das ist das einzige, was er wirklich gut kann.

Am letzten Tag im Ausbildungslager sitzt Leonard nun nachts mit starrem Wahnsinnsblick, Waffe und scharfer Stahlmantelmunition – einem „Full Metal Jacket“ – auf der Toilette. Er hat es verinnerlicht, in einer „Welt von Scheiße“ zu leben und sein Gewehr zärtlich als einzige Geliebte zu betrachten. Brüllend kommt Sergeant Hartman hinzu und persifliert geradezu die psychologisch einzig sinnvolle Möglichkeit zur Deeskalation der Situation: „Was haben Sie eigentlich für einen Schaltfehler im Kopf, Sie dumme Nuss? Haben Ihnen Mami und Papi nicht genügend Aufmerksamkeit geschenkt, als Sie ein Kind waren?“ Leonard erschießt den Sergeant und hernach sich selbst mit der Waffe. Bei dieser Tragödie geht es dem Drehbuch keineswegs um vordergründige Rache für unaussprechliche Demütigungen. Noch kurz zuvor war davon die Rede gewesen, wie stolz die Ausbilder von Parrish Island darauf seien, dass sie die Rekruten kaum noch unter Kontrolle halten können. Hier kommt das Wahnsinns-Thema von APOKALYPSE NOW auf einer anderen Ebene erneut auf die Leinwand: Wer Menschen entpersönlicht, deformiert und zu Killern abrichtet, kann die Geister, die er gerufen hat, am Ende selbst nicht mehr bändigen. An dieser Stelle endet mit einem abrupten Schnitt der erste Teil von FULL METAL JACKET, die vielleicht radikalste Militarismuskritik im ganzen US-Film. Mit seiner Sicht der Ausbildung von Marines hat uns Kubrick ein perverses Bild von „Zivilisation“ präsentiert, in dem alle Erinnerungen an den Reichtum der menschlichen Kultur getilgt sind.

Full Metal Jacket – Vietnam, der Film

*„One, two, three, four,
What are we fighting for?
Don't ask me, I don't give a damn,
Next stop is Viet Nam.“*

Country Joe McDonald¹⁴

Das Fernsehteam kommt vorbei und einer der US-Soldaten ruft: „Hey, lass die Kamera laufen. Dies ist Vietnam, der Film!“ Mit dieser und anderen Szenen erinnert der „zweite Teil“ von FULL METAL JACKET – ähnlich wie APOKALYPSE NOW – daran, dass Vietnam der erste große Medienkrieg ist.¹⁵ Für den Marine bedeutet das, Akteur in einem Movie und potentieller Filmstar zu sein. Was nach der letzten Szene im Rekrutenlager von Parrish Island folgt, könnte als ein eigenständiger Vietnamspielfilm gesehen werden. Wie Coppola,

¹⁴ Country Joe McDonald: „I-Feel-like-I'm-Fixin'-to-Die-Rag“. Dieser Song gehörte zu den legendären musikalischen Beiträgen gegen den Vietnamkrieg auf dem Woodstock-Festival 1969. Der weitere Text zu dem durch die Regierung geöffneten Tor nach Südostasien: „And it's five, six, seven. Open up the pearly gates. / Well ain't no time to wonder why. Whoopee we're all gonna die ... / Now come on mothers throughout the land, pack your boys off to Viet Nam! / Come on fathers, don't hesitate, send your sons off before it's too late. / Be the first one on your block, to have your boy come home in a box.“ Zitiert nach der DVD-Ausgabe des Films WOODSTOCK – THE DIRECTOR'S CUT (USA 1994). – Vgl. dazu den Text der Protesthymne „The Times They Are A-Changing“ des Liedermachers Bob Dylan von 1963: „Come mothers and fathers / Throughout the land / And don't criticize / What you can't understand / Your sons and daughters / Are beyond your command / There's a battle outside / And it is ragin' / It'll soon shake your windows / And rattle your walls / For the times are a-changing.“ Zitiert nach: Frey 2002, 153f.

¹⁵ Die Kamera in Vietnam – der Krieg als „Film“ – ist dann geradezu der rote Faden in 84 CHARLIE

MoPic (1988) von Patrick Duncan. Zur Erstellung eines Lehrfilms begleitet ein Kameramann der US-Army die Vietnamkämpfer drei Tage lang und filmt die Realität, wie sie ganz und gar nicht den Vorstellungen der Auftraggeber entspricht. – Zum umfangreichen Dokumentarmaterial (20.000 Filmrollen) der Kameraleute des Militärs aus den Filmarchiven der US-Army vgl. z.B.: DER KRIEG IN VIETNAM – DIE GEHEIMEN BILDER DER US-ARMY. Teil 1. Dokumentarfilm von Isabelle Clarke (Realisation), Richard Sanderson, Daniel Costelle (Autoren), Deutsche Fassung ORF Wien 2000 (Videoausgabe Komplett Media GmbH Grünwald). – Nur für einen kurzen Zeitraum zutreffend sind Kubricks Überlegungen zum Medienkrieg in den USA (vgl. Hölzl/Peipp 1991, 131f.). Er meint, die anfänglich so wichtige Kriegsstütze Fernsehen habe mit ihrer propagandistisch aufgebauten Funktion das Gegenteil bewirkt, nachdem im Januar 1968 durch die – militärisch wenig und psychologisch sehr erfolgreiche – Tet-Offensive der „Feinde“ das Kartenhaus der täglichen Täuschung zusammengebrochen sei. Zur regierungstreuen Funktion der US-Medien im ganzen Vietnamkrieg, also auch nach 1968: vgl. Chomsky 2003.

Stone und viele andere versetzt uns auch Kubrick in die Perspektive junger US-Amerikaner, die Vietnam als Abenteuer mit Sex und Rock'n'Roll erleben. Es gibt also keine politische Reflexion und auch keine Einrede aus vietnamesischer Sicht. Wer ohne Distanz diese kommentarlos dargebotenen Perspektive einnimmt und selbst alles auf dem harmlosen Niveau spätpubertärer Abenteuerlust wahrnimmt, wird am Ende vermutlich mit der Welt im Reinen sein. Dürfen Drehbuchautoren und Regisseur anderes von den Zuschauern erwarten?

Private Joker, der uns auf die unterschiedlichen Schauplätze führt, ist in Vietnam als Berichterstatter der Militärzeitung „Stars and Stripes“ eingesetzt. Geheimes Leitmotiv der Redaktionskonferenzen in Da Nang ist das Recht auf Desinformation.¹⁶ Für alles gibt es offizielle Sprachregelungen. Umsiedlung ist stets Evakuierung. Vietnamesen, die um Evakuierung bitten, heißen wiederum Flüchtlinge. „Sichten und Vernichten“ (search and destroy) ist nach neuester Direktive durch „Klären und Säubern“ (clear and sweep) zu ersetzen. Lockhard, der Chefredakteur des Blattes, bemängelt, dass Joker in seinem aktuellen Beitrag keinen einzigen Toten erwähnt und also das „Happy End“ unterschlägt: „Ich habe Ihnen doch gesagt: Wir stricken an zwei Grundstories hier: Jungs, die für ihren halben Sold den Schlitzaugen Zahnbürsten und Deodorant kaufen – Motto: Wie wir ihre Sinne und Herzen gewinnen, – und Kamphandlungen mit Feindverlust – Motto: Wie wir den Krieg gewinnen!“ Anders als die zivilen Medien verbreitet das Soldatenblatt keinen Pessimismus und fragt auch nicht: „Warum sind wir eigentlich hier? Weshalb führen die USA in Vietnam Krieg?“

Auf diese Fragen weiß allerdings im ganzen Film auch kein einziger US-Soldat eine Antwort. Vor laufender Kamera gibt sich ein Marine lediglich gewiss, persönlich in Vietnam auf jeden Fall richtig am Platz zu sein. Ein anderer hat nur die Meinung, die USA sollten den Krieg gewinnen. Man bräuchte, so das Rezept dafür, noch mehr Jungs und müsste den Norden ganz platt bombardieren. Ein Dritter erinnert augenzwinkernd an ein Wahlkampfversprechen von Präsident Johnson aus dem Jahr 1964: „Wir werden doch keine amerikanischen Jungs neun- oder zehntausend Meilen weit von zuhause weg-schicken, um zu tun, was asiatische Jungs selbst erledigen sollten.“

Für alle ist es frustrierend, dass die Vietnamesen ihren gefährlichen Lebenseinsatz für die Freiheit so gut wie gar nicht würdigen: Die glauben, alles wäre ein Witz, und wollen „lieber lebendig als frei“ sein. Ganz ohne Witz sehen die Marines, diese unentbehrlichen „Killermaschinen von Mother Green“, ihren Auftrag selbst nicht. Sie möchten General Custer oder John Wayne sein. Den Schlitzaugen weisen sie die Rolle als *Indianer* zu. Private „Cowboy“ hasst Vietnam, weil es im ganzen Land kein einziges Pferd gibt. Das „intelligenteste“ Statement kommt von Joker, dessen pubertärer Zynismus sich in unbegrenzten Beliebigkeiten ergeht: „Ich wollte das exotische Vietnam sehen, das Kleinod von Südostasien. Ich habe mir gedacht, das sind interessante, anregende Menschen aus einer alten Kultur – und: kill sie! Ich wollte unbedingt der erste in meinem Block sein, der einen amtlichen Kill vorweisen kann.“

Zum Neujahrsfest 1968 erwartet man in den Redaktionsräumen von „Stars und Stripes“ den traditionellen Waffenstillstand, an dem die Einheimischen „den Mond anbellen und ihre tote Großmutter besuchen.“ Stattdessen starten die Gegner – nach einem geschickten Täuschungsmanöver gegen die US-Basis Khe Sanh – am 31. Januar in ganz Südvietnam ihre Tet-Offensive. Joker und Rafterman, ein noch völlig kriegsunerfahrener Fotograf der Militärzeitung, sind froh, jetzt zur Berichterstattung an die Front geschickt zu werden. Rafterman, ein denkbar naiver „Patriot“, will endlich mal seinen Gewehrabzug betätigen. Joker findet an langweiligen Barackenabenden: „Ein Tag ohne Blut ist wie ein Tag ohne Sonnenschein!“ Im Hubschrauber nach Phu Bai sitzt den beiden nun aber tatsächlich ein richtiger Killer gegenüber, der mit seinem Maschinengewehr ein paar Reisbauern auf den Feldern jagt: „Jeder, der davon rennt, ist ein Vietcong. Jeder, der stehen bleibt, ist ein disziplinierter Vietcong ... Ihr Jungs solltet mal 'ne Story über mich schreiben ... , weil ich so

16 Ein Transparent im Redaktionsraum verkündet:
„First to go, last to know. We will defense to the
death our right to be misinformed.“

verdammt gut bin ... Ich hab mir bis jetzt 157 Schlitzaugen geschossen und 50 Wasserbüffel dazu. Hab ich alles amtlich!“ Auf Jokers Einwand, man könne doch nicht einfach auch Frauen und Kinder erschießen, lautet seine Antwort: „Das ist leicht, du darfst dir so was nicht vorhalten. Krieg ist die Hölle!“ (Die gezeigte Szene entspricht Berichten von US-Veteranen, die erzählten, „manchmal habe man aus purem Jagdeifer völlig wahllos getötet – etwa wenn man aus Hubschraubern ein Zielschießen auf beliebige Vietnamesen veranstaltete oder bewohnte Dörfer unter schweres Feuer nahm, nur weil irgendeinem Kommandeur >die Nasen der Leute nicht gefielen<.“⁷⁾)

Erste Station für die beiden Militärreporter ist ein Massengrab mit zwanzig Amtspersonen, Polizisten, südvietnamesischen Offizieren und Lehrern, die als verdächtige Kollaborateure nach einer Liste gezielt von Nordvietnamesen und FNL-Kämpfern getötet worden sind. (Nach der Tet-Offensive und der Rückeroberung von Hue wurden 2000 Leichen von Priestern, südvietnamesischen Beamten und Studenten in Massengräbern entdeckt!) Der US-Offizier vor Ort möchte, dass die Marines seine Befehle wie das Wort Gottes befolgen. Gegen „Friedensgequatsche“ macht er einen klaren Auftrag geltend: „Wir sind hier, um den Vietnamesen zu helfen, weil: In jedem dieser Schlitzaugen steckt ein Amerikaner!“ In Hue trifft Joker dann endlich Cowboy, seinen engsten Kameraden aus der Zeit in Parrish Island, wieder. Der erste Zug ist gerade dabei, zu feiern. Für Raftermans Fotoapparat bietet sich ein besonderes Motiv. Im Sessel sitzt ein *sehr junger*, toter Vietnameser: „Dies ist seine Party. Er ist unser Ehrengast! Heute hat er Geburtstag.“ Die Szene ist nicht rein fiktiv. Michael Herr, der am Drehbuch zu APOKALYPSE NOW und FULL METAL JACKET mitgearbeitet hat, weiß als Vietnamberichterstatter, dass solche makabren Motive in den Alben von US-Soldaten keine Einzelfälle sind.⁸⁾ Für den „harten“ vietnamesischen Kämpfer im Sessel erweist einer der „faulen grünen Riesen, die mit ihrem Gewehr über die Erde ziehen“, durchaus Respekt: „Die Leute, die wir hier heute umgebracht haben, sind das Beste an Menschen, was wir je kennen lernen werden. Wenn wir zurückkehren in die Welt, werden wir merken, dass niemand mehr da ist, auf den es wert wäre zu schießen.“

Rafterman glaubt noch, die Marines würden „wenigstens für eine gute Sache“ wie Freiheit sterben. Animal Mother, der muskelstrotzende Rambo des Platoons, ist da anderer Meinung: „Spül dir mal den Kopf durch, Kleiner! Denkst du, wir killen hier Schlitzaugen für die Freiheit? Das hier ist ein Schlachthaus. Wenn ich meine Eier schon für ein Wort wegschießen lasse: Mein Wort heißt Bumsen!“¹⁷ Der selige Sergeant Hartman und seine Kollegen auf Parrish Island haben die Männer des ersten Trupps mit der Programmierung sexualisierter Killerinstinkte erfolgreich abgerichtet. Die US-Soldaten verstehen sich als „Schwadron der geilen Säue“, als „lifetakers and heartbreakers“. Zum Zwecke des Herzenbrechens kauft sich der ganze Zug *ein* vietnamesisches Schulmädchen, das hartnäckig auf fünf Dollar pro Mann heruntergehandelt wird.

Joker und Rafterman begleiten die Männer noch auf einer Aufklärungsmission. Sie geraten unter tödlichen Beschuss und vermuten im nahen Gebäudekomplex eine stattliche Ansammlung des Feindes. Offenbar haben sich die Nordvietnamesen doch nicht ganz aus Hue zurückgezogen. Bei der Stürmung des Gebäudes wird nach schmerzlichen Verlusten jedoch nur ein einziger Scharfschütze entdeckt: eine junge *Vietnamesin*. Rafterman schießt auf sie und fragt sich, ob er jetzt endlich ein harter Mann ist. Joker ist hilflos, weil die tödlich verwundete Vietnamesin darum bittet, erschossen zu werden. Nach langem Zögern tötet er sie, eine „völlig starke Heldentat“, für die der Kongress noch eine besondere Medaille verleihen muss, die „Medal of ... Ugly“. Nachdem nun alle für heute genug getan haben, um ihre „Namen in das Buch der Geschichte einzumeißeln“, singt der Zug beim Heimkehrmarsch im Dunkeln sein Pfadfinderlied: „We play fair and we work hard and we're in harmony! M-I-C-K-E-Y M-O-U-S-E! Mickey Mouse, Mickey Mouse! Forever let us hold our banner high! ...“ Joker träumt seine „Fantasie vom großen Heimkehrfick“ und ist glücklich, heil davon gekommen zu sein: „Ich bin

¹⁷ *Lifton* 1994, 68. Zur gezeigten Praxis des Killers und seiner abstrusen Theorie der Feindidentifizierung vgl. z.B. auch *Hayslip/Wurts* 1994, 250f.

¹⁸ Vgl. *Holert/Terkessidis* 2002, 28.

¹⁹ In der englischen Originalfassung steht dafür das vietnamesische Wort: „poontang“.

in einer Welt voll Scheiße, stimmt. Aber ich bin am Leben und habe keine Angst!“

Wohlthuend ist, dass in *FULL METALL JACKET* alle Klischees über den Dschungelkampf fehlen. Den Schauplatz Vietnam als Heimat von *Vietnamesen* zeigt allerdings auch dieser Film nicht. Doch sind es keineswegs die Drehbuchschreiber, sondern die von ihnen gezeigten Menschen, die über die egomanische Perspektive der Militärzeitung „Stars and Stripes“ nicht hinausgelangen. Der vietnamesische Feind wird zum Schluss des Filmes durch eine *Frau* verkörpert. Die von den Männern erst nach tödlichen Schusswechseln identifizierte Gefahrenquelle entpuppt sich als eine *einzelne* Scharfschützin. Die Szene endet mit Beschämung und Hilflosigkeit. Sie steht in offenkundigem Kontrast zum vorangegangenen Kauf einer *einzelnen* vietnamesischen Prostituierten für die gesamte Gruppe. Die Beziehung zum Weiblichen ist im ganzen Film von verdeckter Angst und vom entsprechenden Beherrschungswillen durchdrungen. (Die Regression zum primitiven Männerbund in der Ausbildung bestand ja gerade darin, alles vermeintlich „Weibliche“ auszumerzen. Nur von einer ordensgeschmückten Heldenheimkehr zur Mutter war die Rede.) Nicht einmal verbal taucht irgendwo die Möglichkeit der partnerschaftlichen Beziehung zu einer Frau auf, die Ausdruck einer selbstsicheren Männlichkeit wäre. Überhaupt kennt das gesamte Drehbuch nicht eine einzige reife oder reifende Persönlichkeit. Nichts wäre in meinen Augen abwegiger, als der zentralen Gestalt Joker entsprechende Ambitionen zuzugestehen. Wo im Film käme er wirklich von seiner Rolle des pubertierenden Klassenclowns los? Der Rekrut Joker, eben noch als intellektuell durchaus wacher Schülerzeitungsredakteur tätig, konnte zu Beginn der Ausbildung gewiss keinen glaubwürdigen Killerschrei hervorbringen. Aber er wird schon im Camp sich dem Gruppencodex beugen, seine fürsorgliche Begabung verraten und später mit albernem Killer-Sprüchen prahlen. Er provoziert mit einem Peace-Abzeichen an seiner Uniform und schreibt gleichzeitig „Born to kill“ auf seinen Helm. Ein geborener Mörder, ein „natural born killer“, ist er genau so wenig wie die anderen jungen US-Amerikaner im Film. Von C. G. Jung hat er leider nur ein diffuses Stichwort über die Ambivalenz des Menschen aufschnappen

dürfen. Zu vermuten ist, dass dieser Joker unter gedeihlichen sozialen Bedingungen wertvolle Beiträge zur menschlichen Kultur hätte entwickeln können. Doch nicht Bildung, sondern Verbildung hat man ihm angedeihen lassen. Wenn der Vorhang fällt, ist Joker über zynischen Geistesblitz, Opportunismus und Mittelmaß nicht hinausgelangt. Das aber ist es, was uns wirklich Angst machen sollte.

Im Grunde sind wir also im Vietnam-Movie auf Schritt und Tritt den hässlichen Erträgen dessen begegnet, was im ersten Teil des Films durch die Hässlichkeit der militaristischen Verformung von Menschen grundgelegt worden war. Im Kriegsteil von *FULL METALL JACKET* zeigt Kubrick ohne Erklärungen junge Männer und psychopathisches Killertum unter kulturlosen Rahmenbedingungen von Banalität. Abgründe im Bannkreis von Abenteuer, Sex und Mord tun sich auf. Ein Vergleich zu *A CLOCKWORK ORANGE* liegt nahe, denn wo sollte eine Scheidelinie die Psychopathien einer sich elitär fühlenden, mordenden Jugendclique und die *erwünschten* Amokläufe junger Krieger trennen? Die Abgründe sind dem Regisseur gewiss nicht anzulasten. Er zeigt sie uns nur, ohne spektakuläre Melodramatik, ohne jedes Eingreifen, ohne Tröstungen. „*Paint it black!*“ singen die Rolling Stones zum Abspann von *FULL METALL JACKET*.

Tigerland (2000)

*„What will you write?
That war is hell, but men are brave,
That kind of old crap?“²⁰*

Wer 1971 mit einem Einberufungsbefehl der US-Army zur höheren Infanterieausbildung nach Fort Polk in Louisiana kommt, der ist schon so gut wie in Vietnam. Zur Akklimatisierung hat dieser Ausbildungsstützpunkt als Außenposten eine eigens nachgebaute vietna-

²⁰ Roland Bozz, die Hauptfigur in *TIGERLAND*, zu Jim Paxton, der seine Erfahrungen als freiwilliger Kriegsteilnehmer in einem Buch niederschrei-

ben möchte. – *TIGERLAND*, USA 2000, Regie: Joel Schumacher, Drehbuch: Ross Klavan, Michael McGruther.

mesische Provinz. Sie heißt Tigerland und ist der „zweitschlimmste Ort auf Erden“. Dort begegnet der Reservist Ross Klavan einem rebellischen Soldaten, der wegen seines hartnäckigen Ungehorsams immer wieder in den Dreck gezerrt wird und sich dennoch nicht brechen lässt.²¹ Er begegnet auch Typen, die „nur noch Killer sein wollen“. Die vorherrschende Stimmung ist Fatalismus. Kaum jemand macht sich noch Illusionen über den Krieg in Vietnam.²² Jeder weiß um die hohe Wahrscheinlichkeit, in einem Leichensack heimzukehren. Die Bevölkerung der Vereinigten Staaten opponiert nach sechs Jahren längst gegen das „Engagement“ ihrer Regierung in Südostasien. Ross Klavan hat maßgeblich für Joel Schumachers TIGERLAND das Drehbuch geschrieben und darin seine Erfahrungen von 1971 einfließen lassen.

Im Film heißt der Rebell Roland Bozz. Die meiste Zeit beim Militär hat er bislang unter Arrest gestanden, weil er sich dem System von Befehl und Gehorsam nicht unterordnet. Er nervt alle mit einer Taschenbuchausgabe von Dalton Trumbo's „Johnny got his gun“ über den Ersten Weltkrieg. Er ist ein cooler Typ, der sich in der nahen Disco trotz Ausgangsverbot mit schönen Frauen amüsiert und Cannabis organisiert. Er will auf keinen Fall nach Vietnam. Er will keine Frauen und Kinder auf Reisfeldern killen, Elektrofolter praktizieren oder sich an Operationen wie dem Massaker von My Lai beteiligen, und er will vor allem *überleben*. Mut bedeutet für ihn, sich einzugestehen, dass man Angst hat. (Und damit ist das Fehlen von Angst, wie es Private Joker bei Kubrick vorgibt, als etwas Totes und Ungesundes entlarvt.) Bei den Schießübungen vermerkt er ironisch, es gehe also darum, Menschen abzuknallen, und fragt den Sergeant: „Turnt es Sie an, Leute umzulegen?“ Bozz weiß bestens Bescheid über die Rechtsbestimmungen und verhilft zwei Leuten zum Ausstieg, die sonst am Militär zerbrechen würden: Zunächst dem neunzehnjährigen Cantwell, auf den Zuhause eine epilepsiekranke Frau und vier kleine Kinder warten. Er ist hoch sensibel, hat es in der Schule aber nie über die sechste Klasse hinaus geschafft.²³ Der zweite Aussteigerkandidat ist Zugführer Miter. Nach einer demütigenden Folterdemonstration, bei der Funkgerätkabel und seine Hoden verbunden werden sollten, verliert er endgültig seine Nerven. Im Zivil-

beruf ist er Fleischer und kann hervorragend Filets heraustrennen. Seine schöne Frau lässt sich von ihm das Studium finanzieren und hat auf dem College gleichzeitig einen gebildeten Freund, während Miter fast immer arbeitet. Sein Vater hält ihn für einen Versager und nennt ihn nur „Laufbursche“. Beim Militär wollte er offenbar „ein richtiger Mann“ werden. Die Vorgesetzten wissen, dass nur Roland Bozz die beiden schwachen Persönlichkeiten Cantwell und Miter befähigt hat, hartnäckig auf ihren Rechten – und damit auf eine Entlassung – zu bestehen. Besonders der sadistische Sergeant Thomas drangsaliert und misshandelt Bozz bei jeder Gelegenheit.

Innerhalb der Einheit ist der Rassist und Patriot Wilson Gegenspieler von Bozz. Er liebt das militärische Ordnungsgefüge und hasst Nigger, Schwule oder Kommunisten. Er kann es gar nicht erwarten, „einem Schlitzaugen die Eier wegzupusten“ oder Strohdächer in Vietnam abzufackeln. Bozz, der offenkundig bei den meisten Kameraden viel beliebter ist als er, trägt in seinen Augen das Gesicht des „Vietcong“. An manchen Stellen des Films vermutet man hinter diesem Hass eine uneingestandene Bewunderung für den unbeugsamen starken Rebellen. Nachdem Wilson ausgerastet ist und versucht hat, Roland Bozz am Schießstand zu töten, wird er aus dem Platoon entfernt. Doch im letzten Ausbildungsabschnitt, im eigentlichen Tigerland, taucht Wilson wieder als Anführer der gegnerischen Übungsmannschaft auf. Bozz weiß, warum man ihn gegen alle

- 21 Hinweise zu Klavans authentischen Erfahrungen: *Tigerland* (2001).
<http://www.kinoweb.de/film2001/Tigerland/film99.php3>;
<http://www.kinoweb.de/film2001/Tigerland/film05.php3>
 (Abfrage am 2.7.2003).
- 22 Im Film spricht das deutlich Private Johnson, ein Schwarzer, aus: Die Vietnamesen „haben schon den Chinesen den Arsch aufgerissen und den Franzosen; sie werden auch uns den Arsch aufreißen.“
- 23 Mit seinen abendlichen Gedanken bringt Cantwell Bozz fast zum Weinen: „Kommt euch nie der Gedanke, dass der selbe Mond, der hier

scheint, dass der auch auf das Mädchen scheint, das meine Frau ist? Derselbe Mond wird auch scheinen, wenn sie uns in den Krieg schicken, und derselbe Mond wird auch scheinen, wenn sich die armen Jungens da drüben abknallen lassen. Wisst ihr, was das bedeutet? Dass wir alle Teil eines Ganzen sind. Aber dieses Ganze ist scheiße. Und ich weiß, bei mir daheim, da predigt der Pfarrer, was Recht und Unrecht ist, über den Herrn, Gott und Jesus. Aber wisst ihr, wenn unser Herr, Gott und Jesus in dieser Sekunde hier wäre, dann würde er sagen: >Cantwell, vergiss ... was sie dir alles erzählen ... selbst was ich dir erzähle! Sieh nach oben, Junge! Schon mal so 'nen Mond gesehen?<“

Vorschriften nicht aus der Army entfernt hat: „Das ist der verdammte Krieg. Da gibt’s jede Menge Bedarf an durchgeknallten Killern!“ Tatsächlich wird der völlig unkontrollierte und komplexbeladene Wilson ein zweites Mal versuchen, mit scharfer Munition auf Bozz und seine Begleiter zu schießen. Die ohnehin brutal realistischen Übungsszenarien, bei denen Gerüchteweise schon Leute umgekommen sind, bedeuten ihm tödlicher Ernst.

Mit diesen Teilen der Filmgeschichte könnte TIGERLAND durchaus als spätes Pendant zu Kubricks FULL METALL JACKET gesehen werden. Das gilt jedoch nicht für die anderen Handlungsstränge. Der beste Freund von Roland Bozz in der Einheit ist Jim Paxton, das leibhaftige Klischee des angehenden Kriegsliteraten. Er hat sich freiwillig für Vietnam gemeldet und dafür sogar seine Beziehung geopfert. Er findet den Krieg zwar eigentlich auch nicht richtig, doch er will zu seinem Land stehen. Bewegt von naiven „politischen“ bzw. patriotischen Absichten, möchte er etwas erleben und später nach Art von Hemingway anhand seiner laufenden Notizen ein Buch über den Krieg schreiben. Im Film rückt Paxton in die Nähe des Drehbuchschreibers, denn die Geschichte wird rückblickend aus seiner Erinnerung erzählt. Vor allem mit seinen sentimental und idealen Vorstellungen von Kameradschaft stößt Jim Paxton bei Roland Bozz immer wieder auf Widerspruch. Am Ende jedoch erweist Bozz sich als der Retter des Freundes, der wohl besser für die Schreibmaschine als für das Militär geeignet ist. Das organisierte Fluchthelferauto für Mexiko steht in der Nacht am Zaun von Tigerland bereit. Doch Bozz steigt nicht ein, weil er weiß, dass Jim ein Opfer des Killers Wilson werden würde. Im letzten Trainingsgefecht verletzt er dann Paxton absichtlich mit Übungsmunition, so dass dieser nicht mehr nach Vietnam gehen kann. Die Moral des Filmes: Der eigensinnige Aufwührer Bozz geht an Stelle des doch freiwillig eingerückten Paxton in den Krieg. Das Wohl des anderen, der selbst auf keinen Fall desertiert wäre, ist ihm letztlich wichtiger als die Rettung der eigenen Haut. – Die Kainsfrage „Bin ich denn der Hüter meines Bruders?“ wird damit im Sinne des biblischen Ethos beantwortet, meint Regisseur Schumacher in seinem Audiokommentar. – Keiner weiß später genau, ob Roland Bozz in Vietnam gefallen ist oder sich einfach ins Ausland abgesetzt hat.

Damit präsentiert uns der Film, was Bozz von Anfang an spöttisch als Ziel von Paxtons schriftstellerischen Plänen mutmaßt, die alte Mär von couragierten Männern in schrecklichen Kriegen. Gravierender noch als die alternative, altruistische Heldenmoral verwässert ein anderer Komplex die antimilitaristischen Ansätze. Bozz ist zum Beispiel als Soldat eindeutig fähiger als sein missgünstiger Gegenspieler, der Killer Wilson. Er kann, wenn er will, gut schießen und beweist strategische Intelligenz. Vor allem hat er soziale Kompetenz und damit Führungsqualitäten. Nach Miters Nervenzusammenbruch wird Bozz Anführer des zweiten Platoons. Er betont, dass er „nicht sonderlich heiß auf diesen Job“ ist, und spricht die Männer in einem ungewohnten Ton an: „Wir sollten nur versuchen, irgendwie miteinander auszukommen. Und wer abhauen oder sich verstecken will, soll zu mir kommen und es mir sagen.“ Neben dem sadistischen Ausbilder Sergeant Thomas gibt es durchaus Vorgesetzte, die Bozz in gewisser Weise respektiert. Jovial ist sein Verhältnis zum schwarzen Vietnamveteranen Sergeant Landers, der ihm prophezeit, er werde wegen seiner Widerspenstigkeit gegenüber dem System ganz sicher an den gefährlichsten Frontabschnitten landen. Der Trainingsoffizier in Tigerland wird als Mann mit glaubwürdiger Autorität vorgestellt, dem sichtlich am Wohl der Leute gelegen ist.²⁴ Er war bereits zweimal in Vietnam und will den Nachrückenden etwas gegen die schlechten Aussichten auf ein „Happy End“ im Krieg vermitteln. Er erklärt ausgiebig mit Hinweis auf den Tod seines besten Freundes, warum man Nachts keine Zigaretten im Freien rauchen darf: „Gentlemen, es geht hier um Respekt, Respekt vor euren Vorgesetzten und vor dem, was sie euch beibringen wollen, Respekt vor euch selbst und vor eurer Einheit und vor allem um Respekt vor dem Feind!“ Der oberste Vorgesetzte, Captain Saunders, hegt die feste Überzeugung, dass Bozz einen guten Soldaten abgeben könnte, und ist offenbar gar nicht entsetzt darüber, dass der hartnäckigste Befehlsverweigerer des Camps jetzt die Streifen eines Sergeants trägt: „Sie sind der geborene An-

²⁴ Er wird auch später gegen den unkontrollierbaren Killer Wilson ein Kriegsgerichtsverfahren an-

strengen und zeigt damit die verantwortliche, bessere Seite der Militärhierarchie.

führer, aber Sie haben Angst davor, Verantwortung zu übernehmen. Deshalb haben Sie auch Ihr Studium geschmissen. Deshalb haben Sie nie etwas zu Ende gebracht ... Ich will Sie genau da, wo Sie jetzt sind. Und da werden wir Sie ganz langsam weich kochen.“ Bozz besteht darauf, er brauche die Army nicht zur besseren Selbsterkenntnis. Doch die Ausführungen des Captains haben ihn sichtlich verlegen gemacht und still werden lassen. Offenbar befolgt Bozz als Zugführer sogar die Weisung, keinen Leuten mehr beim Ausstieg aus der Army zu helfen. Ein blutjunger Rekrut hat gehört, dass nur Gott oder Roland Bozz einem dabei helfen können, nicht nach Vietnam verschickt zu werden. Bozz speist ihm mit dem knappen Rat ab, erst einmal zu Jesus zu beten. Das Antikriegsbuch, mit dem Bozz provoziert, hat er selbst gar nicht gelesen. Viele seiner Widerspenstigkeiten sind im Grunde nur vorwitzig. Wenn er in einer Übung für tot erklärt wird, macht er etwa geltend, dass er doch noch reden kann.

Eine wirklich politische Widerständigkeit lässt sich also am Ende dieses neueren Vietnamfilms nicht entdecken. Im Film erhärtet sich der Verdacht, die Army könne einen lebenslustigen und eigensinnigen Kriegsdienstverweigerer, der im sozialen multiethnischen Gefüge obendrein beliebt ist, sehr gut gebrauchen. Um ihn zu gewinnen, befördert sie ihn. Damit wird das Drehbuch weniger der großen Not von Tigerland-Rekruten im Jahr 1971 als den Erfordernissen des modernen Militärs gerecht. Tom Holert und Mark Terkessidis konstatieren: Es „entpuppt sich der individualistische Rebell, der sich gegen die Härten des Drills auflehnt und den Krieg kritisiert, mehr und mehr als Ideal des postmodernen New-Economy-Soldaten: Er ist die optimale Führungspersönlichkeit und der beste Kamerad.“²⁵ TIGERLAND ist ein markantes Beispiel dafür, dass auch der vordergründig kritische Kriegsfilm Propagandamedium sein kann. Bei der Produktion hat neben der kommerziellen Warriors Inc. von Captain Dale Dyle zwar nicht das Pentagon, aber doch die Florida Army National Guard Hilfestellung geleistet.

„Flaggen sind sichtbar gemachter Wind.“

Elias Canetti

*„Unser Geschäft ist der Tod,
und das Geschäft läuft gut!“*

Sergeant Hazard in: GARDENS OF STONE

IX Gardens of Stone (1987) – Vom Kult der Soldatengräber

Im März 1969 erreicht die Zahl der US-amerikanischen Stationierungen in Südvietnam mit 543.000 Mann ihren Höchststand. 300 bis 400 Särge toter Soldaten kommen zu dieser Zeit wöchentlich an den Flughäfen der USA an. Die logistischen Leistungen der US-Army im Vietnamkrieg sind auch an dieser Stelle unübertroffen. Das Identifizierungssystem soll dafür sorgen, dass keinen der eigenen Männer ein anonymes Schicksal ereilt. Erstmals ist es vorgesehen, trotz der riesigen Entfernung jeden toten US-Soldaten zurück in die Heimat zu fliegen und den Angehörigen einen Abschied – vor *verschlossenen* Särgen – zu ermöglichen.

Die Armee der Vereinigten Staaten ist jedoch nicht nur die modernste Armee der Welt, sondern zugleich äußerst traditionsbewusst. Sie steckt beispielsweise „Soldaten in Arrest, die beim Einholen der Flagge vom Fahnenmast die geweihten Stars und Stripes mit dem Staub des Erdbodens in Berührung bringen.“¹ Wie man innerhalb dieses Traditionsgefüges in den Vereinigten Staaten mit dem unaufhörlichen Sterben junger US-Soldaten umgeht, zeigt Coppolas Film GARDENS OF STONE.²

Der „Steinerne Garten“, das ist der Soldatenfriedhof in Arlington. Das unübersehbare Gräberfeld und vor allem die täglichen Beerdigungszeremonien für gefallene US-Soldaten sind Angelegenheit einer elitären Ehrengarde, an deren Spitze vor allem verdiente Veteranen stehen. Gegen Ende der sechziger Jahre finden im „Steinernen Garten“ am Tag bis zu zwanzig „Absenkungen“ statt. Das Traditionsritual für die gefallenen Vietnamkämpfer wird auch unter

Fließbandbedingungen streng eingehalten. Bis zum Erbrechen wird uns das Nekrophile der patriotischen Totenweihe samt Marschmusik, Trompetensolo und Nationalflagge vorgeführt. Vor jedem einzelnen Steindenkmal haben die untergeordneten Ehrengardisten an Feiertagen die „Stars and Stripes“ im Kleinformaat aufzustellen. Doch die Flagge auf den noch nicht abgesenkten Särgen wird von den „Messdienern“ der hinteren militärischen Ränge längst ganz pietätslos kommentiert: „Asche zu Asche und Staub zu Staub, ab in die Erde und drüber das Laub!“

In die Ehrengarde, zu deren Aufgaben dieses so oft gegebene Schauspiel gehört, kommt auch der junge Jackie Willow. Er ist, wie wir später erfahren, sein „ganzes Leben lang“ – schon als „kleiner Junge“ – Soldat, eifert dem Vater als großes Vorbild nach und arbeitet zielstrebig auf den Offiziersrang zu. Ihm bereitet das bloße Präsentieren keine Befriedigung. Er möchte nach Vietnam, und offenbar können auch die pausenlosen Beerdigungszeremonien seine vaterländische Bereitschaft nicht schmälern. Zwei führende Veteranen, Sergeant Hazard und der farbige Sergeant Major Nelson, kümmern sich als Mentoren um Wilson. Sie sind seit der Zeit des Korea-Krieges enge Freunde seines Vaters, womit ganz nebenbei die gemischtrassige und lebenslang anhaltende Männergemeinschaft im US-Militär historisch erwiesen wäre. An der Seite dieser militärischen Ersatzväter lernt der Zögling aus gutem Hause nicht nur den Ehrenkodex, sondern auch, wie man sich zum Ende einer Safttour bei einer Schlägerei tapfer hält.

Besonders Sergeant Hazard hat aus *militär-strategischer* Sicht eine kritische Haltung zum Vietnamkrieg, die er nicht verbirgt. Dass so viele in Südostasien sterben, während er Ehrendienste versieht, damit kann er sich nicht abfinden. Er würde lieber junge Soldaten ausbilden oder in Vietnam mitkämpfen. Ihm ist es letztlich egal, wer in Vietnam oder Washington regiert, aber die US-Army – seine

1 Hoffmann 1988, 47. – Ein gesetzliches Verbot der Protestform „Flaggenverbrennen“ ist zentrale Bekenntnisfrage für die politische Rechte in den USA.

2 GARDENS OF STONE (Der steinerne Garten), USA 1987, Regie: Francis Ford Coppola, Drehbuch: Ronald Bass (nach dem gleichnamigen Roman von Nicholas Proffitt).

Familie, die interessiert ihn: „Meine Firma ist eine Familienfirma. Wenn du nicht alle Kinder retten kannst bei einem Brand, rettetest du so viele wie du kannst und weinst später.“ Sergeant Hazzard lebt getrennt von seiner Frau, denn zwei „Familien“ sind für einen so überzeugten Militär dauerhaft kaum zu halten. Er verliebt sich in die Journalistin Samanha, um die er erfolgreich wirbt. Samanha schreibt für die Washington Post und gehört zur Protestbewegung gegen den Vietnamkrieg: *„Für Hazzard ist dieser Krieg nur ein militärischer Fehler. Für mich ist er ein Völkermord!“* Als Hazzard später einen angetrunkenen Anwalt aus Samanhas Anti-Vietnamkrieg-Bewegung nach dreisten „Provokationen“ zusammenschlägt, ist sie allerdings bemerkenswert nachsichtig. Der gebrochene Kiefer des politischen Mitstreiters ist schnell vergessen. Samanha macht bei dieser Gelegenheit sogar ihre erste deutliche Liebeserklärung gegenüber Hazzard.

Parallel zu dieser Romanze gelingt es Jackie Willow, seine Jugendliebe Rachel wieder zu gewinnen. (Rachels Vater, den die eigene Tochter als „Dreckskerl“ charakterisiert, ist ein hoher Militär in der Forschungsabteilung des Pentagons: „Dieser Krieg ist ein wahrer Segen für unsere Forschungsabteilung!“) Im Kreise seiner Mentoren und der Ehrengarde kann Jackie seine Hochzeit feiern. Als er 1969 nach absolviertem Offizierskurs Hazzard und Major Nelson seinen bevorstehenden Vietnameinsatz mitteilt, erfährt er anstelle der bisherigen Warnungen durchaus Ermutigung. Die beiden sind – in Vertretung des inzwischen verstorbenen Vaters – offenbar stolz auf ihren Ersatzsohn. Indessen wird Rachel, die junge Ehefrau, sehr bald die Schatten des Krieges erfahren: *„Die Männer kommen zurück nach Hause, gebrochen und gefühlskalt.“* Willows letzter Brief zeugt davon, dass das Massensterben seiner Schutzbefohlenen seinen vormals felsenfesten „Glauben an die Army“ erschüttert hat: „Was soll ich ihren Frauen sagen?“ Die Eingangsszene des Films ist die Schlusszene. Sie spielt im Steinernen Garten. Jackies Ehefrau Rachel zuckt, wie die Kameraführung jetzt zeigt, bei jedem Schuss der Ehrensalven am Grab zusammen. Sie erhält als Witwe das zum Paket zusammengelegte Sargtuch überreicht: „Im Namen des Präsidenten der Vereinigten Staaten. Nehmen Sie diese Flagge als Anerkennung für die treuen Dienste des Verstorbenen.“

Copollas *GARDENS OF STONE* nach dem gleichnamigen Roman von Nicholas Proffitt ist *kein* programmatischer Film gegen Krieg und Militarismus, sondern ein neopatriotischer „zwiespältiger Trauermarsch“ (Stefan Reinecke³) oder so etwas wie ein „Pro-Militär-Antikriegsfilm“ (Produzent Michael Levy⁴). Erschreckende Dokumentarszenen von der Front und ein TV-Bericht über den berühmten Kopfschuss, mit dem der südvietnamesische Polizeichef in Saigon 1968 einen gefangenen „Vietcong“ exekutierte, werden kurz eingeblendet. Doch die ganze Idylle der Nationalgarde, der Ehrenkodex und das Traditionszeremoniell bleiben unbefleckt vom Bluttausch der Dschungelkämpfer. Letztlich geht es ausschließlich um das familiäre Gesicht der so genannten Heimatfront in den USA und um die historisch verankerte Identität des militärischen Männerbundes. Es wird nur ganz am Rande reflektiert, was Sergeant Hazard als Visitenkarte der US-Truppen in Vietnam benennt: „*Das Töten ist unser Geschäft, und das Geschäft läuft gut!*“ Kriegsverbrechen sind kein Thema. Im Mittelpunkt der Kritik stehen die hohen Opferzahlen der US-Army, wenn es gegenüber der Protestbewegung heißt: „Diese Zivilisten werden nie verstehen, dass niemand diesen Krieg so hasst wie die, die ihn führen müssen!“ Vor dem Begräbnis seines Zöglings Willow legt Sergeant Hazzard seine kostbarste Ehrenmedaille auf den Sarg. Nun möchte er um jeden Preis auch nach Vietnam, um jungen US-Soldaten beim Überleben zu helfen. Dabei erfährt er großes Verständnis von seiner „pazifistischen“ Geliebten Samanha, die gerade jetzt seinem Heiratsantrag zustimmt und zuvor kundtut: „Ich will nicht, dass du irgendwo hingehst. Aber das ist deine Entscheidung, nicht meine. Meine Einstellung zu diesem Krieg ist immer noch dieselbe. Ich tue alles, was ich kann, um diesen Krieg zu beenden. Ich demonstriere und ich schreibe Artikel und ich nerve Kongress-abgeordnete. Wenn du glaubst, dass das ein Messer in deinem Rücken ist, dann musst du es sagen. Du hast deine Aufgabe zu erfüllen

3 Reinecke 1993, 114. – Vgl. *ebd.*, 114-199 vor allem die Parallelen zu alten Filmen von John Ford (SHE

WORE A YELLOW RIBBON, FORT APACHE, RIO GRANDE).

4 Zitat nach: Hölzl/Peipp 1991, 209f.

und ich meine.“ Mit dieser harmonischen, arbeitsteiligen Eheschließung zwischen Militär und Protestbewegung ist eine echte *politische* Kontroverse endgültig ausgeschlossen. Es stellt sich für die Zuschauer nicht mehr die Frage: Was wäre denn gewesen, wenn nicht nur Samanha, sondern ebenso die beiden Mentoren dem Drang des jungen Willow, unbedingt am verbrecherischen Vietnamkrieg teilzunehmen, auch in moralischer Hinsicht widersprochen hätten?

Mit diesem Film hat Coppola seinen Ruf beschädigt und den allzu kritischen Kritikern von APOKALYPSE NOW eine späte Rechtfertigung geliefert. Er „ergreift offen Partei für das amerikanische Militär, das ihm Unterstützung bei den Dreharbeiten gewährte. Kriegsgegner werden als lächerliche, betrunkene Figuren dargestellt, bei deren Provokationen man gar nicht anders kann, als mit Faustschlägen zu antworten. Insofern bleibt seine Botschaft, dass die Zerrissenheit der Nation nur mit Idealismus und Liebe überwunden werden kann, ohne Gehalt, da er auf eine politische Analyse und Bestandsaufnahme der gesellschaftlichen Konflikte zu dieser Zeit vollkommen verzichtet.“⁵ Das kritische Paradigma des Films erweist sich – eher unfreiwillig – in seiner breiten Inszenierung des US-Patriotismus im Militär, dessen Symbole und Fetische detailgetreu als Requisiten eines absurden Totenkultes ins Bild gerückt werden. Eine Verordnung, die aus der Zeit früherer Administrationen stammt und 2003 mit Blick auf den endlosen Kriegszustand im Irak tatsächlich zur Anwendung kommt, verbietet es heute den freien Medien der USA übrigens, im Bild Särge von im Ausland gefallenen Soldaten zu zeigen, die mit der US-Nationalflagge bedeckt sind.⁶ Unter Präsident George W. Bush jun. ist der US-Administration noch viel entschiedener als während des 1991er Golfkrieges daran gelegen, tote US-Soldaten für die Gesellschaft unsichtbar zu machen.

⁵ Hölzl/Peipp 1991, 212.

⁶ Vgl. Schneider 2003, Schwabe 2003.

„Es trüft die ganze Erde von gegenseitigem Blutvergießen; / und begeht der Einzelne einen Mord, so ist es ein Verbrechen; / Tapferkeit aber nennt man es, / wenn das Morden im Namen des Staates geschieht. / Nicht Unschuld ist der Grund, der dem Frevel Strafflosigkeit sichert, / sondern die Größe der Grausamkeit.“

Bischof Cyprian von Karthago (+258)

„Mich lockte der Krieg alle drei bis fünf Tage in einen Hinterhalt, und auf der Strecke blieben massenhaft verwundete GIs. Dann zahlten wir es dem Feind sofort heim, fielen über irgendein unschuldiges Dorf her, machten alles nieder und richteten unter den Einwohnern ein Blutbad an.“

Terry Reed, ehemaliger US-Infanterist¹

„Nur verzweifelte Menschen begehen Gräueltaten – im Fall von My Lai Männer, die ebenso in den unlösbaren Widersprüchen eines absurden Krieges wie in den tödlichen politischen Illusionen ihres Staates gefangen waren.“

Robert J. Lifton²

X Casualties Of War (1989) – Über My Lai und besondere Morde im Krieg

Bis zu drei tausend kriegsgefangene Taliban-Kämpfer sind seit ihrer Kapitulation Ende 2001 während einer benennbaren Phase des Afghanistankrieges unauffindbar. Der irische Fernsehjournalist Jamie Doran legte 2002 in diesem Zusammenhang einen Dokumentarfilm vor, der zahlreiche Hinweise auf Massaker – zum Teil unter Anwesenheit bzw. mit Wissen von US-Militärs – enthielt. Noch vor der Ausstrahlung des Beitrags im deutschen Fernsehen wurden zwei der

vielen Zeugen, die Doran interviewt hatte, ermordet. Internationale Untersuchungen zu Massengräbern in der nordafghanischen Region Masar-i-Sharif, die spätestens nach Testgrabungen der US-Organisation „Ärzte für Menschenrechte“ und nach Informationen der UN zu erwarten gewesen wären, blieben aus. Mehr als 6.000 zivile Todesopfer des Afghanistanfeldzuges sind öffentlich ebenso wenig von Interesse. ... Auch besondere Kriegsverbrechen an Zivilisten, so zeigt die Gegenwart, bleiben manchmal ein halbes Jahrhundert im Grab der Verschleierung verborgen. Ab dem 19. Oktober 2003 veröffentlichte die US-Tageszeitung *The Toledo Blade* (Bundesstaat Ohio) nach acht Monate dauernden Recherchen ihre umfangreichen Erkenntnisse über Gräueltaten der Eliteeinheit „Tiger Force“.³ 1967 sollen Mitglieder dieser 45-Mann starken US-Einheit über einen Zeitraum von sieben Monaten im südvietnamesischen Bergland unschuldige Bauernfamilien gefoltert und mehrere hundert Zivilisten regelrecht abgeschlachtet haben. Man trug Halsketten mit Ohr-Trophäen und warf Granaten auf Unterschlüpfе, in denen sich Frauen und Kinder versteckt hielten. Zitiert wird „Tiger Force“-Feldwebel William Doyle: „Selbst konnten wir nur überleben, indem wir andere umbrachten. Denn über Tote brauchte man sich keine Gedanken mehr zu machen!“ Die Vorgesetzten vertuschten. Soldaten mit Gewissensbissen wurden eingeschüchtert. Amtliche Untersuchungen zu den Vorkommnissen waren dann fünf Jahre nach ihrem offiziellen Bekanntwerden 1975 stillschweigend eingestellt worden. Bereits 1966 gab es Hinweise auf auffällige Praktiken der besagten Truppe. Ward Just berichtete in seinem Buch „To What End“, dass ein Soldat der „Tiger Force“ die Ohren getöteter „Feinde“ per Post an seine

1 Zitiert nach: *Lifton* 1994, 68.

2 *Ebd.*, 69.

3 Vgl. *Sallah/Weiss* (2003). <http://www.toledoblade.com/apps/pbcs.dll/artikkel?SearchID=73150849532684&Avis=TO&Dato=20031019&Kategori=SRTIGERFORCE&Lopenr=110190166&Ref=AR> (Abfrage am 22.10.2003). – Dazu: *US-Spezialeinheit tötete in Vietnam hunderte Zivilisten*. In: *Der Standard*, 20.10.2003. <http://derstandard.at/Text/?id=1456560&> (Abfrage am 22.10.2003); *De*

Thier 2003. – Zum Massaker an bis zu 3000 kriegsgefangenen Taliban im Norden Afghanistans und zum Besuch des Dokumentarfilmers Jamie Doran am 18.12.2002 im Bundestags-Ausschuss für Menschenrechte vgl.: *Hinweise auf ein Massaker in Afghanistan neutral prüfen*. In: *Das Parlament* Nr. 51, 23.12.2002. (Insbesondere forderte Doran bei dieser Gelegenheit auch Zeugenschutz für 25 Fahrer und einige hundert Soldaten.)

Frau geschickt hatte. Michael D. Sallah, Mitch Weiss und die anderen Autoren von *The Toledo Blade* berufen sich im Jahr 2003 bei ihrer Enthüllung über Massenmorde an Zivilisten auf beteiligte US-Veteranen, Aussagen von Vietnamesen und Dokumente der Army. Mit Blick auf über 5.000 tote und zahllose vermisste irakische Zivilisten sowie auf Veröffentlichungen der Menschenrechtsorganisation Human Rights Watch über Verstöße der 2003 im Irak stationierten US-Streitkräfte gegen die Genfer Konventionen wirft ihre historische Recherche auch in den USA unbequeme Fragen auf.

Nur zehn Meilen entfernt von den südvietnamesischen Einsatzorten der „Tiger Force“ im Jahr 1967 liegt My Lai. Mit diesem Dorf ist das mit Abstand *bekannteste* Kriegsverbrechen von US-Soldaten während des Vietnam-Krieges verbunden: das Massaker von My Lai⁴, das Mitglieder der Charlie-Company unter der Leitung des 24-jährigen Lieutenant William Calley am 16. März 1968 verübten. Die bis heute unvermindert große Bedeutung des schrecklichen Ereignisses lässt sich vielleicht daran ablesen, dass eine US-Website mit den originalen Dokumentarfotos zu diesem Verbrechen passend zum Irakkrieg der Regierungen der USA und Großbritanniens 2003 aus dem Internet verschwunden ist.⁵ My Lai gehörte zur südvietnamesischen Provinz Quang Ngai, die wegen eines hohen „Vietcong“-Anteils unter der Bevölkerung bereits 1967 zur „freien Feuerzone“ deklariert worden war. (Die von Pentagon und Weißem Haus zu verantwortenden Freifeuerzonen suggerierten den Soldaten, sie dürften in den deklarierten Gebieten jeden Vietnamesen erschießen.) Die US-Militärführung entflammte mit ihrem offiziellen Erfolgsparameter des *Leichenzählens* (bodycount) unter Kompanien und Soldaten ein perverses Wettfeiern um die höchsten Leichenquoten. (Unter den GIs wurde mit Blick auf die hohen Zivilistenanteile gewitzelt: „Alles was tot und nicht weiß ist, ist ein Vietcong.“) Die Ansprache von Captain Ernest Medina, mit der Lieutenant Calley und seine Leute am Morgen des Massakers in das Dorf My Lai geschickt wurden, ist von Robert J. Lifton als faktischer „Teil der Trauerfeier für einen gefallen Feldwebel“ bezeichnet worden. Sie ließ nach Angaben von Zeugen vermuten, dass es – per definitionem – vor Ort keine „Zivilisten“ mehr gäbe. Die unbewaffneten Bewohner *jeden* Alters und Ge-

schlechts wurden dann Opfer eines dreistündigen Blutbades, bei dem vermutlich über 20 Soldaten dem Mordrausch ihres Zugführers Calley folgten. (Mehr als 500 Leichen, darunter etwa 350 Frauen, Kinder und Babys sowie zahlreiche Greise, fand man später in Massengräbern bei My Lai.) Der US-Pilot Chief Warrant Officer Hugh Thompson war entsetzt. Er schritt in das Geschehen ein und befahl seiner Helikoptermannschaft sogar, zum Schutz der vietnamesischen Menschen gegebenenfalls auf eigene Soldaten zu schießen. Der Augenzeuge Ronald Haeberle, als Fotograf der Armee-Zeitung „Stars and Stripes“ zur offiziellen Dokumentation anwesend, behielt nach Ende des Massenmordens achtzehn Farbaufnahmen für sich. Für die offizielle Militärberichtsversion einigten sich die Vorgesetzten auf die erfolgreiche Liquidierung von 128 „Vietcong“-Kämpfern, wobei der unbeabsichtigte Tod von möglicherweise 20 Zivilisten zugestanden wurde. Erfreulich für die „killratio“: Es gab aufgrund des völlig unbewaffneten „Feindes“ keinen einzigen *eigenen* Verlust. – Einige Soldaten hatten den Massenmordbefehl verweigert oder ihre Folgsamkeit nur vorgetäuscht, andere waren ihm unter Verzweiflungsschreien gefolgt. Ein GI hatte sich absichtlich in den Fuß geschossen, um nicht mitmachen zu müssen. Ein beteiligter GI bezeichnet My Lai später als „einfach so ein Nazi-Ding“. – Intern riet Captain Medina einem GI dringend von einer Meldung des Vorfalls ab. Erst einem gänzlich Unbeteiligten, dem 22jährigen Ex-Soldaten Ronald Ridenhour, gelang es, durch eigene Recherchen und

4 Vgl. zum My Lai-Massaker: *Reinecke* 1993, 123-127 (im Kontext von Oliver Stones PLATOON); *Lifton* 1994, 61-90 (Opferzahl des Massakers: 500); *Klose* 1999; *Giesenfeld* 2000 (Angabe von 503 getöteten Dorfbewohnern, darunter 182 Frauen, 172 Kinder, 60 Männer über sechzig Jahre und 89 jüngere Männer – mit weiterführenden Literaturangaben); *Chomsky* 2001, 123f.; *Schneider* 2001, 36 (Angabe von 450 ermordeten Bewohnern); *Hammerschmidt* 2003; *Frey* 2002, 164, 199 (Angabe von „nur“ 200 getöteten Dorfbewohnern in My Lai). – Besonders aufschlussreich die US-Internet-Informationen: *Famous American Trials*, ohne Jahresangabe; *Linder*, ohne Jahresangabe <http://www.law.umke.edu/faculty/pro->

jcts/ftrials/mylai/Myl_intro.html (jeweils Angabe von 500 unbewaffneten ermordeten Zivilisten beim My Lai-Massaker). – Vgl. auch den Bericht der überlebenden Frau Ha Thi Quy: „Sie haben mein Kind getötet“. In: *Schneider* 2001, 163-165.

5 Die Seite <http://pathfinder.com/photo/essay/mylai/mylaihp.htm> – mit den Farbfotos von Ronald Haeberle zum My Lai-Massaker – konnte im März 2003 im Web-Netz auf einmal nicht mehr abgerufen werden. Einen aus Cache-Speicher rekonstruierten Ersatz bot die folgende Seite an: <http://onliner.pointclark.net/public/materilien/mylaieraersatzseite01.htm>.

zahlreiche Briefe an die höchsten Stellen im März 1969 eine zögerliche Untersuchung des vertuschten Massakers in Gang zu bringen. Im November folgten dann ein Zeitungsbericht von Seymour Hersh, die Veröffentlichung der grausigen Haeberle-Fotos und weltweite Empörung. In Den Haag schrieb die Tageszeitung *Het Vrije Volk*: „Die Amerikaner massakrieren diejenigen, die sie beschützen wollten. Es ist die Bankrotterklärung der Politik der USA in Vietnam.“

Die ganze Hilflosigkeit angesichts des Verbrechens äußerte sich während des My Lai-Prozesses in Fragen der folgenden Art: „Haben die Babys Anstalten gemacht, Sie anzugreifen?“ („Have the babies moved to attack?“) Als *einzig*er Täter wurde im März 1971 Lieutenant William Calley verurteilt, nachdem Augenzeugen vor Gericht zahlreiche seiner grausamen Morde geschildert hatten. Die lebenslange Haftstrafe verbüßte er sehr bald als Hausarrest. Nach dreieinhalb Jahren wurde er von Präsident Richard Nixon begnadigt. – Ausgerechnet ein Jahr nach Ende des Vietnamkrieges revidierte später der Oberste Gerichtshof der USA 1976 seine frühere Auffassung von 1972, die – seit 1967 nicht mehr vollstreckte – Todesstrafe sei verfassungswidrig. Seitdem warten – im Widerspruch zu internationalen Konventionen des Völkerrechts – in manchen US-Staaten auch auf zwölfjährige Täter oder geistig Behinderte Gaskammer, Todesspritze, Strick oder Kugel. (Es drängt sich die Frage auf, ob der Vietnamkrieg der US-Gesellschaft auch an dieser Stelle ein unseliges Gewalterbe hinterlassen hat!) Gleichzeitig jedoch lebt der *Massenmörder* Calley als unbehelligter US-Bürger auf freiem Fuß. An irgendeinen militärischen Ausbildungskurs zu den Genfer Konventionen kann er sich nicht erinnern. Er hat My Lai nach der Anklage „nicht als große Sache“ empfunden, sich – nicht ganz ohne Grund – auf zweideutige Befehle berufen und als Patriot sogar autobiographische Berichte veröffentlicht. Er bekennt: „Ich war gerne in Vietnam. Ich wusste, ich kann hier getötet werden, aber ich konnte auch mehr erleben als in Amerika. Denn in Vietnam musste ich immer voll dabei sein.“⁶

Unter den zehntausend *Fanpostbriefen* an William Calley waren zahlreiche Zuschriften von Soldaten, die bekannten, in früheren Kriegen ähnlich Dörfer „durchkämmt“ zu haben wie Calleys Truppe in My Lai. Am 30.9.1999 berichtete die *New York Times* über ein

viel älteres Massaker an bis zu dreihundert Zivilisten durch US-Soldaten in *Südkorea*: an einer Brücke nahe No Gun Ri im Juli 1950. Der 1974 in Teilen veröffentlichte Peers-Untersuchungsbericht der US-Regierung verweist neben My Lai auf Massaker an dreißig weiteren Orten Vietnams, „die größtenteils ungeahndet blieben“⁷. Dazu zählen die am Anfang dieses Kapitels genannten Enthüllungen über Kriegsverbrechen einer Tiger Force-Einheit aus dem Jahre 1967. Am 25.2.1969, so erstmals ein Artikel in der *New York Times* vom April 2001, töteten Mitglieder eines Navy SEAL-Teams unter dem Kommando von Bob Kerrey, dem späteren demokratischen Senator von Nebraska, mehr als ein Dutzend unbewaffneter Frauen und Kinder im kleinen südvietnamesischen Dorf Thanh Phong.⁸ Am 19. Februar 1970 wurden 16 Frauen und Kinder im vietnamesischen Dorf Son Thang von Mitgliedern der 1st Marine Division im Rahmen einer „search-and-destroy“-Mission erschossen. (Zwei Marines, zu langen Haftstrafen verurteilt, verbüßten letztendlich ein Jahr Gefängnis.) In der Nähe von My Lai hatten die Quäker eine Klinik und erfuhren deshalb sehr bald vom Massaker am 16. März 1968. Sie gaben Berichte darüber erst gar nicht weiter, schreibt Noam Chomsky, „weil so etwas fortwährend passierte“.⁹ Der Journalist Seymour Hersh konnte 1969 mit seinem My Lai-Bericht zunächst bei keiner Zeitung landen, weil seine Recherchen nicht als etwas Besonderes empfunden wurden. Mit Blick vor allem auf den technischen Overkill des US-Luftkrieges möchte Chomsky das von den Medien später so hoch angesiedelte Massaker im Gesamtzusammenhang sogar nur wie eine „Fußnote“ zum offiziellen Kriegsverbrechen bewerten. Tatsächlich hat der oberste Befehlshaber, General Westmoreland, diese – zufällig bekannt gewordene – blutige „Fußnote“ dazu missbraucht, um von der eigenen brutalen Kriegsführung abzulenken. Zwischen dem

6 Hier zitiert nach: Reinecke 1993, 114. – Callys Erinnerungen: Sack 1972.

7 Vgl. Zumach 2002. – Weitere Angaben bieten auch die in Anmerkung 3 genannten umfangreichen Berichte des *Toledo Blade* vom Oktober 2003.

8 So: Suter 2003. – Makaberer Weise war der Viet-

namkämpfer und demokratische Senator Bob Kerrey von US-Präsident Bill Clinton in seiner Rede an der Vietnamesischen Nationaluniversität (Hanoi) am 17.11.2000 zu den „ehrenwerten amerikanischen Veteranen und Helden“ gezählt worden! (vgl. Clinton 2001).

9 Chomsky 2001, 123.

Mord aus nächster Nähe und dem Auslöschen ganzer Dörfer oder Landschaften aus einem fernen Piloten-Cockpit sieht er offenbar keinen Vergleichspunkt: „Ich erinnere mich *sehr gut*. Es war eine Tragödie. Als ich davon hörte, habe ich sofort ein Verfahren gegen die Verantwortlichen eingeleitet, und es wurden ja auch einer *oder* zwei verurteilt. My Lai war eine tragische Entwicklung, die unserer Politik widersprach.“¹⁰ Wann aber will der General „davon gehört“ haben, wie gut ist seine – bereits im Zitat zweifelhaft dokumentierte – Erinnerung, und wer sind die *Verantwortlichen*?

Sehr früh hat Joseph Strick seinen Dokumentarfilm INTERVIEWS WITH MY LAI VETERANS (USA 1970) gedreht, doch über das Massaker gibt es trotz seiner gesellschaftlichen Brisanz und des umfangreichen „Materials“ keinen eigenständigen *Spielfilm*. Zu nennen ist aber unbedingt SOLDIER BLUE (Wiegenlied vom Totschlag), ein subversiver Versuch ausgerechnet aus dem sonst unseligen Westerngenre, der 1969 ins US-Kino kam. Der Film von Regisseur Ralph Nelson bezieht sich auf das *Sand Creek Massaker* (1864) an Indianern und schildert, wie ein Yankee-Soldat im Angesicht des Völkermordes den überheblichen Glauben an die Höherwertigkeit der weißen Zivilisation ablegt. SOLDIER BLUE wurde allgemein als verdeckte Kritik an Vietnam und speziell als Parabel auf „My Lai“ verstanden. – Den langwierigen Prozess gegen den einzigen Verurteilten hat Stanley Kramer in der Reihe „Judgement“ für den Fernsehsender ABC verfilmt: THE COURT-MARTIAL OF LT. WILLIAM CALLEY (Stanley Kramer Productions & Wolper Productions, 1975).“ – Direkter als eine Filmsequenz in APOKALYPSE NOW (1979) nimmt der in Kapitel VII vorgestellte Film PLATOON (1986) Bezug auf die Geschehnisse in My Lai. Oliver Stone berücksichtigt dort Details wie den vorangegangenen Tod von Mitgliedern der beteiligten Kompanie und den versuchten Widerstand von US-Soldaten gegen das Verbrechen. Doch im Licht der fürchterlichen Fakten ist seine deutlich intendierte Anspielung auf das Massaker schwer zu ertragen. In PLATOON sieht der Zuschauer Soldaten, die im Rahmen der üblichen „Search & Destroy“-Aktionen zur Identifizierung von „Vietcongs“ in unkontrollierte, mörderische Gewalt verfallen. Vergewaltigung von Frauen, wie es sie in My Lai gab, zeigt Stone dabei „nur“ als abgewehrten Vergewaltigungsver-

such. Dass es während des Verbrechens keinen einzigen der – angeblich – gesuchten „Vietcong“-Kämpfer im ganzen Dorf gab, wird nicht deutlich. Explodierende Sprengstoff-Depots im Dorf, so Stefan Reinecke, dienen als Drehbuch-Konstrukt zur nachträglichen Rechtfertigung der US-Strafaktion. Durch Zeugenaussagen verbürgte historische Szenen wie die Exekution einer betenden Frauengruppe vor dem Dorftempel, die Massenerschießung von zusammengepferchten Bewohnern auf dem Dorfplatz, die Leichenberge im Dorfgraben von My Lai, die Ermordung von sich gegenseitig schützenden Kindern oder das Niedermetzeln von Babys sind für die künstlerische Verarbeitung des Geschehens nicht von Interesse. Wenn der Drehbuchautor und Regisseur von *PLATOON* die Opferzahl von My Lai in einem Interview mit „120 oder 130 Zivilisten“ beziffert, zeigt auch das seine nur ungefähren Vorstellungen über den Tathergang. Das von einem Kulturschaffenden zu erwartende Verstehen wird vom Veteranen Stone eindeutig überstrapaziert. Leider spiegelt er damit auch eine Entwicklung innerhalb der Gesellschaft wider, an die sich sein Werk richtet. Während das My Lai-Massaker Ende 1969 für kurze Zeit ein Aufschrecken in den USA bewirkt hatte, war bereits 1971 in mehreren Umfragen eine deutliche Mehrheit der US-Bevölkerung zumindest mit der individuellen Verurteilung von Lieutenant Calley nicht einverstanden. (Alle beteiligten Vorgesetzten wurden nicht zur Rechenschaft gezogen!) Der Protest gegen die kriegsführende Machtelite äußerte sich hier in der diffusen Solidarisierung mit einem Kriegsverbrecher von unterem Rang, dessen unbeschreibliche Grausamkeit bekannt war. Politiker wiederum konnten durch Sympathien für das „Opfer“ Calley beim Volk Punkte sammeln. – Dies lieferte eine weitere Vorlage für das reaktionäre Vietnam-Paradigma der Reagan-Ära (1981-1989), das mit selbstherrlicher Pose alle moralischen „Komplexe“ hinweg gefegt und die USA selbst zum eigentlichen Opfer stilisiert hat. – Die besagten Umfragen zeigten aber

10 Zitiert nach einem Interview im MDR-Dokumentarfilm *APOKALYPSE VIETNAM* von Sebastian Dehnhardt (Teil 1: Der Krieg in Indochina 1945-1968), Deutschland 2000.

11 Den Hinweis verdanke ich Matthias Kuzina, der mir Einblick in eine noch unveröffentlichte Arbeit gewährt hat.

auch, dass für viele zwischen dem vorsätzlichen Mord an Zivilisten und dem offiziellen Vietnamkrieg überhaupt kein sauberer Unterschied mehr auszumachen war.

Auffällig ist, dass ein Vergewaltigungsmordfall in Vietnam, der vielleicht eher als *individuelles* Kriegsverbrechen und nicht als Ausdruck einer planmäßig herangezüchteten Gewaltbereitschaft erscheinen konnte, mit einem *eigenen* Titel ins US-Kino kam.¹² Der Film CASUALTIES OF WAR (USA 1989) von Brian de Palma beruft sich auf eine authentische Geschichte, die von Daniel Lang erstmalig Oktober 1969 – also noch vor Publikwerden des My Lai-Massakers – in „The New Yorker magazine“ veröffentlicht worden ist. – Schon *neunzehn* Jahre vor diesem späten Gedenken im Spielfilm hatte der Münchener Filmemacher Michael Verhoeven den traurigen Stoff über Gräueltaten in einem Krieg für die „Freiheit“ Südostasiens in seinem Schwarz-Weiß-Film O. K. (Bundesrepublik 1970) aufgegriffen. Das Verbrechen ließ er mit US-Uniformen im Bayrischen Wald nachspielen. Die symbolträchtige Provokation führte zu einem großen Eklat und schließlich zum Abbruch der Berliner Filmfestspiele 1970.

Brian de Palma vermittelt das Kriegsverbrechen vor allem als Frage persönlicher Integrität unter Gruppenzwang und als zu überwindendes Vietnamtrauma: Der US-Soldat Eriksson ist erst seit drei Wochen in Vietnam und wird bei einem der ersten Einsätze im Dschungel von Sergeant Meserve aus einem unterirdischen Tunnel gerettet. Bald darauf kommt die Truppe in ein vietnamesisches Dorf. Eriksson hat die geltenden Spielregeln noch nicht begriffen. Er sucht respektvollen Kontakt zu den Vietnamesen, spielt mit Kindern und hilft einem alten Mann beim Pflügen. Brownie, der Spaßmacher der Truppe, wird kurz darauf aus dem Hinterhalt angeschossen. Tödlich verwundet ruft er aus: „Ich scheiß auf den ganzen Mist! Verdammter Dreck!“ Für die US-Soldaten ist klar, dass alle im Dorf – auch Kinder und Frauen – vom Hinterhalt wussten: „Die Schlitzaugen sind der letzte Abschaum, wie Küchenschaben!“ „Dieses Land ist wirklich die Hölle. Ich hasse dieses miese, gottverdammte Land. Man sollte es in die Luft pusten und einbetonieren!“ Als Wunsch an die nachrückenden Soldaten wird geäußert: „Brennt dieses Kuhkaff nieder!“

Der erwartete Spaß bei der Rückkehr ins Militärlager bleibt aus. Ein Ausgehverbot hindert die Soldaten am Besuch der Prostituierten im nahen Ort. Sergeant Meserve macht seiner kleinen Truppe mit Blick auf den anstehenden Erkundungsmarsch einen detaillierten Vorschlag, wie man den herrschenden sexuellen Notstand auf eigene Weise beheben könnte. Noch in der Nacht bricht der Trupp vorzeitig zu seiner Mission auf und entführt unter dem Weinen der Angehörigen die junge Vietnamesin Oahn aus einem abgelegenen Bauerndorf. Das völlig willkürlich zur „Vietcong“-Kollaborateurin erklärte Mädchen wird auf dem Marsch misshandelt, unzählige Male vergewaltigt und später aus Angst vor Entdeckung der Tat ermordet. Auch Dias, ein Latino, beteiligt sich aus Furcht, sonst von den anderen ausgestoßen zu werden. Allein Eriksson entzieht sich dem Gruppendruck und verweigert seine Teilnahme an dem vorsätzlichen Verbrechen. Zu spät hat er erkannt, dass Meserves Vorschlag von Anfang an tödlicher Ernst war. Eriksson kümmert sich, wo es geht, um das Opfer, kann Oahn jedoch nicht retten. Er gilt jetzt – unter offenen Morddrohungen – ebenfalls als „mieser Vietcong-Sympathisant“. Die mitleidslosen Täter unter Führung von Meserve, dessen „Wesen“ als böse vermittelt wird, sehen sich selbst in bester Dschingis-Kahn-Tradition. Sie huldigen unverhohlen einem sexualisierten Gewaltideal, in dem der „Schwanz“ als die eigentliche Waffe eines Mannes gilt.

Erikssons offene Überzeugung „Das hier ist nicht die Army!“ lässt ihn zu einem unerwünschten Zeugen werden, der beseitigt werden soll. Als später bei einem Marsch der ganzen Kompanie ein blutjunger Soldat von einer Tretmiene zerfetzt wird, macht er seine moralisch-religiöse Alternative zum Hass auf die „Schlitzaugen“ so geltend: „Dieser verdammte Krieg bringt uns noch in den Wahnsinn. Wir haben alles auf den Kopf gestellt. Ich meine, nur weil wir jeden Moment abgeknallt werden können, benimmt sich jeder so, als ob wir uns alles erlauben könnten, als ob es unwichtig wäre, was wir tun. Aber ich glaube eher, es ist genau umgekehrt. Das Gegenteil

12 CASUALTIES OF WAR (Die Verdammten des Krieges), USA 1989, Regie: Brian De Palma, Drehbuch: David Rabe (nach dem Buch von Daniel Lang). –

Vgl. zum Film auch: Hölzl/Peipp 1991, 145–147; Reinecke 1993, 131f.

ist der Fall. Weil wir in den nächsten paar Sekunden vielleicht tot sein könnten, sollten wir genauer überlegen, was wir tun. Hier geht es um wesentlich mehr. Ich schätze, hier geht es um viel mehr, als wir überhaupt ahnen!“

Die Vorgesetzten, denen er das Verbrechen meldet, raten ihm – zum Teil unter massiven Drohungen, alles auf sich beruhen zu lassen. Sein erster Gesprächspartner in der Hierarchie, ein Schwarzer, erzählt, wie er eigene rassistische Diskriminierungen in den USA gelassener als das Übliche hinzunehmen gelernt hat. Er bagatellisiert: „Beruhigen Sie sich mal wieder und versuchen Sie, die Sache zu vergessen. An der Front muss man eben mit so was rechnen!“ Ein ranghöherer Captain setzt Eriksson unter Druck: „Ich hoffe, Sie sind sich im Klaren, wie ernst es ist. Ein derartiger Zwischenfall kann eine internationale Krise hervorrufen ... Diese Männer haben Scheiße gebaut. Wenn Sie Anzeige erstatten, ist dem Mädchen damit vielleicht irgendwie geholfen? ... Erzählen Sie mir nichts von Schreien. Ich habe schon sehr viele Schreie in diesem Land gehört. Meist waren es Schreie von verwundeten amerikanischen Jungs ... Niemand will Sie von irgendetwas abbringen. Aber eins sollten Sie nicht vergessen: dass unsere Militärgerichte nachsichtig sind, und die Gerichtsinstanzen in den Staaten sind noch nachsichtiger. Selbst wenn man diese vier Jungens verurteilt, werden sie dennoch nicht ins Gefängnis kommen. Wahrscheinlich werden sie schneller aus dem Knast wieder raus sein, als Sie in einen Topf schießen können, Eriksson! Und ich an deren Stelle wäre dann ganz schön sauer und würde mich an Ihnen bestimmt rächen ... Sie sind eine miese Ratte! ... Die Geschichte mit dem Mädchen ist nicht in Ordnung. Aber er (Merserve) ist doch noch ein Kind, Eriksson, kaum älter als 20 Jahre, und Sie sind dabei, *sein* Leben zu ruinieren. Er hat *Ihr* Leben gerettet!“

Den Tätern ruft Eriksson schließlich nach einem Anschlag auf sein Leben resigniert zu: „Ich habe es jedem hier erzählt, und allen ist es egal!“ Ein Sergeant, methodistischer Kaplan, sucht abends das Gespräch mit Eriksson, der betrunken ist und sich als Lutheraner zu erkennen gibt. Eriksson erzählt dem Geistlichen die Geschichte mit einem Selbstvorwurf: „Ich habe es nicht verhindert!“ (Dass er bei diesem Seelsorger ernsthaft Gehör findet, ist keineswegs als Selbst-

verständlichkeit anzusehen.¹³) Es kommt zu Ermittlungen am Tatort und zum Kriegsgerichtsverfahren. Die Angeklagten halten sich für unschuldig und meinen, dass ihre Verurteilung nur dem „Vietcong“ dienen würde. Meserve weist darauf hin, dass er bei seinem vorletzten Einsatz sogar versucht habe, eines der Kinder aus einer brennenden Hütte durch Mundbeatmung zu retten. Eriksson wird von ihnen als unerfahrener Soldat hingestellt: „Viele sind in Vietnam gestorben. Es ist nun mal unsere Pflicht. Man tötet oder wird getötet.“ Die Anklage stellt fest: „Dann ist es wohl allgemein üblich, dass Armeeangehörige der Vereinigten Staaten sexuelle Beziehungen zu ihren Gefangenen haben und sie danach ermorden?“ Es kommt zur Verurteilung wegen Vergewaltigung und Mord, in einem Fall zu lebenslanger Haft.

Der gesamte Film zeigt als Rückblende die Erinnerungen des in seinem Trauma befangenen Eriksson. Er sitzt in den USA im Zug einer jungen Asiatin gegenüber, die ihn ohne Wissen um seine inneren Bilder tröstet: „Sie haben schlecht geträumt. Vergessen sie es. Es ist vorbei.“ Einst hatten die Eltern der ermordeten Vietnamesin ihrer Tochter einen Schal mit auf den Weg gegeben. Jetzt überlässt Eriksson der Asiatin im Zug einen anderen Schal. Damit endet diese späte Geschichte über Gute und Böse in der US-Army zu Zeiten des Vietnamkrieges außerordentlich versöhnlich. Das individuelle Kriegsverbrechen ist vollständig abgekoppelt von der moralischen Frage nach dem Verbrechen der offiziellen Kriegsführung. Stefan Reinecke resümiert sehr treffend: „Der Alb der Vergangenheit ist gebannt, alles war nur eine Nachtmar, und die Opfer erteilen ungefragt die Absolution.“¹⁴

¹³ Vgl. dazu *Lifton* 1994, 80: „Nach längeren Kampfeinsätzen gerieten die Soldaten oft in einen leidvollen Zustand des inneren Aufruhrs und wurden, sofern sie moralischen Halt suchten, zu einem Geistlichen oder Psychiater ... gebracht. Diesen fiel dann die militärische Aufgabe zu, die Männer wieder auf den Kampf einzustimmen, in dem sie täglich Gräueltaten begehen oder mit ansehen mussten. Hierbei gewannen die Soldat-

en den Eindruck, dass die in Vietnam befohlenen Grausamkeiten eine Sache waren, eine ganz andere jedoch, wenn gesellschaftlich anerkannte geistige Autoritäten das alles auch noch mit rationalen Argumenten zu rechtfertigen und zu legitimieren versuchten. Darin sahen sie eine extreme moralische Korruption.“

¹⁴ Reinecke 1993, 132.

„Die Ereignisse und Figuren zeichnen sich durch sardonischen Witz aus, doch zugleich ist alles so nah an der Realität, dass man den Plot in keiner Sekunde als Hirngespinnst abtun kann.“

Barry Levinson über **WAG THE DOG**¹

XI Rock'n' Roll, Kriegsspielzeug und Medienlüge – Drei Filme von Barry Levinson

Wie kann man ein breites Publikum daran erinnern, in welch absurden Zeiten wir leben? Auf welche Weise ließe sich der Irrsinn unserer Spezies, den die Zeitungen Tag für Tag berichten, wirkungsvoll reflektieren? Gibt es Alternativen zum blanken Zynismus, der ohnehin nur eine gewisse Predigergemeinde in ihrer Resignation bestärken würde? Solche Fragen stellt Barry Levinson, der lange vor seinen ersten Regieerfolgen auch als Sketschdarsteller und Fernsehautor für Comedy-Programme gearbeitet hat. Drei seiner Filme entwickeln im Verlauf eines Jahrzehnts subversive Antworten, indem sie militärisches Entertainment und massenmedialen Krieg ohne Skrupel mit – rundherum gesundem – Humor behandeln. Auf diese Weise entstehen ein kritischer Vietnamfilm, eine inzwischen leider schon Wirklichkeit gewordene Fantasie über das Kriegsspiel und eine komödiantische Karikatur der durch Medieninszenierungen gestützten Macht, die im Ansatz mit ihrer politischen Qualität überzeugt. Wer glaubt, der Aufstand gegen den Tod müsse selbst immer todernst sein, der sollte bei diesem Regisseur in die Schule gehen.

Good Morning Vietnam (1987)

„Good Morning, Vietnam! / Hey, it's another delightful day here in vacationland.“²

1965 kommt Airman Adrian Cronauer von Griechenland nach Vietnam, um das Radioprogramm der US-Streitkräfte in den Ressorts

Nachrichten und Musik mit zu gestalten.³ Bei seiner Ankunft, so erinnert er sich, ist Saigon noch eine verschlafene Kolonialstadt. Ein Jahr später – bei seiner Abreise – wird sie ein urbaner Alptraum mit ruinierter Wirtschaft, explodierendem Verkehr und blühendem Schwarzmarkt sein. Viele der durchschnittlich zwanzigjährigen Zuhörer des US-Soldatensenders (AFRS) in Saigon leiden unter einem Kulturschock. Sie sind vorher noch nie aus ihrer Heimatstadt oder gar aus den USA herausgekommen. Was soll man ihnen bieten? Unter den konservativen Programm-Machern des Militärradios wirkt Cronauer als Disjockey mit seiner Sendung „Good Morning Vietnam“ geradezu revolutionär. Er meint, Vietnam sei ein Rock’n’Roll-Krieg, und legt aktuelle Hits der heimischen US-Sender auf. – Wo Vietnamfilme später ihre Napalmbombardierungen „vom Mekong-Delta bis Da Da Da Nang“ mit Rock’n’Roll-Musik unterlegen, stehen sie in der Tradition dieses Radiomachers. – Nimmt man den Umstand hinzu, dass Adrian Cronauer in seiner freien Zeit Englisch-Unterricht in Saigon erteilt hat, ist der *authentische* Gehalt der ersten Vietnamkriegs-Komödie aus Hollywood damit eigentlich schon erschöpft.

Wenn in Filmstudios der USA Menschlichkeit und Humor gegen Systeme geltend gemacht werden, dann tritt an erster Stelle Robin Williams auf die Bühne. Er spielt auch in Levinsons *GOOD MORNING VIETNAM* den neuen Disc-Jockey bei AFRS. General Taylor hat Adrian Cronauers Sendungen für das US-Militär bereits auf Kreta gehört und protegiert ihn. Im Film wird deutlich, dass es dem ziemlich lockeren

1 Vgl. dieses Zitat und weitere Angaben in: *Artikel „Barry Levinson“* – Dirk Jasper *Filmstarlexikon*. http://www.filmstar.de/entertainment/stars/bl/barry_levinson.html (Abfrage am 21.6.2003).

2 Eine der morgendlichen Radioansagen von Adrian Cronauer im Film: *GOOD MORNING VIETNAM*, USA 1987, Regie: Barry Levinson, Drehbuch: Mitch Markowitz. – Vgl. zum Film auch: *Hölzl/Peipp* 1991, 122-128 und vor allem: *Reinecke* 1993, 134-137, der zu diesem „nicht neurotischen Film über Vietnam“ feststellt: „Das Bild der Vietnamesen ist in keinem anderen Film so differenziert gezeichnet und signalisiert einen Bruch

mit den Feindbildstereotypen, die von *Green Berets* über *The Deer Hunter* bis *Platoon* für einen rassistischen Grundton sorgten. ... Dahinter ist in *Good Morning Vietnam* die Ahnung versteckt, dass es so etwas wie Frieden – definiert als eine Beziehung, in der sich Subjekte in ihrer Verschiedenheit anerkennen – geben könnte.“

3 Adrian Cronauer, dessen Arbeit beim US-Militärsender in Saigon in den Jahren 1965/66 das Drehbuch inspiriert hat, stellte sich selbst vor im Produktions-Tagebuch (Extras der DVD-Ausgabe von *GOOD MORNING VIETNAM*).

General vor allem um eine gute Moral der Truppe geht. Mit Altersheimbespaßung, Polka und Witzen aus Reader's Digest kann man die Flut der Neuankömmlinge jedenfalls nicht motivieren. Der Radiostar aus Kreta weiß, was die GI's bewegt, dass sie Marihuana rauchen und Kondome im Marschgepäck mit sich führen. Eigens für die Jungs erfindet Adrian die Figur eines tuntigen Modeberaters der Special Forces, der den Fashion-Report über attraktive Militärbekleidung bestreitet.⁴ Die Hörer lieben es, wenn der neue Moderator – frei nach *The Wizzard of Oz* – Ho Chi Minh in die böse Hexe von Hanoi verwandelt, kopulierende Wasserbüffel einen Verkehrsstau auf dem Ho-Chi-Minh-Pfad anrichten lässt oder darüber nachsinnt, was die katholischen Boys fern der Heimat so alles treiben.⁵ Lieber 'nen Rocktrip – so die deutsche Synchronisierung eines Ratschlags – als 'nen Tripper. Die Musik, das Herzstück der Sendungen, vermittelt mit den Beach Boys und James Brown das richtige Lebensgefühl: „Whoa, I feel good!“ Das unerträglich heiße Vietnam hat also Ferienqualitäten.

Bis zu diesem Punkt ist Cronauer eigentlich nur ein Individualist, der vom Dienstweg abweicht, wenn es um Spaß geht. Er widersetzt sich dem Muff des humorlosen, zwanghaften und oben-drein eifersüchtigen Programmdirektors Hauk, missachtet militärische Umgangsregeln und hält sich nicht an die Kleidervorschriften. Bestenfalls könnte man geltend machen, seine Programmreform animiere die GI's eher zum Tanzen als zum Ballern. Doch im Film sind es auch die *politischen* Ansichten Cronauers, die beim maßgeblichen Vorgesetzten Sergeant Major Dickerson auf erbitterte Ablehnung stoßen. Dickerson besteht auf vollständige und korrekte militärische Anrede, denn aus diesem Grund bekleidet man schließlich einen militärischen Rang. Vor seinem Wechsel zum Radio war er Kommandeur einer Eliteeinheit mit Sonderaufträgen. Auf seinem Schreibtisch steht die einzige exponierte US-Flagge des ganzen Films. Sein ZIP-Feuerzeug zeigt den US-Adler. Diese Mann ist vermutlich die unglücklichste und zugleich böseste Gestalt des ganzen Filmes.

Zwei aberwitzige Zensoren des Pentagons, dargestellt von nicht zu unterscheidenden Zwillingbrüdern in Uniform, durchkreuzen mit ihren roten Stiften alle wirklich interessanten Meldungen aus

dem Fernschreiber. Nur was sie freigeben, darf gesendet werden. Die US-Soldaten sollen nichts davon erfahren dürfen, dass man in Washington die Truppenstärke auf 175.000 oder später gar auf über 350.000 bis 400.000 Mann neu veranschlagt hat. Doch Adrian Cronauer findet, Pressefreiheit müsse auch im US-amerikanischen Militärradio einen Platz haben. Er bekundet ironisch seine Freude an „Polizeieinsätzen“ der US-Army und berichtet – als Augenzeuge – von der nur inoffiziell explodierten Bombe in einer GI-Bar von Saigon. Einen ziemlich verrückten Mitarbeiter der Military Intelligence – eine seiner erfunden Gestalten – fragt Adrian im fiktiven Radiointerview, ob er vielleicht mit dem gerade neu erprobten Nervengas schon in Kontakt gekommen sei. Schließlich lässt er es sich nicht nehmen, Präsident Johnson und vor allem Ex-Vize Richard Nixon sarkastisch aufs Korn zu nehmen. Später wird er resümieren: „Ich habe versucht, die Wahrheit zu sagen, und sie haben mich gefeuert.“

Bemerkenswert ist, wie der erste DJ, der im Sender der US-Streitkräfte Rock'n'Roll spielt, den Einheimischen in Saigon begegnet. Im Film schaut er allen schlanken, weißgekleideten Vietnamesinnen hinterher. Um die schöne Trinh kennen zu lernen, freundet er sich mit ihrem Bruder Tuan an und übernimmt den Englisch-Unterricht für eine Klasse erwachsener Vietnamesen. Alle lieben den lustigen Lehrer, der höflichen Asiaten beibringt, wie sie sich mit deutlicher Umgangssprache zur Wehr setzen können: „Piss off!“ Die Romanze gestaltet sich für Cronauer schwierig. Er lädt Trinh's Familienangehörige – insgesamt ein Duzend „Anstandsamen“ – notgedrungen ins Kino ein. Dort verfolgen sie amüsiert einen Hollywoodfilm über US-Amerikaner am Strand. Als ein rassistischer US-Soldat, der keine „Schlitzaugen“ mag, sich an Tuan vergreifen will,

4 Die Anspielungen auf Homosexualität im Film rangieren auf dem Niveau der Travestie-Komödie; sie erhalten an keiner einzigen Stelle jenen aggressiven, homophoben Klang, der sonst in Militärfilmen eigentlich obligat ist.

5 In der Begegnung mit einem irischstämmigen GI witzelt Cronauer: „I'm sitting out there, and I'm the catholic boy and I don't know, when I'll be getting laid. I'm just going off to Vietnam!“

verteidigt der Moderator seinen vietnamesischen Freund. Während die US-Soldaten in der Bar die Vietnamesinnen nur als Prostituierte wahrnehmen, respektiert Adrian seine favorisierte Trinh, ein anständiges Mädchen, und ihre Kultur. Im ganzen Film bewahrt er den landesüblichen Abstand und die einheimischen Sitten. Die Vietnamesen wissen, dass er gut ist und dass vieles auf Seiten der US-Army nicht so läuft, wie Cronauer es sich wünscht. Tuan zeigt ihm buddhistische Mönche, die – auf Erleuchtung harrend – für Frieden und Weisheit meditieren, und stellt ihm einen der Männer in seinem Dorf vor. Dessen Vater und Bruder sind in den 50er Jahren von den Franzosen umgebracht worden. Jetzt hat eine US-amerikanische Mine seinen Sohn getötet.

Solche vietnamesischen An-Sichten bekräftigt Levinson durch eine Szenenfolge, in der Musik und Bilder eine schier unglaubliche Verbindung eingehen.⁶Für die Truppen in Nha Trengh, die zu seiner riesigen Fan-Gemeinde gehören, legt Cronauer die Platte „What a wonderful world!“ auf. Louis Armstrong singt von roten Rosen und wir sehen eine obdachlose vietnamesische Familie, die auf der Straße schläft. Das Lied beschreibt blauen Himmel, Wolken und einen hellen, gesegneten Tag; die Kamera zeigt einen Hubschrauber in der Luft, Rauchwolken und Napalmfeuer. Die Regenbogenfarben der wunderbaren Welt spiegeln sich am Himmel und in den Gesichtern der Menschen; dazu erleben wir die Verhaftung sehr junger, mutmaßlicher „Vietcongkämpfer“ und ihre Exekution in einem dunklen Hauseingang. Im Lied versichern sich Menschen auf der Straße ihre Zuneigung; auf der Leinwand belästigt ein US-Soldat eine Vietnamesin und beginnt der blutige Zusammenstoß von demonstrierenden Studenten mit der südvietnamesischen Polizei ... Jede einzelne Liedzeile ist meisterhaft mit einer anderen Bildsequenz verbunden. Levinson wählte die Musik von Louis Armstrong aus dem Jahr 1967, obwohl die Filmhandlung bereits 1966 endet. Michael Moore, der derzeit subversivste Dokumentarfilmer der USA, folgt ihm nicht nur durch seine Art des entwaffnenden Humors. In *BOWLING FOR COLUMBINE* (2002) präsentiert Moore Auslandseinsätze des US-Militärs mit der Hintergrundmusik „What a wonderful world“. Die demokratische Kulturszene zitiert sich.

Adrian Kronauer ist ein Pionier der modernen Medienkriegsformate. In *An Lac* will er Radiointerviews mit US-Soldaten an der Front aufnehmen. Aufgrund der Zensur erfahren er und sein Chauffeur Ed Garlick nicht, dass die einzige Route dorthin bereits ganz in der Hand des „Vietcong“ ist. Seine Rettung verdankt Cronauer schließlich seinem vietnamesischen Freund Tuan, der ihm mit einem gestohlenen Wagen in das von Charlie kontrollierte Dschungelgebiet nachfolgt. Doch Tuan entpuppt sich bald darauf als „Vietcong-Aktivist“. Der erwiesene Kontakt zu einem „Terroristen“ ist für Sergeant Major Dickerson der willkommen Grund, Cronauers Entlassung aus der

- 6 Nachfolgend eine Skizze darüber, wie Levinson den Liedtext „What a wonderful world“ und Bildsequenzen (in Klammern) in einer genialen Komposition korrespondieren lässt: I see trees of green (eine Militärkolonne durchfährt morgens eine Allee) / Red roses too (eine obdachlose vietnamesische Familie auf der Straße, die noch schläft) / I see them bloom (US-Soldaten steigen in ein riesiges Militärflugzeug) / For me and you (Vietnamesen mit Strohhütten auf Reisfeldern) / And I think to myself (eine Vietnamesin wäscht eine Jeans) / What a wonderful world (kleiner vietnamesischer Junge im Fluss; Fischmarkt; der humorlose Programmdirektor des Militärsenders am Fenster) / I see skies of blue (Hubschrauber am Himmel; Menschen auf dem Reisfeld) / And clouds of white (Hubschrauber; weiße Wolken von Bombardierungen des Feldes) / The bright, blessed day (Flammen, Rauchwolken auf Dorf und Strohdächer) / The dark, sacred night (Explosion, vietnamesisches Kleinkind greift nach einer Erwachsenenhand) / And I think to myself (neue Explosion und Feuerwehr an einem Mehrfamilienhaus – offenbar ein Anschlag des „Vietcong“; Menschen stürmen heraus) / What a wonderful world (verkohelter Haufen auf der Straße; eine einzelne blutige Sandale) / The colours of the rainbow (ganz junge Vietnamesen werden in einem Lokal verhaftet) / So pretty in the sky (die Verhafteten werden in einem dunklen Hauseingang aufgestellt) / Are also on the faces (die Reihe der jungen Vietnamesen wird exekutiert) / Of people going by (ein US-Soldat belästigt auf der Straße eine Vietnamesin) / I see friends shaking hands (vietna-

mesische Studenten demonstrieren auf der Straße) / Saying How do you do (Polizisten bilden eine Mauer, um die Demonstration zu stoppen) / They're really saying: I love you (die Polizisten kommen mit Schlagstöcken näher, Auseinandersetzung, eine Studentin stürzt), / I hear babies crying (die Studentin hat eine blutige Stirn) / I watch them grow (ein weiterer Student stürzt; westlicher Kameramann und Reporter am Ort) / They'll learn much more (Polizei, Demonstranten und Kameramann im Gemenge; der Kameramann stürzt zu Boden) / Than I'll ever know (US-Soldat sitzt nachdenklich am Straßenrand) / And I think to myself (Soldatenstiefel treten in eine Schlammputze) / What a wonderful world (bewaffnete US-Soldaten marschieren über Feldgelände) / Yes, I think to myself (Hubschrauber kreisen über einem Militärstützpunkt) / What a wonderful World (weiterer Morgenblick auf den US-Stützpunkt) / O, Yeah (zwei GI's am Maschinengewehr hören nachdenklich die Musik aus dem Radio). – Cronauer im Studio: „Das war Louis B. Armstrong, der große Satchmol“

- 7 Bereits früher hatte Tuan seinen US-amerikanischen Freund Cronauer rettend aus der GI-Bar geholt, kurz bevor dort eine Bombe explodierte. Rückblickend wird klar, dass er von diesem Anschlag, bei dem u.a. zwei US-Soldaten getötet wurden, zumindest gewusst haben muss. Tuan ist der südvietnamesischen Polizei als „Phan Du Tho“ bekannt. Drei seiner „Vietcong-Freunde“ sind bereits hingerichtet worden. Vermutlich soll eine der Bildsequenzen zu „What a wonderful world“ diese Exekution im Voraus zeigen.

Army zu betreiben. In seiner letzten – heimlichen – Begegnung mit Tuan klagt Adrian: „Ich habe dir vertraut, und jetzt erzählen sie mir, dass mein bester Freund der gottverdammte Feind ist!“ Doch der vietnamesische Freund hält ihm vor, auf der falschen Seite zu stehen: „Feind? Wer ist denn der Feind? Ihr bringt mein Volk um, so weit entfernt von eurem Zuhause. Wir sind nicht der Feind! ... Meine Mutter ist tot und mein älterer Bruder ..., erschossen von Amerikanern. Mein Nachbar, tot. Seine Frau, tot. Wieso? Weil wir für euch keine Menschen sind! Wir sind nur kleine Vietnamesen!“ Hier und an vielen anderen Stellen des Films sehen wir vietnamesische Menschen als Individuen, die wirklich zu Wort kommen. Das gibt es bis dahin in keinem anderen Vietnamfilm.

Die offizielle Schulungsanweisung der Army besagt: „Wir sind hier, um diesem Land zu helfen!“ Doch soll man, wie Cronauer selbst im Radio gewitzelt hatte, die einfachen Leute auf den Straßen Saigons fragen, ob sie der Feind sind und mit dem „Vietcong“ sympathisieren? Warum trifft der Disc-Jockey bei seinen vielen Kontakten mit Einheimischen niemanden, der das „US-Engagement“ ausdrücklich begrüßt? Warum sieht er sich bei seiner letzten Begegnung mit Tuan in einem Hinterhof von lauter Vietnamesen umstellt, die offensichtlich zu dem jugendlichen „Vietcong“ halten? Wer ist der Feind? Goliath oder David? Für die Zuschauer erhält diese Frage besondere Dringlichkeit. Sie wissen, warum Sergeant Major Dickerson die Reportagereise nach An Lac genehmigt hat. Ihm war bekannt, dass die einzige Route dorthin sich schon seit zwei Tagen nicht mehr unter Kontrolle des US-Militärs befand. Mit anderen Worten: Der militärische Vorgesetzte wollte Cronauer in den sicheren Tod schicken.

Vor seinem Heimflug hat Adrian Cronauer ein Tonband mit der letzten subversiven Sendung und besonderen Grüßen an den unfähigen Sponsor, das Pentagon, besprochen.⁸ Sein frühester Fan und Schüler im Radioteam, der lebenswürdige Private Ed Garlick, wird das Band auflegen, auch wenn er sich damit großen Ärger einhandeln sollte. Trotz seiner Fraternisierung mit Vietnamesen in ganz Saigon weiß Cronauer, was die vielen jungen Gesichter der Neuankömmlinge auf dem Militärflughafen vielleicht noch nicht wissen: „Es ist nirgends so schön wie zuhause!“

Vom Stoff her hätte dieser Titel ein patriotischer Film über den Rock'n'Roll-Krieg und das Freizeitparadies Vietnam werden können. Das hat Drehbuchautor Mitch Markowitz durch eine Hauptfigur verhindert, die nicht die Flagge liebt, sondern Menschen, die schwarzen GIs aus Harlem, die texanischen Marines und die Vietnamesen gleichermaßen. Die so genannten Terroristen sind heranwachsende Jungen. Die einheimischen Akteure sind so überaus liebenswürdig gezeichnet, dass sie manchmal dem verniedlichenden Klischee über die „kleinen Asiaten“ sehr nahe kommen. Doch wenn es in diesem Film ein Feindbild gibt, dann ist es allein in den Reihen des US-Militärs auszumachen! Im Vorfeld der Produktion hatte sich Levinson strikt geweigert, die Bombenangriffe herauszunehmen und eine ideologisch genehme Vietnamkomödie abzuliefern. Er konnte die kritischen Anteile von GOOD MORNING VIETNAM nach Absagen von drei Studios erst bei Walt Disney realisieren. Nach Levinsons – kommerziell durchaus erfolgreicher – Vorgabe ist es mehr als peinlich, dass 1995 – ebenfalls bei Disney – der Film OPERATION DUMBO DROP von Simon Wincer in die Distribution gelangte. Weniger als ein Jahrzehnt nach dem Filmdebüt einer Adrian-Cronauer-Gestalt darf die Propaganda für das „Gute“ sich hier totlachen: Der böse „Vietcong“ hat den Elefanten eines südvietnamesischen Bergdorfes getötet. Die guten US-amerikanischen Soldaten besorgen nun mit einer abenteuerlichen Operation Ersatz für das heilige Tier und scheuen dabei keine Mühen. Für das Dorf sind die noblen Beschützer und ihr Land – die USA – jetzt die Nummer Eins. Mit den dankbaren Gesichtern von Vietnamesen darf man nunmehr auch Kindern diesen Krieg zeigen – ohne B52-Bomber und andere Details, die eine Altersfreigabe nach oben hin befördern: What a wonderful world!

8 „Hier ist die letzte Sendung, gesponsert vom Pentagon, ihr wisst schon, die Leute, die euch Korea gebracht haben, ganz recht, die US-Army. Wenn

irgendwas korrekt gemacht wird hier oder anderswo, dann ganz sicher nicht von der Army ...“

Toys (1992)

„Der Mensch spielt nur, wo er in voller Bedeutung des Wortes Mensch ist, und er ist nur da ganz Mensch, wo er spielt.“

Friedrich Schiller, Über die ästhetische Erziehung des Menschen (1795)

Fünf Jahre nach *GOOD MORNING VIETNAM* hat Barry Levinson in *TOYS* die schrittweise Umwandlung einer Kinderspielzeugproduktion – über den Umweg von Kriegsspielzeug – hin zur Entwicklung der modernsten Militärtechnologie beschrieben. Die sympathische Hauptfigur (Leslie) wird auch hier von Robin Williams gespielt. Der Film ist in meinen Augen äußerst bedeutsam und trotz fehlender Militärschauplätze eindeutig dem kriegskritischen Hollywood-Paradigma zuzuordnen. Zumeist wird er allerdings nur als Fantasy für „kleine und große Kinder“ wahrgenommen.

Kurz vor seinem Tod möchte der milliardenschwere Spielzeugfabrikant Zevo mit der Übergabe des Konzerns seinem Bruder, einem *Drei-Sterne-General*, eine neue Lebensaufgabe eröffnen: „Ich weiß, dass du seit Vietnam niemals mehr glücklich gewesen bist ... Wollen wir ehrlich sein. Deine Tage sind vorbei. Dein großer Krieg wird niemals ausbrechen!“ Zevos träumerischer Sohn Leslie scheint eigentlich wie geboren für das riesige Spielzeug-Paradies, in dem phantasievolle Menschlichkeit auf allen Ebenen oberstes Gebot ist. Er ist dem väterlichen Firmengründer seelenverwandt, allerdings noch verspielter als dieser. Sogar seine engste weibliche Gefährtin ist – vorerst – eine Spielzeug-Schwester. Im Laufe des Filmes wird er so charakterisiert: Während sein Cousin Patrick, der Sohn des Generals, äußerlich ein hartes, militärisches Erscheinungsbild zeigt und doch innen butterweich ist, tritt Leslie sanft auf und hat doch einen starken, kraftvollen Kern. Für die verantwortliche Leitung des riesigen Unternehmens mangelt es ihm allerdings an Ehrgeiz und Reife.

Umso ehrgeiziger ist Leslies Onkel, „der General“, der vorerst die völlige Kontrolle über die Firma übernimmt. Er leidet an vielen Komplexen. Wegen seiner britischen Mutter fühlt er sich nicht als „echter Amerikaner“ und „wirklicher Kämpfer für die neue Welt“ akzeptiert. Gegenüber seinem uralten Vater, einem *Vier-Sterne-*

General, begründet er den Wechsel vom Militär zum Spielzeugkonzern des Bruders so: „Weißt du, unser Militär hat im Augenblick mit Problemen zu kämpfen. Es geht darum, ob der Apparat das ganze Geld wert ist. Schande, der Kommunismus ist den Bach runtergegangen, und so wurde dem Militär das Budget gekürzt ... Es wird keine neuen Kriege mehr geben, jedenfalls nicht so, wie wir sie kennen. Der Krieg hat sich verändert.“

Firmengründer Zevo hatte zu Lebzeiten die Produktion von Kriegsspielzeug strikt abgelehnt. „Er fand, der Krieg wäre die Domäne des kleinen Schwanzes.“⁹ Doch sein Bruder, der General, wünscht jetzt einen Umstieg auf Militärspielzeug und erwartet für die ganz neue Produktpalette „Realismus, Fantasie und Spannung.“ Ferngelenkte Militärminiaturen und vor allem Videospiele, „die ganz groß im Rennen sind“, haben es ihm angetan. In einer Spielhöhle weckt er Gefühle aus seinen vergangenen Kriegseinsätzen. Allerdings zielt er dabei – trotz drohender Strafpunkte auf dem Videobildschirm – immer wieder auch auf Laster der UNO: „Gottverdammte UN! Die haben doch hier bei uns nichts verloren. Die sind immer da, wenn man sie nicht braucht ... Auch die UN muss dran glauben!“ Seinem Sohn Patrick erläutert er seine Vision für das Militär der Zukunft, ein tödliches Spielzeugformat, das kein Radarsystem entdeckt: „Was ist, wenn man keine Piloten bräuchte ..., wenn man ferngesteuerte Flugzeuge hätte, die tödliche Waffen mit sich führen? Stell dir einmal vor, wir perfektionieren ein Flugzeug in Spielzeuggröße, das hervorragende Kampfeigenschaften besitzt ... Du hast doch die Kids an den Videospielen gesehen. Diese Kids haben eine bessere Hand-Augen-Koordination als irgendein Pilot sie haben könnte. Kleine Kinder können ferngesteuerte Flugzeuge bewegen ... Uns fehlen nur die geeigneten Waffensysteme. Stell dir mal vor, wir

⁹ So erinnert es Leslie, gespielt von Robin Williams, in: *Toys, USA 1992*, Regie: Barry Levinson, Drehbuch: Valerie Curtin & Barry Levinson. – In *GOOD MORNING VIETNAM* hatte Williams als Ra-

diomann bereits den Militarismus von Richard Nixon völlig respektlos als Ersatz für fehlende männliche Potenz verulkt.

könnten die Kosten für ein Flugzeug senken von – sagen wir – 450 Millionen Dollar pro Stück auf 5.000 Dollar! ... Mann, die Jungs vor den Videoschirmen, die alles in die Luft gejagt haben. Was macht das für einen Unterschied, ob es wirklich passiert oder nicht? Für die spielt das keine Rolle. Auf dem Videoschirm ist alles das gleiche. Es ist ein neues Spiel, eine Kriegsführung ohne Gewissen. Es ist das sensationellste Konzept aller Zeiten.“

Gegenüber führenden Militärs aus Washington verkündet der General als Spiele-Produzent bei einem geheimen Treffen: „Die Zukunft heißt Anarchie. Ich rede von Gesetzlosigkeit, von den Libanons der Zukunft, vom Zusammenbruch des ganzen Systems. Eine Armee, die Menschen gegen Menschen verteidigt? Wenn Sie diese Flagge schwenken, werden Sie niemals Geld locker machen!“ Ausdrücklich weist er übrigens darauf hin, dass ein einziger herkömmlicher Spezialbomber mehr kostet, als die Regierung der USA für die gesamte Krebsforschung ausgibt.

Nicht Korea oder Vietnam, sondern neue „Schlachtfelder der Unschuld“ schweben dem General vor. In seinem streng geheimen Speziallabor der Zevo-Firma entsteht die militärische Technologie der Zukunft. Vor realistischen Videoszenarien schießen Kinder per Joystick mit hochtrainierter Reaktionsgeschwindigkeit auf Militärstützpunkte, Menschen, Panzer und Helikopter. Tausend Sonderpunkte gibt es, wenn sie einen Menschen erwischen. Doch die geplante letzte Stufe ist ein echter Kampfeinsatz mit ferngesteuerten Waffen: „Die Kids glauben, es ist nur ein Videospiel. Sie glauben, sie raffen Punkte zusammen, und löschen in Wahrheit ganze Städte aus.“ Im kindgerechten Happy End des Films siegen die Liebhaber des Lebens, die Menschen aus Fleisch und Blut. Die menschlichste aller Fähigkeiten, die Kunst des Spielens, lässt sich dauerhaft also nicht in ein Handwerk des Todes pervertieren.

Dieser Film ist keineswegs eine harmlose Parabel über die Bedrohung einer unschuldigen Kinderwelt, deren Teddybären von funktions-tüchtigen Spielzeugpanzern zerfetzt werden. In TOYS werden 1992 keine phantastischen Fiktionen geboten, sondern leider – zum Teil visionär – vollständig reale Szenarien.¹⁰ Dabei erhält Friedrich

Schillers Anmerkung, hoher Sinn liege oft im kind'schen Spiel, eine traurige Bedeutung. Während immer mehr militärhistorische „TV-Kultursendungen“ die Erwachsenen ganz neutral und unterhaltsam wieder an das Thema Krieg heranzuführen, stehen die gesellschaftlich und staatlich tolerierten *realistischen Kriegsspiele am Computer* in der Freizeitgestaltung sehr junger Menschen ganz oben auf der Hitliste. Aus den Roboter-Gegnern der frühen command & conquer-Spiele sind längst fiktive menschliche Feindobjekte mit Gesichtern geworden. Die ehemals eher abstrakten Panzer-Quadrate lassen sich nunmehr bis zum Nahaufblick auf blutverschmierte Panzerketten zoomen. Die alten Fantasy- oder Science-Fiction-Szenarien werden in den von US-Spieleherstellern dominierten Marktsegmenten zunehmend durch dreidimensionale Kriegsschauplätze ersetzt, die an reale Militärinterventionen erinnern: New World Order. Die Inhalte vieler Ego-Shooter – darunter etwa *selbstlaufende* Zwischensequenzen, in denen das „Spieler-Ich“ scheinbar berechtigt einen gefangenen Terroristen exekutiert – und der breite virtuelle Einsatz von Massenvernichtungswaffen provozieren an keiner Stelle eine ernst zu nehmende Debatte über Jugendgefährdung und Indizierung. Die *Identifikation* der Spieler mit gewalttätigen Rollen ist ungleich höher und ganz anders gerichtet als beim Medium Kriegsfilm, das durch eine Ego-Shooter-

10 Zu den nachfolgenden Beispielen und Zusammenhängen vgl. u.a.: Bürger 2003a (Kontext der neueren Kriegsfilme aus Hollywood); Claßen 2003a; ComputerspielerInnen mit „Americas Army“ im Visier 2002; Holert / Terkessidis 2002 (zum Gesamtthema des massenkulturellen Krieges); Kammerer 2003 (zur institutionellen Zusammenarbeit zwischen Pentagon und Unterhaltungsindustrie auf dem technologischen und kreativen Sektor!); Rötzer 2002 (unbemannter Flugzeugeinsatz in Jemen); Schirra/Carl McGrath 2002 (zum Wegfall der Betrachterdistanz im Ego-Shooter-Setting, von den Autoren allerdings – ohne argumentative Stützen! – als angeblich neutraler Sachverhalt erläutert); Streibl 1996 (Gesamtkomplex Gewalt und Computerspiele). – Speziell als beispielhafte Posse einer Spiele-Indizierung: C&C Generals: Bundesprüfstelle indi-

ziert Spiel 2003; C&C Generals: EA wehrt sich gegen Indizierung 2003; Prüfstelle: „Counter Strike“ wird nicht indiziert 2003; „Killerspiele“: Warum Gewalt Nebensache ist 2003; Fatal: Ein Verbot und seine Folgen 2003. – Speziell zum Komplex Cyber-War: Busch 2000; Ulfkotte 2002; USA bereiten Cyberwar vor 2003. – Als sehr sachliche, vor allem auf die Simulationsaufrüstung militaristischer PC-Spiele und die mentale Verharmlosung des realen Krieges abzielende Kritik das Buch: Gieselmann 2002. (Eine kulturliberalistische Gegenposition mit außergewöhnlich viel Verständnis für die zunehmenden medialen Gewaltszenarien: Lenzen 2003. Sehr richtig in diesem Beitrag allerdings folgende Erkenntnis: Isolierte Verbote suggerieren eine Wirksamkeit, die ihnen nicht zukommt.)

Kameraeinstellung, neuen Realismus und äußerst reduzierte Drehbuchinhalte jedoch den Anschluss versucht. Die Anlage des elektronischen Spielens führt durch Wegfall der Betrachterdistanz zum Gewaltakteur viel eher individuell zu einem Empathieverlust gegenüber den Opfern. Wer mitfühlend spielt, kann keine Punkte sammeln. Besser lassen sich Tötungsreflexe nicht ankonditionieren! Stereotyp geltend gemachte „Vorzüge“ wie kommunikative Kompetenzen innerhalb der Spielergemeinden oder psychohygienische Funktionen einer spielerisch ausagierten Aggression und der Hinweis auf eine angeblich wertfreie Qualität der Spiel-Produkte führen kaum zu einer glaubwürdigen Apologie dieser Unterhaltungsform. Doch sieht alle Welt ruhig zu, wenn die Konsumenten gehäuft als reale Amokläufer in Erscheinung treten. Unverfroren und erfolgreich wird die Internetvernetzung der Spieler von den Kriegsspielzeug-Konzernen als „soziales Lernfeld“ geltend gemacht! Die unglaubliche Militarisierung der breiten Massenkultur betrifft nahezu allgegenwärtige elektronische Tötungssimulationen. Das prägt die Wahrnehmung von Krieg innerhalb der Weltgesellschaft nachhaltig und schafft Gewöhnung. Doch niemand kommt auf die Idee, dergleichen könne – mit Blick auf die UN-Charta – mit den Grundbegriffen von Zivilisation schier unverträglich sein.

Indessen betrifft das erst im Ansatz die von Levinson im Film aufgezeigten Aspekte. Möglichst realistische Simulationssysteme in Computer- bzw. Videospielen sind für das Militär schon lange von größtem Interesse, insbesondere auch für das militärische Training, für einen von Gefühlen und ethischen „Sentimentalitäten“ unbelasteten Waffengebrauch. Der Rückgriff auf die elektronische *Hochleistungstechnologie* der vorhandenen Massenproduktionen ist dabei nur ein – primär finanzieller – Aspekt. Hinzu kommen *Militärkooperationen mit den Kreativen der Unterhaltungsindustrie*. Der Grad des erwünschten Realismus in hochkomplexen militärischen Simulationen hängt – bezogen auf die subjektiv bzw. emotional empfundene Echtheit – erheblich auch von Drehbuch, Bildqualität, Spezialeffekten, schauspielerischen Leistungen und vielen anderen Faktoren ab. Dafür hält der kommerzielle Entertainment-Komplex in Hollywood das Know-How bereit. Die Profis der Film- und Unter-

haltungsindustrie kooperieren an dieser Stelle mit dem US-Militär, so am „Institute for Creative Technologies“ (ICT) in Kalifornien oder am Ausbildungszentrum „Stricom“ in Florida. Hier geht es nicht um punktuelle Konsultationen, sondern um dauerhafte *Institutionen*! Einige kommerzielle Ego Shooter korrespondieren wiederum thematisch mit großen Kriegsfilm-Titeln, die seit den 90er Jahren fast ausnahmslos als Koproduktionen von Hollywood und Pentagon zu betrachten sind. Entsprechend agieren dann die Spieler in der ideologisch erwünschten Weise als Weltpolizisten.

In der nächsten Stufe ist nun längst Wirklichkeit, was Levinson in TOYS durch ein Happy End verhindern wollte: *Die US-Army profiliert sich durch eigene „Spiele“-Produktionen.* Das militäreigene Moves-Institut hat bereits am 4. Juli 2002 das zum Download oder als CD kostenlos vertriebene Simulationsspiel „America’s Army“ ins Netz gestellt. Die zwei Teile dieses Werbegeschenks führen die jugendlichen Spieler ins militärische Leben ein („Soldiers“) und eröffnen ihnen nach einem erfolgreich absolvierten Trainingsprogramm die Teilnahme an „echten“ Kampfhandlungen gegen Feinde („Operations“). Bei den Operationen treten Teams gegeneinander an, die sich selbst jeweils als US-Armeeangehörige und die anderen als Feinde wahrnehmen. Die im Punktesystem ausgeloteten eigenen Qualitäten kann man via Server vom Pentagon registrieren lassen. Ein spezieller Link auf der von Millionen Nutzern besuchten Homepage des Spiels (Americasarmy.com) hat die Zugriffe auf die amtliche Rekrutierungsseite des US-Militärs (GoArmy.com) beachtlich steigen lassen.

Die in TOYS vom neuen Chef des Spielzeugkonzerns vorgeführten „Technologien“ zielen letztlich auf einen Cyber-War, der von ferngelegenen Schaltzentralen aus seine Operationsziele erreicht. Auch das ist z.B. in Form bewaffneter unbemannter Drohnen, die in der jemenitischen Wüste und wo sonst missliebige Gegner zersprengen können, bereits militärische Realität. Nicht nur das Training der Army, sondern der Ernstfall verflüchtigt sich in elektronische Abstraktionen – frei von allen Skrupeln, die Natur, Kultur oder der liebe Gott den Menschen mit auf den Weg gegeben haben. Weitere Ausblicke richten sich – spiegelbildlich zum nichtstaatlichen Cyber-Terrorismus – auf die Möglichkeiten, via Computer und Internet

nicht nur Kommunikationssysteme, sondern auch militärische oder zivile Infrastrukturen „funktionsunfähig“ zu machen. Der von Levinson vorgeführte Drei-Sterne-General ist auf der Höhe der Zeit. Zunehmend, so die Suggestion, wird es in den High-Tech-Kriegen der Fortschrittlichsten überhaupt keine blutigen Einsätze der eigenen Soldaten mehr geben, die einer Regierung das Kriegführen sehr bald verderben würden. Der Krieg der Zukunft ist ein Spiel!

Wag The Dog (1997)

*„A Hollywood producer. | A Washington spin-doctor.
When they get together, | they can make you believe anything.“*

„Es ist nur wahr, wenn ich es im Fernsehen sehen kann.“

Der Spin-Doktor aus WAG THE DOG

Im drittel Titel kommt Levinsons Methode, bitteren Ernst komödiantisch zu vermitteln, wohl am wirkungsvollsten zum Tragen. „Was ist Wahrheit?“ Diese Pilatusfrage ist heute längst keine Spezialität für existentiellen Tiefgang und philosophischen Höhenflug mehr. Wahrheit ist für kritische Zeitgenossen wieder ein ganz platter Begriff, eine Bezeichnung für Zutreffendes. Ist das, was man uns zeigt, auch das, was wirklich geschieht? Was ist Fakt, was ist Fiktion? In immer kürzeren Abständen sehen wir im Fernsehen auf allen Kanälen Bilder des angeblichen Weltgeschehens, die sich früher oder später als gezielte Inszenierungen erweisen. Den Kindern müssen die Erwachsenen die Fähigkeit vermitteln, ihrer Umwelt mit Vertrauen zu begegnen. Doch gleichzeitig bedürfen sie selbst heute einer steten Erinnerung, der offiziellen Medien-„Wirklichkeit“ mit einem gründlichen Misstrauen zu begegnen. Das nennt Barry Levinson „reality check“. Sein Film WAG THE DOG leistet dazu einen herausragenden Beitrag: „a comedy about truth, justice and other special effects“¹². Diese höchst unterhaltsame Misstrauens-Injektion entstand in nur 29 Drehtagen und mit einem vergleichsweise sehr bescheidenen Budget von 15 Millionen Dollar.¹³ Sie gehört zu den bedeutsamen US-amerikanischen Polit-Spielfilmen der 90er Jahre.¹⁴

Ausgangspunkt der Geschichte ist ein Skandal im Weißen Haus. Der Präsident der Vereinigten Staaten soll beim Besuch einer Schulklassen im Oval Office eine minderjährige Schülerin sexuell belästigt haben. Die *Washington Post* beabsichtigt, den Kasus knapp zwei Wochen vor den Präsidentschaftswahlen auf ihrer Titelseite zu bringen. Auf Einladung der PR-Beraterin des Präsidenten, Winifred Ames, kommt deshalb ein ganz besonderer Krisenstab in den Kellergewölben der Machtzentrale zusammen. Die Lösung der ernststen Wahlkampfkrise soll Spin-Doctor Conrad Brean liefern. Dieser „Mister Alleskleber“ ist ein hochkarätiger Experte für politische Inszenierungen der Spitzenklasse. Sein professionelles Rezept: Der Staatsbesuch des Präsidenten in China wird um einen Tag verlängert, und zuhause kommt ein – fingierter – Krieg mit Albanien ganz oben auf die politische Tagesordnung. Albanien ist völlig willkürlich gewählt. Die Albaner haben zwar nichts gegen die USA unternommen, doch: „Was haben sie jemals für uns getan?“ Und wer weiß schon etwas über Albanien?

Weil Kriege Showbusiness sind, wird der berühmte Filmproduzent Stanley Motss als kreativer Fachmann angeheuert. Mit seiner Hilfe gewinnt das Drehbuch für die letzten elf Tage bis zur Wahl schnell Konturen. Albanische Nuklearterroristen im Kontext des islamischen Fundamentalismus sind der Feind. Diese „antiameri-

11 Aus der Werbung zu: *WAG THE DOG* (Wenn der Schwanz mit dem Hund wedelt), USA 1997, Regie: Barry Levinson, Drehbuch: Hilary Henkin, David Mamet (nach dem Roman „American Hero“ von Larry Beinhart, 1993). – Das im Filmtitel enthaltene „Sprichwort“ taucht übrigens bereits 1987 in den Dialogen von Oliver Stones *WALLSTREET* auf.

12 So wird der Film in der Distribution charakterisiert.

13 Die kurze Drehzeit hat vielleicht dazu beigetragen, dass die Atemlosigkeit des politischen PR-Managements in den elf Kalendertagen der Filmhandlung überzeugend vermittelt wird. *WAG THE DOG* ist ein Gemeinschaftsprojekt der Produktionsfirmen des Regisseurs und der beiden Hauptdarsteller (Dustin Hoffman, Robert De Niro): Baltimore Pictures, Punch Productions und Tribeca Productions.

14 Dazu zähle ich: JFK – JOHN F. KENNEDY (1991), BOB ROBERTS (1992), NIXON (1995) und vor allem *BULWORTH* (1998). In *PRIMARY COLOURS* (1998), der in Nachfolge des Dokumentarfilms *THE WAR ROOM* (1993) ein Buch über Bill Clintons Wahlkampf von 1992 adaptiert, wird hingegen die politische Dimension sehr stark auf die Charakter-Debatte hingelenkt. Mehrere Hollywood-Titel präsentieren gleichzeitig in der Nachfolge der älteren Politikomödie das moralische Individuum als Heilmittel gegen korrupte Politik (z. B. DAVE, 1993; *THE AMERICAN PRESIDENT*, 1995). Andere stilisieren den US-Präsidenten propagandistisch zum Helden oder gar zum Erlöser des ganzen Erdkreises (z. B. *INDEPENDENCE DAY*, 1995; *AIR FORCE ONE*, 1996; *ARMAGEDDON*, 1998; *DEEP IMPACT* 1998).

kanischen“ Aktivisten „wollen unsere Lebensart vernichten“ und sind dabei, über Kanada eine mobile Atombombe in die USA zu schmuggeln. Unter Medienleuten werden gezielt Gerüchte über eine Albanienkrise und über einen möglichen Einsatz neuartiger – gar nicht existenter – B3-Bomber verbreitet. Gleichzeitig lanciert das Weiße Haus diese Themen, indem es die kursierenden Informationen wiederholt hartnäckig dementiert. Herzstück der Kampagne ist ein Film-Trailer zum angeblichen Kriegsgeschehen, der den Fernsehanstalten zugespielt wird: Aus den Trümmern eines albanischen Dorfes, das die Terroristen in Flammen gesetzt haben, flieht ein kleines Mädchen mit einem Kätzchen im Arm. Diese Szene, in einem Studio vor allem mit digitaler Hochleistungstechnik produziert, erschüttert alle Menschen in den Vereinigten Staaten. Der aus China heimkehrende Präsident wird von einer albanischen Großmutter und ihrer Enkelin am Flughafen begrüßt. Der Sex-Skandal taucht nur noch als Kurzmeldung auf den letzten Seiten der Zeitungen auf. Der Vorsprung des Amtsinhabers sinkt nicht, sondern steigt.

Stanley Motss ist derweil vom Allmachtsrausch erfasst und realisiert begeistert, dass er keine Filme, sondern Weltgeschehen produziert. Per Handy kann er sogar in eine laufende Pressekonferenz eingreifen. Nicht nur die Filmtechnik der Kriegsvorschau, sondern auch die Promotion des frei erfundenen Militärkonflikts ist dieselbe wie „beim letzten Schwarzenegger-Film“. Trendexperte Fad King sorgt für das passende Image der Kampagne und sichert die Urheber- bzw. Vermarktungsrechte für alle neu entstehenden Produkte, seien es Heldenuhren oder passende Hamburger-Kreationen. Der bekannte Musiker Johnny Dean komponiert patriotischen Folkrock und Heldenlieder für die Medien. Im Studio singen Stars mit Symphoniebegleitung in einer neuen Hymne davon, dass „Amerika“ auf dem Felsen der Freiheit aufgebaut ist und dass alle zusammen das Glück der Demokratie verteidigen müssen. Auf T-Shirts verbreitet sich das Bekenntnis zum Feindbild: „Fuck Albania!“ PR-Leute, Werbemanager und andere Kreative machen „Politik vom Feinsten“, auch wenn sie allesamt zugeben, sich niemals an einer Präsidentenwahl beteiligt zu haben. Sie sind „die Männer in den Schützengräben.“ Der Präsident selbst ist fast austauschbar und taucht an keiner Stelle des

Films sichtbar auf. Präsidentenberaterin Winifred Ames sorgt dafür, dass bei allen Inszenierungen keine illegalen Einwanderer ohne Greencard von der Regierung engagiert werden. Schließlich müssen die Gesetze eingehalten werden!

Einen CIA-Mann, der dem rein fiktiven Geschehen auf die Schliche kommt, kann Spin-Doktor Brean zunächst beruhigen. Die Kriege der Zukunft heißen Nuklearterrorismus, und die virtuelle Vorbereitung darauf ist auch für die Bewahrung der ganz privaten Lebensweise eines CIA-Bediensteten sehr dienlich. Als jedoch die Medien unter Berufung auf CIA-Informanten dennoch eine Beendigung der Albanienkrise melden, scheint das Spiel aus zu sein. Stanley Motss ist empört, weil doch nur er als Produzent des Ganzen den Krieg beenden kann. Er ändert kurzerhand das Drehbuch. Seine Devise dafür: Ein Krieg ohne Held ist kein Krieg! In Albanien, so die neueste Nachrichtenfiktion, ist ein Kämpfer der US-Spezialtruppe Drei-Null-Drei auch nach Ende des Konflikts noch hinter den feindlichen Linien verblieben. Er soll aus den Händen der Terroristen befreit und der Öffentlichkeit präsentiert werden. Für diese Rolle wird von der Army ein Sergeant William Schuman angefordert. Mit einem lancierten Hit fordert das ganze Land: „Holt unseren Old Shoe zurück!“ Country-Musiker besingen jetzt die mutige Mama des Helden. Aus Solidarität werfen überall die Bürger – in einer scheinbar spontanen Reaktion – ihre Turnschuhe auf Bäume oder Laternenmasten. Nike plant ein neues Schuhmodell. Der Präsident hält unter Anrufung des allmächtigen Gottes und nach Regieanweisung von Motss eine ergreifende Fernsehansprache an die 95 Millionen Haushalte der USA. Wer ihm zum Sieg verhilft, bekommt nach der Wahl die Fortsetzung des sich entwickelnden Heldenepos geboten. Als sich dann der legendäre Sergeant W. Schuman als psychiatrisch kranker Häftling erweist und überdies zu Tode kommt, ist auch das für die professionellen Kampagnen-Macher kein Problem. Kurzfristig wird noch vor dem Wahltag ein triumphales Heldenbegräbnis inszeniert, bei dem kein patriotisches Auge trocken bleibt. Dazu erklingt die Marschhymne „Gott segne die Männer der Drei-Null-Drei!“, deren Anklang an den Elite-Marsch des Vietnam-Propagandafilms *THE GREEN BERETS* (1968) schwer zu überhören ist.

Der Sexskandal des Staatsoberhauptes ist inzwischen längst vergessen. Im Fernsehtalk schreiben die Experten allerdings nicht der Albanienkrise, sondern den völlig spießigen TV-Wahlkampfspots die sichere Wiederwahl des Präsidenten zu.¹⁵ Stanley Motss ist empört über diese Würdigung drittklassiger Jungs von der Filmschule und über die Herabsetzung *seiner* Kriegsshow: „Ich bin hierauf stolzer als auf irgend etwas anderes in meinem Leben. ... Ich diene einer höheren Berufung, der Kunst! Geld? Sie glauben, ich hab das hier für Geld getan? Ich hab es für Anerkennung getan! Ich bin der Produzent dieser Show. ... Das ist bestimmt die beste Arbeit meines Lebens, weil sie so *ehrlich* ist.“ Anders als der professionell verschwiegene Politstrategie Conrad Brean und die um ihr eigenes Auskommen besorgte Präsidentenberaterin Winifred Ames kann der eitle Hollywoodmacher es nicht ertragen, nur im Hintergrund zu agieren. Um gleichsam den verdienten Oscar für den inszenierten Krieg zu gewinnen, will er trotz der Warnungen von Brean die Öffentlichkeit über „sein Werk“ aufklären. Kurz darauf melden die Nachrichten, der berühmte Filmproduzent Stanley Motss sei völlig überraschend beim Sonnenbaden am Pool einem schweren Herzinfarkt erlegen.

Mit großem Recht hat Levinson angemerkt, der Plot von *WAG THE DOG* komme der politischen Realität trotz seines satirisch-komödiantischen Charakters sehr nahe. Die im Drehbuch durch David Mamet und Hilary Henkin adaptierte literarische Vorlage „American Hero“ von Larry Beinhart erschien 1993 und lässt an den Golfkrieg 1991 denken. Viele der 1991 gezeigten Satellitenbilder hätten, wie der Film auch erinnert, genau so gut digitale Bearbeitungen nach einfachsten Lego-Aufbauten sein können.¹⁶ Als vorbereitender Trailer wurde damals der US-Bevölkerung und der ganzen Welt tatsächlich eine professionelle Inszenierung präsentiert. Am 19. Oktober 1990 berichtete ein 15jähriges Mädchen vor einem Ausschuss des US-Kongresses, irakische Soldaten hätten im al-Adan-Hospital in Kuwait City Brutkästen gestohlen und mehr als 300 Frühgeborene auf dem Boden liegend dem Tod überantwortet. Die vermeintliche Augenzeugin und Pflegehelferin, deren Identität sorgsam gehütet wurde, entpuppte sich später als Tochter des kuwaitischen Botschafters in Washington. Sie

war zum fraglichen Zeitpunkt überhaupt nicht in Kuwait. Die Kampagne wurde vor dem UNO-Sicherheitsrat am 27. November 1990 mit noch dreisteren Erfindungen präsentiert. Die Presse verzichtete auf die naheliegendsten Rückfragen. US-Präsident Bush sen. führte das Säuglingsmassaker in mehreren Reden als öffentlichkeitswirksames Kriegsargument an. Hoch bezahlter Produzent des völlig erfundenen Gräuelmärchens war die Public Relations-Firma Hill & Knowlton. Als Auftraggeber fungierte die Lobbyorganisation „Citizens for a free Kuwait“. Noch 2003 wurde die – inzwischen bereits seit elf Jahren sicher entlarvte – Brutkastenlüge im US-amerikanischen und sogar im bundesdeutschen Fernsehen erneut wie ein dokumentarisches Faktum gesendet!¹⁵ Ein Jahrzehnt nach dem Golfkrieg 1991 prägen Kriegsmarketing und Kampagnen den Medienalltag. Im Zusammenhang mit den Terroranschlägen vom 11.9.2001 sendeten die westlichen Medien ungeprüft tendenziöse, mitgelieferte Übersetzungen eines insgesamt höchst umstrittenen Bin-Laden-Videos. Die US-Produktpalette der Gebrauchsgüter mit Feindbilddruck und die Zahl patriotischer Werbeträger aus der Kulturszene wuchs ins Uferlose. Der Afghanistanfeldzug zeigte dann, dass eine saubere Unterscheidung von Öffentlichkeitsarbeit (public affairs), außenpolitisch ausgerichteten Informationsstrategien (public diplomacy) und so genannten „psychological operations“ im Rahmen aktueller Kriegsschauplätze kaum noch möglich ist.¹⁶ Im Zusammenhang mit dem Irakkrieg der USA und Großbritanniens im Jahr 2003 wollte dann die Kette der Inszenierungen und Fälschungen gar nicht abreißen: Dokumente über einen geplanten irakischen Ankauf von atomwaffenfähigem Material erwiesen sich als plumpes Artefakt. Eine öffentlich

¹⁵ Die in Abwandlungen immer wieder gezeigte Wahlkampagne steht unter dem konservativen Slogan „Wer wechselt schon die Pferde auf halber Strecke? Halten Sie Amerika im Rennen! Wählen Sie wieder den amtierenden Präsidenten!“ Die völlig gelassene Fernsehanalyse dazu: „Die Botschaft ist unwichtig. Das Hauptelement bleibt, dass allein die Furcht viele Leute beeinflusst. Werbespots, Werbespots, Werbespots!“

Das ist alles. Der Präsident ist ein Produkt. ... Es ist an der Zeit, dass das amerikanische Volk sich dessen bewusst wird!“

¹⁶ Dazu als kritischer Überblick: Müller 2002, Müller 2003 und Strübel 2002b. Zur Rolle der Medien insgesamt die unentbehrliche Darstellung: Chomsky 2003.

¹⁷ Claßen 2003b.

¹⁸ Claßen 2003a.

zugängliche Magisterarbeit wurde zur qualifizierten Geheimdienstquelle über Massenvernichtungswaffen umfunktioniert. PR-Maßnahmen wie der nach Drehbuch inszenierte Sturz einer Saddam-Hussein-Statue oder die hollywoodreife Befreiung der US-Soldatin Jessica Lynch aus einem unbewaffneten Krankenhaus und ihre systematische Stilisierung zur Kriegsheldin werden inzwischen fast als etwas Normales empfunden. Man gewöhnt sich an die Show-Inszenierungen und glaubt ihnen beim nächsten Mal wieder bereitwillig.

WAG THE DOG zeigt also im Grunde die gesamte Palette der PR-Strategien und Techniken für die neueren Medienkriege, in deren Schatten das zum Großteil von Energiewirtschaft und Rüstungskonzernen finanzierte Spektakel zum US-Wahlkampf tatsächlich fast harmlos erscheint. Auch die Drehbuchmuster der Co-Produktionen, mit denen Pentagon und Hollywood in den 90er Jahre Kriegsschauplätze reinszenieren, sind präzise beschrieben. Der Film wurde Anfang 1997 gedreht und startet im Dezember 1997. Die Zuschauer assoziierten spätestens im Februar 1998 die Story des Drehbuches mit einem realen Skandal um US-Präsident Bill Clinton, dem eine Pressekampagne über Sex mit der Praktikantin Monica Lewinsky ernsthaft zusetzte. Clinton betrieb zu diesem Zeitpunkt eine aggressive Irakpolitik, in deren Folge die Arbeit der UN-Waffeninspektoren vor Ort nachhaltig beschädigt wurde. Drei Tage nach seiner Aussage vor der Großen Jury des Sonderermittlers zur Lewinsky-Affäre befahl er im August Raketenangriffe auf Sudan und Afghanistan. Im Dezember 1998 schließlich führte der US-Präsident während des Anlaufs zu einem Amtsenthebungsverfahren einen viertägigen Luftkrieg gegen irakische Ziele. Die militärischen Aktionen des Jahres lenkten am wirkungsvollsten vom Sexskandal ab und wurden im Gegensatz zu diesem in den USA nicht als unsittlich betrachtet. Kritiker merkten dann 1999 an, der durch die Lewinsky-Affäre stark gedemütigte Bill Clinton wolle seine Präsidentschaft im Kosovo mit einem militärischen Erfolg würdig beschließen. WAG THE DOG hätte für Clinton tatsächlich als Drehbuch dienen können. Doch waren die Raketen in seiner realen Version nicht nur virtuell.

Das zu Anfang des Films vorgestellte Leitmotto lautet: „Warum wedelt ein Hund mit dem Schwanz? Weil der Hund schlauer ist als

der Schwanz! Wäre der Schwanz schlauer, würde der Schwanz mit dem Hund wedeln!“ Wir vertrauen darauf, dass Journalisten und Fernsehmacher mehr oder weniger selbstständige und kritisch recherchierende Akteure sind. Es kommt uns nicht in den Sinn, dass sie und damit auch wir gewedelte Hunde sein könnten. In *WAG THE DOG* sind so genannte freie Medien jedoch genau dies: bloße Multiplikatoren jener wedelnden Wirklichkeitsproduzenten, in deren PR-Werkstätten nach politischem Auftrag das Weltgeschehen inszeniert wird. Daran könnte man sich mit Zynismus gewöhnen. Der Filmtitel enthält immerhin versteckt eine Aufforderung, die Gleichgültigkeit gegenüber diesem Spiel zu durchbrechen und den Spieß umzudrehen: *Wag the dog!*

„Gott selbst hat ins Herz des Menschen ein instinktives Verlangen nach einem Leben in Frieden und Harmonie gelegt. Es ist tiefer und ausdauernder als jeder Instinkt der Gewalt.“

Papst Johannes Paul II., Assisi 24. Januar 2002

„Seit 5 Millionen Jahren haben wir den Neokortex. Gott hat unser Gehirn bestimmt, nachzudenken. Was er sicher nicht gewollt hat, ist, dass wir das Denken dazu verwenden, tierischer und viehischer als jedes Tier, grausamer als jede Bestie zu werden. Er hat gemeint, wenn wir anfangen zu denken, könnten wir begreifen, dass alle Menschen überall auf der Welt empfindsame Knochen, empfindsame Nerven haben, schutzbedürftige Wesen sind. Was er nicht gewollt hat, ist der Rückgriff auf Tierprogramme zu ideologischen Zwecken der Kriegsführung.“

Eugen Drewermann¹

XII Ein „schmaler Grat“ (1998) – Auf der Suche nach der unverdorbenen Natur des Menschen

„Warum herrscht dieser Krieg im Herzen der Natur? Warum bekriegt die Natur sich selbst, kämpft das Land gegen die See? Gibt es eine rächende Kraft in der Natur, nicht nur eine Kraft, sondern zwei?“ Mit solchen Fragen aus dem „Off“ läuft Malicks Film *THE THIN RED LINE* (1998) Gefahr, zu einer verwaschenen Naturalisierung des Krieges zu geraten.² Seine Oscar-Ambitionen blieben bezeichnenderweise zugunsten von Steven Spielbergs *SAVING PRIVATE RYAN* (1998) unerfüllt. Thomas Assheuer hat in einer eleganten Filmrezension unter der Leitfrage „Natur versus Geschichte?“ Spielbergs Film über die Landung der US-Truppen an der Normandie gegen *THE THIN RED LINE* (*Der schmale Grat*) ausgespielt: „In Malicks *Der schmale Grat* erscheint der Krieg als eine Barbarei, den die Natur in

Gestalt des Menschen mit sich selber führt. ... Erst im Exzess der Angst zerreißt der Schleier der westlichen Zivilisation; erst wenn sie einander mit Morphinum das Sterben erleichtern, entdecken die Amerikaner die Archetypen und Urbilder des Lebens. ... Das ängstliche Geistwesen Mensch, dem Weltmutter schoß entkommen, durch Zivilisation erblindet, muss sein Schicksal in ewig gleichen Bahnen wiederholen – im Gemenge von Feindschaft und Zeugung, im Kampf mit den Mächten des Lichts und der Dunkelheit. Das ist das Leben, das reine Leben. ... Wenn ein Soldat stirbt, stirbt bei Spielberg eine Welt; bei Malick bestätigen sich die Blindheit, Willkür und Gleichgültigkeit des Lebens. ... Weil Spielbergs Gott seine Spuren nicht in der Natur, sondern in den Gesichtern der Menschen hinterlassen hat, muss man sich erinnern. Das ist alles. In Malicks Zoologie des 20. Jahrhunderts hingegen müssen sich die Überlebenden weniger an die Namen der Toten als an das namenlose Sterben erinnern.“³ Leider verschweigt Assheuer die ethischen Aspekte und die sehr konkrete Beleuchtung einzelner Persönlichkeiten in *THE THIN RED LINE*. Terrence Malick inszeniert keineswegs nur eine „Urgeschichte der Evolution“ und eine „anonyme Vitalität“! Um die kritischen Aspekte dieses Filmes zu würdigen, müssen wir genau zuhören und hinsehen.

Dass Assheuer die Möglichkeit einer fundierten Zivilisationskritik des Krieges mit Blick auf die „Natur“ auszuklammern scheint, nimmt seiner berechtigten Kritik an Malick eine entscheidende Perspektive! *Nur* der „Geschichte“ das Wort zu reden, das kann unter Umständen auch heißen, auf radikale Möglichkeiten einer Kritik der *militaristisch produzierten Geschichte* zu verzichten. Geschichte, das ist seit über einem halben Jahrhundert potentiell die von unserer Spezies inszenierte atomare Apokalypse des Lebensraums Erde! Die maßgeblichen Geschichtslenker schreiben dem Menschen ein naturhaftes Raubtierwesen zu, um hernach den Grundmotor ihrer ökonomischen Ideologie heilig zu sprechen und zu verewigen. Doch im

¹ Drewermann 2002b, 104.

² *THE THIN RED LINE* (Der schmale Grat), USA 1998, auf der Novelle von James Jones.
Regie und Drehbuch: Terrence Malick (basierend

³ Assheuer 1999, 52.

gleichen Atemzug sind sie es, die den massenkulturellen „Text“ des Krieges schreiben und die Kultur in einem noch nie da gewesenen Ausmaß *gewalttätig mobilisieren*.⁴ (So ist etwa die Kriegspädagogik des modernen Massenkinos kein Naturereignis und auch kein spontanes Kulturprodukt des freien Marktes, sondern eine Auftragsarbeit für Sponsoren, die leicht zu identifizieren sind.) Die Überzeugung jener Religionen, Weltanschauungen und politischen Bewegungen, die uns eine ursprüngliche soziale und mitfühlende Kompetenz zuschreiben, ist durch die „Erfolge“ autoritärer Systemkonstellationen und auch durch die historischen Kriege keineswegs widerlegt. Praktisch erweist sich der Glaube an eine mögliche Güte und Friedensfähigkeit des Menschen als äußerst gesunde Triebfeder für jegliche Gesellschaft. Krank wären demnach jene *gemachten* Verhältnisse, die dem Menschen gezielt ein ewig Böses andichten und ihn permanent dazu anstacheln, diesem Bild auch gerecht zu werden. Gegen das Wahngelbilde, in dem Nuklearzeitalter und neoliberaler Ökonomismus eine Symbiose eingegangen sind, lassen sich sehr wohl alternative Formen eines Miteinanders von Natur, Kultur und Zivilisation geltend machen. Und was spräche dagegen, wenn unsere Gattung den – abgründigen – Vorzug einer enormen Großhirnrinde dazu benutzen würde, Geschichte im Einklang mit dem Wohl aller Bewohner des Planeten zu gestalten?

Nun zur Geschichte und zum „Text“ von THE THIN RED LINE, die der Literaturvorlage von James Jones folgen: Die US-Kompanie „C-For-Charly“ soll 1942 die vom japanischen Militär besetzte Südsee-Insel Guadalcanal einnehmen. Die US-Luftmacht erscheint von dieser Stellung im Pazifik bedroht. Um den Generälen zu gefallen, beabsichtigt der befehlshabende Colonel Tall nicht nur ein „gnadenloses Zermalmen der Japsen“ in dieser Operation. Er scheint dafür auch *allzu* bereitwillig das Leben sehr vieler US-Soldaten opfern zu wollen: „Wir können jetzt nicht auf Wasser warten ... Wenn einige Ihrer Männer zusammenklappen, na und, dann sollen sie zusammenklappen ... *Ich* habe mein ganzes Leben auf das hier gewartet. In unzählige Ärsche bin *ich* gekrochen, um diese Gelegenheit zu bekommen. Und ich hab nicht vor, sie mir nehmen zu lassen. Sie wissen nicht, wie das ist, immer übergangen zu werden. Ich meine, Sie sind

noch jung, Sie kommen direkt von der Militärakademie. Sie haben jetzt schon Ihren Krieg! Nach fünfzehn Jahren ist das hier *mein* erster Krieg! Irgendwann werden Sie das verstehen.“ THE THIN RED LINE zeigt einen rückgratlosen Militär, dessen Fassade abgründige Erbärmlichkeit, Feigheit und Selbstverachtung verdeckt.⁵ In „Cäsars Nähe“, im Räderwerk der Macht und der Autoritäten, hat die Angst Colonel Tall's Liebesfähigkeit vollständig absterben lassen. Weder sein Sohn John, ein Fischfutterverkäufer, noch die Soldaten der Kompanie scheinen ihm wirklich etwas zu bedeuten. Die Motive dieses „im Grab eingekerkerten“ Toten sind militärischer Erfolg und Anerkennung durch die oberste Heeresleitung. Den Krieg hat er indessen bislang selbst gar nicht kennengelernt. Damit enthält DER SCHMALE GRAT eine deutliche Parallele zu vielen älteren Weltkriegsfilmen und speziell zu Stanley Kubricks PATHS OF GLORY (1957), der nach einer historischen Begebenheit die „zynische Aufopferung der eigenen Soldaten zur Rettung des Prinzips von Befehl und Gehorsam und als Tribut für die eigene militärische Karriere“⁶ erzählt.

Doch ein untergebener Captain entschließt sich zum Widerstand. Er betet zu Gott „Lass mich Dich nicht verraten, lass mich nicht meine Männer verraten!“ und tritt dem Colonel offen entgegen: „Sir, ich weigere mich, Ihren Befehl auszuführen. Ich befehle meinen Männern keinen Frontalangriff. ... Ich schicke sie nicht in den sicheren Tod! ... Ich mag es nicht, wenn meine Männer getötet werden, Sir! Haben Sie schon mal einen Sterbenden im Arm gehalten, haben Sie das?“ Den Anführer eines Trupps, der beim Angriff alle „seine Jungs“ verloren hat, treibt der Befehlsgehorsam in unlösbare Gewissensnot: „Ich hab sie sogar voran getrieben. Ich weiß nicht, wer die Verantwortung hat, aber lasst ihn nicht laufen!“ Das Szenarium: Nackte Angstschreie und zerfetzte Soldaten, für deren Qualen es in der Sanitätstasche selten eine hinreichende Betäubung gibt, es sei denn sie wäre letal. Hier verbieten sich militärische Lobeshymnen von selbst: „Captain, wenn Sie noch ein Wort des Dankes verlieren, kriegen Sie eins in die Fresse!“ Ein Soldat ruft nach seinem ersten „Treffer“ aus: „Ich hab einen Menschen getötet. Das ist das Schlimmste, was man tun kann, schlimmer als Vergewaltigung. Ich hab einen Menschen getötet. Niemand kann mich dafür dran-

kriegen!“ THE THIN RED LINE zeigt im Stil „spannender“ Kriegsfilme aber auch einen freiwilligen Stoßtrupp, der den gefährlichen Gefechtsstand der Japaner auf dem umkämpften Hügel erstürmt. Danach zersprengen Granaten die anonymen Feinde in ihren Unterständen. Wir wohnen Misshandlungen und Erschießungen von gefangenen Japanern bei. Die Goldzähne von toten japanischen Soldaten werden zur kostbaren Trophäe. Auf beiden Seiten wird um den Tod von Kameraden geweint, doch die persönliche Perspektive ist eindeutig US-amerikanisch.

Insgesamt treten die ethischen Konflikte der Militäroperation allerdings stark in den Hintergrund. Ein ganzes Supermarktangebot an Nihilismen und spirituellen Sinnangeboten dominiert den Film, vor allem in Form von Gedanken des mystisch begabten US-Soldaten Jack, dessen Stimme aus dem „Off“ die gezeigten Bilder immer wieder deutet. Zentrales Motiv ist das Gras, und man erinnert sich an zahlreiche Bibelstellen, die das Leben der Menschen mit der Vergänglichkeit des Grüns vergleichen. Am Morgen noch blüht es, am Abend ist es dahin. Wilde Hunde fressen an den Leichen toter Soldaten. Die Toten sind selbst „nichts anderes als tote Hunde, wenn man sich an den Anblick gewöhnt hat. Ist nur Fleisch, Kleiner!“ Gegen Leichengestank kann man sich Zigarettenkippen in die Nase stecken. Am besten übersteht das Schlachtfeld, wer sich selbst gegenüber gleichgültig wird, nichts mehr empfindet und vor allem das Leben des Feindes als völlig bedeutungslos erachtet.⁷ Alles ist reine Glücksache. Die einen trifft es, die anderen nicht. Alles ist Windhauch, so eilig wird gestorben. Alles ist vergeblich angesichts des Todes. Der Einzelne kann gar nichts bewirken, und ein „Danach“ gibt es nicht.⁸ Immer wieder kommt die Doppelgesichtigkeit der Natur zur Sprache. Sie ist Geburtsschoß und Grab des Lebens. Sie bringt gleichermaßen den leuchtenden Papagei und das lauernde Krokodil hervor. Im Kampf der Gene und in einem Widerstreit ewiger Gegensätze erscheint der Krieg als Mutter und Vater aller Dinge. Am deutlichsten erklärt der schändliche Colonel Tall den Totenzettel am Fuß der Soldaten und die Notwendigkeit des Kampfes mit einem primitiven Darwinismus: „Sehen Sie sich diesen Dschungel an, die Schlingpflanzen, wie sie sich um die Bäume wickeln und alles erdrücken,

was ihnen in den Weg kommt. Die Natur ist grausam!“ Niemand stellt im Film die entscheidende Gegenfrage: Mit welcher Logik sollte die Gleichgültigkeit der selektierenden Natur gegenüber dem einzelnen menschlichen Schicksal schon eine Rechtfertigung des modernen Krieges als „Naturphänomen“ liefern?

Den Vergeblichkeiten stehen in Malicks Werk mannigfache Sinnangebote gegenüber, und es fällt schwer, am Ende nicht an die grenzenlosen Peripherien des neoliberalen Weltanschauungsmarktes zu denken. Tröstung – und auch die Kraft zur Befehlsverweigerung – vermittelt zunächst der traditionelle Glaube an einen personalen Gott.⁹ Im Gesicht eines sterbenden Japaners entdeckt Jack die Frage: „Bist du rechtschaffen, gütig, ruht darauf deine Zuversicht? Wirst du von allen geliebt? Wisse, dass ich es werde! Auch ich! Glaubst du, dass dein Leiden geringer sein wird, weil du an das Gute geglaubt hast, die Wahrheit?“ Schlicht sagt ein Soldat zu einem Verwundeten: „Es wird alles gut, auch wenn Sie sterben! Sie haben einen Kameraden gerettet!“ Die Geschichte des Films lässt die Hauptfigur Jack

4 Vgl. dazu die wichtigen Überlegungen von Holert/Terkessidis 2002, bes. 238f.

5 Vgl. als Belege folg. Gedanken, Befehle von Colonel Tall im Film: „Ich hab mir den Arsch aufgerissen. Ich bin den Generälen in den Arsch gekrochen. Ich hab mich zum Affen gemacht für die, für meine Familie, für mein Zuhause.“ – „Alles, was sie für mich geopfert haben, wie Wasser, das einfach verschüttet wird. Alles, was ich um der Liebe willen hätte geben können, zu spät. Sie stirbt, wie ein Baum. ... Je näher man Cäsar ist, desto größer ist die Furcht!“ – „Eingeschlossen in einem Grab. Ich kann den Deckel nicht heben. Das spielte eine Rolle, die mir nie in den Sinn gekommen war!“ – „Sie sollten sich um einen Soldaten erst Sorge machen, wenn er aufhört, rumzumeckern!“ – „Sind Sie bereit, bei dieser Mission überhaupt das Leben irgend eines Ihrer Männer zu opfern? Ein, zwei, zwanzig? In Ihrer Kompanie werden Männer umkommen. Wenn Sie nicht damit klar kommen, sagen Sie es mir jetzt! ... Sie sind zu weich! Sie haben ein zu weiches Herz! Ihnen fehlt einfach der nötige Biss!“

6 Strübel 2002, 49.

7 Beim Whiskey offenbart ein Soldat: „Wenn ich diese sterbenden Jungs da ansehe, dann empfinde ich nichts!“ Gegenüber einem sterbenden Japaner äußert sich – in der Muttersprache des US-Soldaten – laut ein *Sadismus*, den man dem Sprecher kaum glauben mag: „Du wirst in der Hölle schmoren, du stirbst! Siehst du die Vögel da oben? Die werden dich roh auffressen! Wo du jetzt hingehst, von da kommst du nicht zurück! ... Was bedeutest du mir schon? Gar nichts!“

8 So der Nihilist Welsh zum Mystiker Jack: „In dieser Welt ist ein Mann allein gar nichts. Und es gibt keine andere Welt als diese!“ „Was kannst du denn schon bewirken, ein einzelner Mann in diesem Wahnsinn? Wenn du stirbst, ist alles umsonst gewesen. Es gibt keine andere Welt, in der alles gut wird, es gibt nur die hier, diesen Felsen!“

9 Vor dem Inseleinsatz beschwört ein Soldat: „Die einzigen Dinge, die von Dauer sind, sind der Tod und der Herrgott. Dieser Krieg wird nicht mein Ende bedeuten.“ In der Schlacht wird als Gebet ein „Memento, quia pulvis es!“ gesprochen: „Lass mich die Dinge sehen, so wie Du. Dreck, wir sind nur Dreck!“

übrigens durch solchen Altruismus – im Dienst der Rettung von Kameraden – sterben.¹⁰ Ursprünglich ist die Liebe zu seiner Frau die wichtigste Kraftquelle. Am Meer seiner Visionen steht stets das Gesicht seiner Geliebten als Tor zu einer unsterblichen Liebe.“ Doch dann kommt ein ernüchternder Trennungsbrief: „Verzeih mir Jack, ich hab mich so furchtbar einsam gefühlt ... Mein Freund all dieser strahlenden Jahre, hilf mir dabei, dich zu verlassen!“

Jack glaubt auch im Krieg „noch immer an das wunderschöne Licht“. Er entdeckt den Funken davon sogar in den Gesichtern von innerlich fast schon Versteinerten. In den Augen seines „nihilistischen“ Sergeant Welsh ist er ein Magier.“ Das transzendente Licht wird im Film immer neu umschrieben. Es kann sich als platonische Heiterkeit inmitten des Weltschmerzes zeigen.¹¹ Eine innere Stimme des Lichts lässt auf eine Art Weltseele schließen, die alle Menschen und Wesen vor ihrer Vereinzelung verbindet¹², und auf einen Glanz, der jenseits des Widerspruchs von Zwietracht und Liebe liegt.¹³ In naturmystischen Bildern zeigt die Kamera die farbenfrohe Vielfalt von Guadalcanal. In dieser unendlichen Schönheit wird eine Quelle der Befriedung erspürt, die sich dem benennenden Zugriff entzieht.¹⁴

Sergeant Welsh bewundert solche Tröstungen, doch er steht ihnen fern. Wenn ein Mann die Lügen des Krieges und auch die Lüge über die „Army als Familie“ durchschaut, dann bleibt ihm nach Auffassung eines Sergeant Welsh am Schluss nur der innere Rückzug übrig. Er muss sich etwas suchen, das ihm selbst gehört, und sich ein Refugium schaffen.¹⁵ Gegenüber dieser unpolitischen Privatisierung des Glücksstrebens macht der Film im Kontrastbild der *Violine* eines Soldaten und seines Gewehrs den Widerspruch zwischen *Kultur* und modernem Krieg nur ganz zaghaft geltend. Warum weint nach der Schlacht ein Soldat, der innerlich noch nicht ganz abgestorben ist? „Es gibt nichts, wodurch man es wieder vergisst! Jedes Mal beginnt man wieder ganz von vorn. Durch den Krieg werden die Menschen nicht edler! Er macht sie zu Hunden, vergiftet die Seele!“ So ist es also der Krieg, der den Menschen erst wirklich hässlich werden lässt, der seine mögliche, in der Kultur doch durchscheinende Schönheit zerstört?

Zentrales Thema bei Malick ist der immer wieder kehrende Blick auf das unschuldige Südseeparadies. Dort begegnet der Mystiker Jack als Deserteur der US-Army zu Beginn des Films einer anderen Welt, die es in der Zivilisation seiner Herkunft offenbar nicht mehr gibt: „Stunden sind wie Monate, Tage wie Jahre. Ich bin in ein goldenes Zeitalter gegangen. Ich stand an den Ufern einer neuen Welt!“ Die Kinder der glücklichen Insulaner scheinen sich nie zu streiten. Die Erwachsenen singen ihren Dank an das Leben. Hier kommen Jack Kindheitserinnerungen an einen Tag mit dem Vater auf dem Feld und an seine todkranke Mutter, die ohne Angst gelassen zu sterben vermochte. Hier könnten den Zuschauern Erinnerungen an Urlaubs-

- 10 Weil er seine Truppe schützt, gelangt er in die Hände der Japaner. Offenbar veranlaßt sein *angstfreies* Gesicht den japanischen Kommandeur, ihn zu erschießen. In letzten Bildern einer glücklichen Rückblende taucht Jack – zusammen mit Insulaner-Kindern – hinab ins Meer.
- 11 In mehreren Filmszenen hält Jack innerlich Zwiesprache mit seiner Frau: „Warum sollte ich vorm Sterben Angst haben. Ich gehöre Dir. Wenn ich als erster gehen sollte, dann warte ich dort auf Dich, auf der anderen Seite des dunklen Wassers.“ „Wir beide, ein Wesen. Wir fließen zusammen wie Wasser, bis ich Dich nicht mehr von mir unterscheiden kann. Ich trinke Dich, jetzt!“ „Meine geliebte Frau, durch all dieses Blut, diesen Dreck und Lärm wird einem selbst etwas aus dem Innersten gerissen. Für Dich möchte ich bleiben wie ich war. Ich möchte als der Mensch zu Dir zurückkehren, der ich vorher war. Wie gelangen wir an dieses andere Ufer, zu diesen blauen Hügeln? Liebe. Woher kommt sie? Wer hat die Flamme in uns entfacht? Kein Krieg kann sie zum Erlöschen bringen, sie besiegen! Ich war ein Gefangener, du hast mich befreit!“
- 12 Die Zuneigung des Sergeant wird in einem der Schlusssätze noch einmal zusammengefasst: „Wann war das, als wir zusammen waren? Wer warst du, mit dem ich gelebt habe, alles geteilt habe, der Bruder, der Freund?“
- 13 „Der eine Mensch sieht einen sterbenden Vogel und denkt, dass es nichts auf der Welt gibt als grundlosen Schmerz. Aber der Tod hat immer das letzte Wort. Er lacht ihn aus. – Der andere

Mensch blickt auf denselben Vogel und sieht Herrlichkeit. Er fühlt, wie etwas durch ihn hindurch lächelt.“

- 14 „Vielleicht haben alle Menschen zusammen eine große Seele, und jeder ist ein Teil von ihr. Alles Gesichter ein- und desselben Menschen, ein großes Wesen. Und jeder sucht die Erlösung für sich allein, wie ein Stück Kohle, das man aus dem Feuer gezogen hat.“
- 15 „Dunkelheit und Licht, Zwietracht und Liebe. Bringt diese beiden derselbe Geist hervor? Sind dies die Züge ein- und desselben Gesichts? Oh meine Seele, lass mich jetzt in dir sein! Schau durch meine Augen hinaus auf das, was du geschaffen hast, all den Glanz.“
- 16 „Wer bist Du, der Du dich in diesen vielfältigen Formen zeigst? Deinem Tod entrinnt keiner und dennoch bist Du die Quelle, aus der alles Leben entsteht. Deine Herrlichkeit, deine Gnade, dein Frieden, deine Wahrheit. Gibst dem Geist Ruhe, Verständnis, Mut, ein zufriedenes Herz!“
- 17 „Alles eine einzige Lüge, alles was man hört, alles was man sieht. Soviel wird ausgespuckt. Sie rücken einfach immer nach, einer nach dem andern. Man steckt in einer Kiste, einer sich bewegenden Kiste. Die wollen, dass man tot ist oder ihre Lügen glaubt. Da kann ein Mann nur eins tun: Sich etwas suchen, das ihm gehört und sich ein Refugium schaffen. Wenn ich Dir in diesem Leben nie begegnen sollte, dann lass mich den Verlust spüren! Ein flüchtiger Blick Deiner Augen und mein Leben gehört Dir!“

erfahrungen kommen, die sie vom Irrglauben bekehrten, die ganze Welt bestehe aus ihrem sonst erlebten Zivilisationsalltag. Ist auf den Inseln ein ursprüngliches Wissen um Unsterblichkeit und Verbundenheit verborgen? Im Verlauf des Filmes bekommt dieser Traum einen Riss. Auch die Kinder des Paradieses streiten sich, und ihre Eltern verwalten in ihrer Hütte auf einem Regal Totenschädel. „Dieses Böse, woher kommt es? Wie stiehlt es sich in die Welt? Aus welchem Samen ist es erwachsen? Wer tut das? Wer tötet uns, beraubt uns des Lebens und des Lichts, verhöhnt uns mit dem Anblick dessen, was wir hätten wissen können? Kommt unser Untergang der Erde zugute? Hilft er dem Gras beim Wachsen, der Sonne beim Scheinen? Ist diese Dunkelheit auch in Dir? Hast Du diese Nacht durchschritten?“ Der Rückgriff auf Naturkreisläufe lässt die Suche nach einer verlorenen Unschuld nicht klarer werden. Dabei wäre es doch so einfach. Die Militäruniform passt nicht auf die Südseeinsel. Sie steht für eine Grausamkeit, die kein nativer Kannibalismus je erreichen könnte. Ist das wirklich eine *Notwendigkeit*? „Wir waren eine Familie. Wir mussten uns trennen und zu Feinden werden. Nun stehen wir einander unversöhnlich gegenüber und rauben uns gegenseitig das Licht. Wie kam es, dass wir das Gute verloren, das uns gegeben war, dass wir es uns entgleiten ließen, es unachtsam zerstreuten? Was hält uns davon ab, die Hand nach dieser Herrlichkeit auszustrecken?“

Durch das reflexive *Ich*-Sagen löst sich die menschliche Spezies aus der so genannten Natur und wird zum Ort der potenzierten Angst. Unsere hochgerüsteten Ich-Strategien sind zugleich ein Produkt der Angst und vermeintlich ein Weg, unsere Angst zu beruhigen. Die Art, wie das in unserer westlichen Zivilisation geschieht, die weithin von einer Minderheit mächtiger Angstagenten gestaltet wird und die das einfache Gut eines solidarischen Miteinanders verliert, diese Art ist keineswegs das einzige Kulturmodell der Menschheitsgeschichte. Und sie verbreitet eben Angst, wie die innere Stimme von Colonel Tall genau weiß: „Je näher man Cäsar ist, desto größer ist die Furcht!“ So wäre es also vielleicht die Duldung innerlich zutiefst schwächerer Regenten des Weltgeschehens, die uns davon abhält, vom Krieg zu lassen und Abschied zu nehmen von einer globalen Strategie, die auf unserer Technologiestufe nichts anderes bedeutet

als kollektiver Selbstmord? Ihrer vorgeblichen Rationalität dürfen wir jedenfalls nicht länger trauen, denn es gilt heute noch viel mehr, was Robert J. Oppenheimer, der Erfinder der Atombombe, am 6. Januar 1948 sagte: „Im Falle eines neuen Weltkrieges droht unserer Zivilisation der Untergang. Wir müssen uns fragen, ob wir wirklich alles tun, um das zu verhindern.“ Die Regierungen der USA und Frankreichs beanspruchen aktuell in ihren Militärdoktrinen ein Recht auf völkerrechtswidrige Präventivschläge und bereiten uns vor auf eine neue Generation so genannter Mini-Atombomben, die ausdrücklich zum Einsatz vorgesehen sind. Das dritte Jahrtausend hat so eben mit einer epidemischen Geisteskrankheit begonnen.

Im Vergleich mit der vom Pentagon subventionierten Kriegsfilmwelle der 90er Jahre ist *THE THIN RED LINE* ohne Zweifel ein unzeitgemäßer, kritischer US-Film. Zwei Jahrzehnte nach *APOKALYPSE NOW* wäre es jedoch an der Zeit gewesen, das Grundthema „Natur, Zivilisation und Krieg“ endlich entlang eines konkreten geschichtlichen Stoffes darzubieten, der dabei nicht als bloße Kulisse erhalten muss. Bezogen auf Malicks Motiv-Vorliebe in *THE THIN RED LINE* hätte es dafür sogar einen außerordentlich geeigneten Stoff gegeben: 1954 führte die Regierung der Vereinigten Staaten im Pazifik auf dem Bikini-Atoll in Tests die zweifache Premiere der Wasserstoffbombe durch.¹⁸ Es wurden zunächst zehn Millionen TNT Sprengkraft – „sechshundert mal Hiroshima“ – entwickelt und beim zweiten Anlauf „tausend mal Hiroshima“. Der ganze Raum war von einem riesigen „Kugelblitz“ erfüllt. Das Atoll existierte danach nicht mehr, das Inselparadies Rongelap war verschwunden. Der Erfinder Edward Teller telegraphierte nach Los Alamos (USA) die glückliche „Geburt eines Jungen“, so lautete der vereinbarte Code für das Gelingen. Die menschliche Fähigkeit, alles Leben zu zerstören, war bewiesen. Der Kernphysiker Herbert York bekannte später: „Das

¹⁸ Vgl. dazu den erschütternden Teil „1945 – Die Bombe von Bikini“ in der TV-Produktion: HUNDERT (100) JAHRE. DIE GROSSEN BILDER DES 20. JAHRHUNDERTS 1940-1959. Eine Produktion von ZDF und ZOLCER TV, Leitung: Guido Knopp, Pro-

duzent: Carsten Obländer (DVD-Ausgabe Nr. 3 – Komplet Media GmbH Grünwald). – Dieser Quelle folgen alle Zitate und Angaben des Abschnitts zur ersten H-Bombe.

war einer der eindrucksvollsten Momente in meinem Leben. Ich dachte, ja, das ist es! Und ich hatte das Gefühl, die Geschichte hat eine neue, plötzliche Wende erfahren.“ Dreiundzwanzig japanische Fischer waren in eine der radioaktiven Wolken geraten; einer von ihnen starb sofort an der vollständigen Verstrahlung. Die Bewohner der Südseeinseln hatte vor ihrer Vertreibung und vor der Vernichtung ihrer Heimat niemand gefragt. Sie waren ebenso dem todbringenden Aschenregen und Strahlen ausgesetzt wie die ahnungslosen US-Soldaten, die als Versuchskaninchen dem Schauspiel beiwohnten. In den folgenden Jahren starben viele Menschen aus Rongelap an Schilddrüsenkrebs, die meisten Kinder litten unter bösartigen Tumoren und auch US-Soldaten wurden todkrank. Almira Matayoshi, geboren auf Bikini, klagt später stellvertretend für viele: „Mein erstes Baby kam ohne Rückgrat auf die Welt. Alles war weich. Es war eine Totgeburt.“ Wörtlich sagte der beteiligte Wissenschaftler Herbert York in einem Interview: „Man dachte, es geht hier schließlich um die Bewahrung des Friedens. Da sind einige Unfälle auf dem Weg dorthin unvermeidlich. Dennoch bedauerlich.“ Für Menschen wie Chiyoko Tamayose, eine der vielen Vertriebenen von Rongelap, war die Apokalypse etwas Unabwendbares: „Wir spürten, dass wir machtlos waren. Wir hatten keine Mittel und keine Macht, irgend etwas dagegen zu unternehmen.“ Das zerstörte Südseeparadies war keine naturromantische Fiktion gewesen, sondern etwas Wirkliches und – in den Augen der Wasserstoffbomben-Macher – völlig Unspektakuläres und Unbedeutendes. Almira Matayoshi, durch die erste H-Bombe heimatlos geworden, erinnert unter Tränen: „Wir lebten zusammen, wir, unsere Eltern und Großeltern. Wir hatten niemals Hunger. Es gab alles, was wir brauchten, und wir lebten in Harmonie. ... Wir waren glücklich, als wir noch als Familie zusammenleben konnten. Jetzt sind wir in alle Winde zerstreut wegen dieser furchtbaren Dinge, die uns widerfahren sind.“

So etwas jedoch widerfährt Menschen nicht durch außerirdische Gewalten und Naturmächte. *Diffuse* Meditationen über ursprüngliche Naturparadiese und Zivilisation sind vor einem solchen Hintergrund ebenso überflüssig wie *abstrakte* Debatten über einen Radikalpazifismus zu Zeiten offenkundigster Völkerrechtsbrüche

und mutwilliger Kriegsverbrechen. Insofern ist Assheuers Kritik zuzustimmen. Angesagt sind Richtigstellungen in der Nachfolge von Filmen wie *THE MISSION* (Großbritannien 1986) über die blutige Zerstörung der südamerikanischen Jesuiten-Kommunen um 1750 oder *SNOW FALLING ON CEDARS* (USA 1998) über die Verfolgung japanischstämmiger US-Bürger während des Zweiten Weltkrieges: Ungerechtigkeit ist kein blindes Weltgeschick, sondern ein Werk verantwortlicher Menschen und *benennbarer* Interessen. „Die Welt“ ist nicht einfach so, wie sie ist, sondern sie ist als „zivilisierte“ Welt das, was vor allem die mächtigen Drahtzieher der Geschichte daraus gemacht haben.

Gewiss, eine fundierte und glaubwürdig vermittelte Psychologie der menschlichen Gewalttätigkeit darf man sich zu allen Zeiten im Kino wünschen. Die Art, wie *THE THIN RED LINE* Metaphysisches und Transzendentes in einem Sammelsurium der Beliebigkeiten darbietet, begünstigt jedoch jenen *Ausstieg aus der Geschichte*, den andere Hollywoodfilme durch reduzierten Kriegsrealismus, „zeitlosen“ Patriotismus oder melodramatische Familienromane verfolgen. Kritische Kriegsfilme, so scheint es, wird es zu Anfang des dritten Jahrtausends eigentlich nur mit einem *politischen* Paradigma geben können. Und dessen Hauptmerkmal ist es, *konkret* zu sein wie es nur eben möglich ist. Der Stoff für ein solches Unternehmen wird den Filmemachern, wie zu befürchten ist, so bald nicht ausgehen. Ob es daneben dem Kino vergönnt ist, in nächster Zukunft in wirklich überzeugenden Bildern den modernen Krieg mit der so genannten „Natur“ zu konfrontieren, das ist wohl auch eine Reifefrage unserer Kultur.

„In diesen außergewöhnlichen Zeiten müssen wir uns einer großen Herausforderung stellen. Unsere Überzeugung und unsere Stärke haben dieser Nation eine führende Rolle in der Welt für die Sache des Friedens auferlegt. Das ist eine Auseinandersetzung des Friedens, des Willens und der Bestimmtheit, aber auch des Kampfes und der Gewalt. In dieser Auseinandersetzung können wir nicht tatenlos bleiben.“

US-Präsident John F. Kennedy
(Fernsehrede, Ausschnitt im Film)

XIII A Bright Shining Lie (2001) – Doch noch ein politischer Vietnamfilm?

Die „hell leuchtende Lüge“, das ist „ein kleiner exotischer Krieg in einem fernöstlichen Paradies.“ In wunderbare Landschaften führen uns die Bilder des Vorspanns von *A BRIGHT SHINING LIE* (USA 2001), einer HBO-Produktion. Sie zeigen aus Hubschrauberperspektive Wälder, die unversehens in Flammen stehen. Dieser späte Vietnamfilm von Drehbuchautor und Regisseur Terry George adaptiert die literarisch präsentierte Biografie „*A Bright Shining Lie – John Paul Vann and America in Vietnam*“ von Neil Sheehan, 1989 mit dem Pulitzer Preis ausgezeichnet. Er zeigt zwischen 1962 und 1972 die scheinbar widersprüchliche Geschichte des Colonel John Vann und darin – statt endloser Schlachtenbilder – auch historische Etappen des US-amerikanischen Vietnam-Krieges. Der Hintergrundtext zur Begräbnisszene, die den Film rahmt, verspricht, die Erfahrungen dieser zehn Jahre kritisch zu erinnern: *„Es wird Zeit, Abschied zu nehmen. Vietnam hat uns entzweit und zerstört. Wir zogen in diesen Krieg, weil wir an Freiheit und Demokratie glaubten. Doch dann haben wir den Kompass für unsere moralischen Werte verloren. Warum konnten wir das nicht verhindern? Noch vor einem Jahrzehnt hatten wir das Gefühl, in die richtige Richtung zu marschieren.“* Was ist die richtige Richtung für eine aufstrebende Gesellschaft? Eine Collage zeigt Rock’n’Roll, Elvis,

Klукlux-Clan, Fast-Food-Ketten, Rugbit, Twist, Autoparks, Einkaufszentren, Muhamed Ali, ein Schild „For Colored only“, Marilyn Monroe und High-Tech-Raketen.

Colonel John Paul Vann hat es auf eine Karriere im Pentagon abgesehen. Doch dorthin möchte er als erfolgreicher Militär, nicht als Schreibtischtäter. Sehr früh weiß er: „Vietnam ist der Krieg der Zukunft!“ Der Film wird uns geheime Motive dieses ehrgeizigen Mannes, der bis zu zwanzig Stunden am Tag arbeiten kann, enthüllen. Seine Lebenswunde: Er ist das uneheliche Kind einer Mutter mit fragwürdigem Ruf und damit in den Augen der anständigen, heuchlerischen Heimat nichts als ein Bastard. (Man wird es später dort kaum glauben, dass dieser „Hurenbastard“ es zum Militärberater der US-Army gebracht hat.) Wie unter Zwang sucht Vann trotz seiner Ehe immer neue Affären, verdrängt die Verführung eines fünfzehnjährigen Hausmädchen und redet sich bei Seitensprüngen mit Spannungszuständen heraus. Im Film gewinnt er die Zuneigung von zwei jungen Vietnamesinnen, die er an sich bindet und letztlich verbraucht: „Ich verliebe mich andauernd!“ Er will seine Ehe retten, ist aber nicht bereit zur Auseinandersetzung und unfähig, für die Familienbindung wirklich etwas zu geben. Zu seinem langhaarigen Sohn, der den Krieg ablehnt, hat er längst jede Beziehung verloren. Seine Frau befreit sich von ihm durch Scheidung: „Du brauchst niemanden! Du brauchst diesen Krieg!“

Am 23. März 1962 kommt der – noch verheiratete – John Vann als einer der frühen US-Militärberater nach Südvietnam. Von der Mission der Vereinigten Staaten zur Abwehr der kommunistischen Infizierung Asiens ist er glühend überzeugt. Sehr bald durchschaut er jedoch die Korruption im südvietnamesischen Diem-Regime, dem durchaus nicht nur Kommunisten Widerstand leisten, und die Unfähigkeit des US-Kommandos unter General Westmoreland. Offenbar ist er weniger schockiert von der Selbstverbrennung eines buddhistischen Mönches als von der strategisch fatalen Fehleinschätzung des „Vietcong“. Da er kein Gehör findet, teilt er seine

1 A BRIGHT SHINING LIE (Die Hölle Vietnams), USA 2001, Regie und Drehbuch: Terry George (nach der Biografie „A Bright Shining Lie – John Paul

Vann and America in Vietnam“ von Neil Sheehan). Der Film ist eine HBO-Produktion für das Fernsehen.

Erkenntnisse über eine fahrlässige Militärführung der Presse mit, die ihn bei der Rückkehr feiert. Der Times-Journalist Steven Burnett: „Er war für uns ein Held, da er seine Karriere aufs Spiel setzte, damit die Wahrheit über diesen Krieg ans Licht käme.“ In den USA vermittelt Vann auf Vortragsreisen seine Ideen, die sich an die volksnahe Politik des „Vietcong“ anlehnen: „Unsere Geheimwaffe gegen den Kommunismus ist Reis. Diem stiehlt den Bauern Reis, die Kommunisten versprechen den Bauern Reis.“ Trotz des riesigen Beifalls auf seinen Veranstaltungen wird er beim maßgeblichen Generalstab ausgeladen.

1965 beginnen die USA ihre „Operation Rolling Thunder“, die Vietnam mit Bomben, nicht mit Reis übersät: „Wir haben die Waffen. Niemand kann uns stoppen, wenn wir den Vietcong auslöschen.“ Im März dieses Jahres kehrt auch John Vann als *Zivilist*, als leitender Mitarbeiter eines „humanitären“ Hilfsprogramms, zurück nach Vietnam. Er nimmt seine vertrauensbildende Maßnahme sehr ernst. Doch das von ihm betreute Dorf wird mit Napalm bombardiert. Nach diesem Verbrechen gibt es keine Brücke mehr zu den Opfern. Die Dorfschullehrerin sehen wir später unter den Leichen erschossener „Vietcong“-Kämpfer wieder. Diese Erfahrung hindert den Zivilisten John Vann jedoch nicht daran, in der Folgezeit unermüdlich der militärischen Organisation zuzuarbeiten und so zum „Sieg“ beizutragen. Radio-Nachrichten über den kriegskritischen Boxer Cassius Clay kommentiert er so: „Einsperren, den Arsch!“ Indessen klagt Vanns engster Mitarbeiter im Hilfsprogramm: „Jetzt brennen *wir* die Dörfer nieder!“ Zum Abschied bittet er Vann: „Denk an Deine Seele!“

Vanns vorausschauende militärische Erkenntnisse zur Strategie des „Vietcong“ und später zur bevorstehenden Tet-Offensive 1968 werden kontinuierlich ignoriert. Erst unter dem neuen General Abrams wird das so lange verkannte Genie John Vann offiziell als ziviler Militärberater vorgestellt. Zuhause in den USA macht Präsident Nixon gegenüber der Protestbewegung geltend: „Nordvietnam kann die Vereinigten Staaten weder besiegen noch demütigen. Das können nur Amerikaner tun!“ 1972 sind Vanns Ideale einer menschenfreundlichen Politik gegenüber Vietnams Bauern längst vollständig vergessen. Er ist jetzt bereit, aus B52-Fliegern Bomben und Napalm regnen

zu lassen. Der von ihm so lange studierte nordvietnamesische General Giap ist eine Ausgeburt des Bösen: „Er verheizt ohne zu zögern jeden Mann; für ihn sind sie nichts weiter als Pisse im Wind.“ (Tatsächlich waren die Nordvietnamesen z.B. im Januar 1968 bereit gewesen, für eine Schlacht um die US-Basis Khe Sanh, die ein reines Ablenkmanöver vor der Tet-Offensive war, sehr große Verluste hinzunehmen.) Doch John Vann ist anders. Er ist der gute Hirte mit Charisma: „Für jeden Mann in diesem Raum, für jeden Mann da draußen an der Front würde ich mein Leben lassen. Unser Leben bekommt jetzt einen neuen Sinn, Männer, weil wir heute voller Stolz sagen können: Ja, wir haben den edelsten Beruf gewählt, den es gibt. Ja, wir sind Soldaten! Der Herr, unser Gott, ist bei uns. Er hat uns gesagt, es gibt keine größere Liebe als die, für die anderen das Leben zu lassen. Und bei Gott, dieser Tag wird nicht enden, bis ich euch sicher hindurchgeführt habe. Wir werden sie vernichtend schlagen!“

Vanns Plan ist es, die Feinde durch gezieltes Zurückweichen der eigenen Bodentruppen und überraschende Luftangriffe zu schlagen. Die angewandte Rückzugsstrategie wird ein „Bombenerfolg“ und Höhepunkt der Karriere des *zivilen* Heerführers, der stets Vollblutsoldat geblieben ist. Vann genießt für seine Dienste bei der „Verteidigung Vietnams“ die „Hochachtung der Nation“ und des ganzen Volkes, versichert durch Ehrungen der Präsidenten der USA und Südvietnams. Nur der Times-Reporter Steven Burnett erinnert den so Gefeierten an seinen Weg. Er schenkt ihm zum Abschluss des militärischen Ehrenempfangs einen Zeitungsartikel: „Der Vietnam-Veteran Douglas Ellsberg behauptet, dass die US-Regierung ihr Volk belüge, um einen illegalen Krieg gegen Vietnam führen zu können.“ Vann: „Wie kann man so etwas schreiben!“ Steven Burnett: „Er hat immerhin den Mut, keine Lügen mehr zu unterstützen ... Wir sind nicht hier, um Vietnams Probleme zu lösen. *Wir* sind das Problem, und das ist die Wahrheit!“ Vann: „Weißt du, Steven, es gibt deine Wahrheit und meine Wahrheit ... Da draußen wartet der gute alte General Giap. Wenn wir miteinander sprechen, dann gibt es keine Lügen!“ Burnett: „John, es geht um kein Duell zwischen zwei Kriegern. Es geht um Kinder und um Frauen und Reisbauern. Und wer hat mir das gesagt? Das warst du!“

John Vann hat keine Zeit für solche Lamentos und sentimentale Erinnerungen. Er muss zur kämpfenden Truppe zurück. Trotz eines Unwetters und vorliegender Warnmeldungen steigt er in einen Helikopter, der bald darauf abstürzt. Dieses Ende ist Gegenbild zum ersten Flug nach Vietnam, bei dem Vann durch Chartern einer späteren Maschine vor einem Absturz bewahrt worden war. Trompete und Militärkapelle auf dem Friedhof spielen die Melodie des im Film mehrfach zu hörenden Antikriegsliedes „Where have all the flowers gone?“ von Pete Seeger. Das Resümee aus dem Off: „John Paul Vann war Amerikas Kämpfer. Er verkörperte unsere guten Absichten, unsere Arroganz, unseren Mut und letzten Endes unsere Dummheit. Sein Kampf sollte etwas gutmachen, was nicht gutzumachen war, das Desaster namens Südvietnam. Sein Tod hat über die Niederlage triumphiert. Uns bleibt nur noch die Frage: War es das wirklich wert?“

John Vann, der sich – konträr zur Entwicklung des Anti-Vietnam-Protestes in den USA – vom Entwicklungshelfertyp *scheinbar* erst zum militärischen Hardliner wandelt, war im Grunde stets konform mit den Verlautbarungen der amtierenden US-Präsidenten. Auch seine menschenfreundlichen „guten Absichten“ erscheinen rückblickend nur wie ein strategischer Knüller, der ihm dann doch nicht die Tür des Pentagons zu öffnen vermochte. Das Psychogramm im Film zeigt durchgehend einen verwundeten Menschen, der durch „Sinngebungen“ wie Antikommunismus und Militarismus, vor allem aber durch den geheimen Hunger nach Anerkennung korrupt ist.

Mit A BRIGHT SHINING LIE streift der US-amerikanische Vietnam-Film jene Tabulinie, ab der das unsägliche Verbrechen mehrerer US-Administrationen auch als solches offensiv gebrandmarkt wird. Die verwendeten Dokumentaraufnahmen setzen neben den Präsidentenreden übrigens vor allem Kriegsverbrechen authentisch ins Bild. Dass ein biografisch konzipierter Kriegsfilm so viel Historisches vermittelt, ist bemerkenswert. Im Gesamtzusammenhang wird kein Zuschauer die strategische Kritik am US-Militär in Vanns Sinn deuten: „Wir würden es schaffen!“ Colonel Vann verkörpert die Verwandlung von „Idealen“ in eine terroristische Kriegsmaschinerie bzw. die abgründige Symbiose von „Idealismus“ und Zynismus. Er steht stellvertretend für das gesamte „Vietnam-Engagement“ der USA.

Mängel im Nachspann von *A BRIGHT SHINING LIE*, der die Zahl vietnamesischer Opfer zu niedrig ansetzt, werden in der DVD-Ausgabe durch außerordentlich informative Extras korrigiert. Die dort enthaltene „Bildergalerie Vietnam 2000“ ist allerdings zu idyllisch und wird dem Elend des Landes nicht gerecht. Die Verweise auf die Annäherungen zwischen Vietnam und den USA unter Präsident Bill Clinton hätten deutlicher ergänzt werden können durch Informationen über die vollständige Verweigerung zugesicherter US-Aufbauhilfen in Milliardenhöhe und die schändliche Blockade internationaler Finanzhilfen für Vietnam durch die Vereinigten Staaten. Der Film von Terry George wiederholt zur Jahrtausendwende nicht einfach die hundertfach abgenutzten Stereotypen und Klischees des Genres. Er ist mit seinem für US-Verhältnisse ungewöhnlichen politischen Leitfaden eine begrüßenswerte Ergänzung im Kanon der kritischen Vietnamfilme. Vielleicht werden in solch eher bescheidenen Produktionen zukünftig doch noch vernachlässigte oder ganz neue Themen aufgegriffen: die der Öffentlichkeit verborgene Innenseite der US-amerikanischen Vietnampolitik, die FBI-Operationen gegen Menschen der US-Friedensbewegung, die Kultur der Menschen Südostasiens, die Geschichte des Diem-Regimes, der Viet Minh und ihrer Leitfigur Ho Chi Minh, das Leben von Kämpfern der Befreiungsfront und anderen Vietnamesen im unterirdischen Tunnelsystem, die US-Kriegsführung in Kambodscha und Laos² und ihre Folgen, die späten Auswirkungen der chemischen Kriegsführung oder vielleicht auch Melodramatisches für das breite Publikum wie das Schicksal von Zehntausenden Kindern US-amerikanischer Soldaten in Vietnam ... ?

2 Der Film *AIR AMERICA* (USA 1990) von Roger Spottiswoode thematisiert inoffizielle, geheime Verbindungen der USA zu korrupten *laotischen* Militärkreisen um 1969. Die Helden, zwei US-Piloten, verabschieden sich am Ende von Waf-

fenhandel und Drogengeschäft zugunsten wirklich humanitärer Hilfe. Die Form der Abenteuerkomödie ist dem an sich kritischen Ansatz dieses Films leider gänzlich unangemessen.

„Ich leide seit 1987 am posttraumatischen Stress-Syndrom (PTSS). ... Erst 19 Jahre nach dem Krieg erkrankte ich daran. Ich sah, dass ich mich drastisch veränderte, auch meine Frau merkte, dass etwas mit mir nicht stimmte, jedoch wussten wir nicht, was es war ... Der eigentliche Grund für PTSS bei mir ist, dass ich zu viele Menschen getötet habe. Das tut mir heute unendlich Leid. Sie schauten mich an, und ich schaute sie an. Das werde ich niemals vergessen können. Ich glaube, je älter man wird, desto mehr Wertschätzung hat man dem Leben gegenüber. Ich bin kein gewalttätiger Mensch, aber der Krieg hat mich geprägt. ... Und immer noch kann ich in meinen Alpträumen riechen, kann den Kampf riechen, und wenn das losgeht, dann habe ich Probleme.“

US-Vietnamveteran Mike Lake¹

„Sie trainierten mich zu töten. Sie schickten mich nach Vietnam. Sie sagten mir aber nicht, dass ich Kinder bekämpfen würde.“

Ein US-Vietnamveteran²

„Es ist so, als würde man sein eigenes Grab besuchen und dabei Dinge sehen, die man niemals zurück bekommt.“

„Mein Gott, das war so furchtbar. Soll man unsere Sünden vergeben?“

Vietnamveteranen in GOING BACK

XIV Going Back (2001) – Vietnamtourismus und Sündenbekenntnis

Mit eisiger Ablehnung reagierte die US-Gesellschaft auf Heimkehrer des Vietnamkrieges. Sie standen für die Niederlage. Doch Anfang der 80er Jahre ernteten die Veteranen spätes Lob. Man sagte allgemein: „Wow, ihr Jungs habt gute Arbeit geleistet!“³ Geholfen hat solcher Zuspruch wohl kaum. In jeder Großstadt der USA gibt es in den Veteranenzentren Therapieangebote für Teilnehmer des Vietnamkrieges. Für die vom Militär auf neunzig Prozent hochkonditionierte Tötungsrate muss die Gesellschaft der Vereinigten Staaten bis heute einen sehr hohen Preis bezahlen. Das Trauma haben kritische Heimkehrerfilme (Kapitel IV) vermittelt, lange bevor die subventionierte Staatskunst mit *WE WERE SOLDIERS* 2001 ein ungetrübtes Heldenideal der Vietnamveteranen in die Kinos schickte. Wie tröstlich sind angesichts des zuletzt genannten Titels Menschen, die ihre inneren Kriegsverwundungen nicht durch einen Unschuldswahn verarbeiten. Der Vietnamveteran Larry aus New York hat als „US Marine Lone Ranger“ viele Menschen im Nahkampf getötet.⁴ Nach dem Krieg konnte er sich als Familienvater und Geschäftsmann etablieren. Schuldgefühle über die blutberauschte „Lust am Töten“ brachen erst hervor, als seine Mutter starb. Das bedeutete einen so großen Lebenschnitt für ihn, dass er alles verlor und obdachlos wurde. Nach einer Begegnung mit dem Zen-Buddhisten Claude, der auch als ausgebildeter Killer in Vietnam war, ist er von den Drogen los gekommen. Er ernährt sich von drei Jobs, bettelt nie, verzichtet auf eigenen Besitz und lebt – jetzt freiwillig – auf der Straße. Larrys Geschichte wäre für einen Spielfilm eine verheißungsvolle Vorlage. Bekannt ist der US-amerikanische Bischof Robert Bowan, Geistlicher der United Catholic Church in Florida. In Vietnam hat Bowan über hundert Kampfeinsätze geflogen. Heute wird seine Stimme weit über die Grenzen der US-Friedensbewegung hinaus gehört. Er hofft auf ein Christentum, das sich nach dem Vorbild der ersten drei Jahrhunderte der staatlichen Kriegspolitik konsequent verweigert.

1 Zitiert nach: *Schneider* 2001, 190f.

2 Zitiert nach: *Gruen* 2000, 119.

3 So erinnert der Veteran Mike Lake eine offenbar verbreitete Floskel. Zit. nach: *Schneider* 2001, 190.

4 Vgl. den Online-Beitrag zur ZDF-Sendung „Das

Rätsel der Tötungshemmung“: „Lone Ranger“ Larry – Die Lebensgeschichte eines Vietnamveteranen. <http://www.zdf.de/ZDFde/inhalt/3/0,1872,2051555,00.html> (Abfrage am 22.6.2003). – Zum Vietnamtrauma: *Shay* 1988.

Auch an Widerstand innerhalb der US-Army ist zu erinnern. Am 6. März 1998 erhielten Pilot Hugh Thompson, Schütze Lawrence Colburn und der gefallene Glenn Andreotta am Vietnam Veterans Memorial in Washington die Soldier's Medal. Sie hatten während des My Lai-Massakers Vietnamesen vor mordenden US-Soldaten geschützt.⁵ Zur My Lai-Gedenkfeier in Vietnam bekannte Thompson: „Ich bin glücklich, wieder hier zu sein, und gleichzeitig furchtbar traurig. Ich bin nahe daran zusammenzubrechen, was ich nicht will, aber heute kann ich meine Gefühle nicht kontrollieren.“ Lawrence Colburn äußerte: „Ich bete dafür, dass wir eines Tages fähig sind, unsere Kriegsmentalität abzulegen, denn Krieg ist Wahnsinn!“ – Zu diesem Zeitpunkt war es bereits seit Mitte der 90er Jahre verstärkt zu Begegnungen zwischen US-amerikanischen und vietnamesischen Veteranen gekommen. „Die amerikanische Tourismusbranche begann, regelrechte Veteranenreisen anzubieten, und auch für junge Amerikaner wurde das traditionsreiche und landschaftlich reizvolle Land allmählich zu einem attraktiven Reiseziel.“⁶ Traumurlaub in Vietnam – „21 Tage von Danang bis ins Mekong-Delta“ unter Einschluss wichtiger „Sehenswürdigkeiten“ der Kriegsgeschichte – gehören auch bei uns zum Reiseangebot.⁷ Die Rede von US-Präsident Bill Clinton an der Vietnamesischen Nationaluniversität am 17. 11. 2000 in Hanoi kreist – wenn auch vornehmlich mit Blick auf ökonomische Interessen – um normalisierte Beziehungen und benennt Tabus, so die Auswirkungen von US-amerikanischem Dioxin auf Vietnamesen und US-Soldaten. Ein neuerer Film, der den Kanon des Buches abschliessen soll, greift diese Entwicklungen auf: *GOING BACK* (2001).⁸ Wer die patriotische Vietnamromanze *PURPLE HEARTS* (1984) von Regisseur Sidney J. Furie kennt, der befürchtet nach einem Blick auf die Inhaltsangabe von *GOING BACK*, Furie könne fünfzehn Jahre später einen patriotischen Veteranenfilm über *Vietnamtourismus* und über ein ungeklärtes militärisches Versagen gedreht haben. Mit einem solchen Vorurteil wird man erfahren, dass es sich etwas anders verhält.

GOING BACK erzählt, wie sechs ehemalige Mitglieder der Echo-Company in die Sozialistische Republik Vietnam reisen, um nach drei Jahrzehnten Schauplätze ihres Kriegsdienstes Ende der sechziger

Jahre aufzusuchen. Begleitet werden sie von der Fernsehjournalistin Kathleen Martin, die einen Dokumentarfilm über diese Reise machen will. Am Flughafen stellt sie vor der Kamera die ungewöhnlichen Touristen vor: Ted, Autohändler in El Paso, Red, Leiter der Wachmannschaft eines Staatsgefängnisses, Eric, Orientalistik-Professor in Stanford, Jimmy, freiberuflicher Sicherheitsberater und Ray Shepherd, heute Pastor der „Light of the Lord“-Missionskirche. Bei dieser Begrüßung ist der bereits angereiste Ramsey nicht zugegen. Ihm, dem ehemals hoch verehrten Captain der Kompanie, werfen die Männer vor, durch die Angabe falscher Koordinaten ein Bombardement auf die eigenen Leute verschuldet zu haben. Die gezeigten Rückblenden, in denen Erinnerungen und Vergangenheit konfrontiert werden, bestehen zum Großteil aus „authentischem Material“, das die Fernsehleute mitgebracht haben. Die Echo-Company agierte während des Vietnamkrieges fast immer vor laufender Kamera. So soll es auch jetzt beim Besuch des alten Kriegsschauplatzes sein.

Auf einer Busfahrt führt Kathleen die ersten Interviews. Für Eric ist es, als wenn „man sein eigenes Grab“ besuchen würde. Jimmy findet die Hitze wie früher unerträglich. Ted denkt an die vielen Autos, „die man diesen Trotteln hier andrehen könnte“. Und Red bemerkt mit Blick auf die Straße: „Beim letzten Mal mussten wir die Leute da draußen umbringen!“ Nach den ersten Eindrücken werden die „zurückkehrenden Amerikaner“ in der Stadthalle von Ho-Chi-Minh-Stadt, dem ehemaligen Saigon, mit einem herzlichen Empfang des „neuen Vietnams“ und viel Applaus willkommen geheißten.⁹ In diese Atmosphäre von Völkerfreundschaft kommt nun auch Ramsey, der als ehemaliger US-Offizier das Wort ergreift: „Ich möchte nur eins sagen: Frieden. In einem Krieg wird alles vernichtet!“

5 Vgl. Klose 1999; dort auch die nachfolgenden Zitate.

6 Frey 2002, 230. – Vgl. auch: Clinton 2001.

7 Vgl. z.B. www.vietnam-tours.de.

8 GOING BACK, USA 2001, Regie: Sidney J. Furie, Drehbuch: Greg Mellott.

9 Für das Volk von Vietnam spricht ein ehemaliger

Offizier der Revolutionären Volksarmee: „Um des Lebens willen, für den Frieden, für die Zukunft müssen wir versuchen, die Vergangenheit zu vergessen und uns gegenseitig in die Augen sehen und mit offenen Armen begrüßen.“ (Im gesamten Film wird von vietnamesischer Seite kein offensiver Vorwurf in Richtung USA laut.)

Bei der ersten Besichtigungsstation begleitet ein älterer Vietnameser mit Offiziersrang die Gruppe zu einem Tunnelkomplex der FNL-Kämpfer: „Gentlemen, möchten Sie sehen, wo wir viele Jahre unseres Lebens verbracht haben? ... Entschuldigen Sie ..., der Lichtmangel beeinträchtigt mich noch heute. Ich hatte nur drei Überlebende, und ich kommandierte ein Bataillon!“ Eine ergraute, gehbehinderte Frau kommt hinzu. Sie ist Leutnant Ti Sai, eine dieser Überlebenden. – Die *Rückblende* zeigt den Einsatz der Echo Company am Ort. Mit ihren Geschützen am Tunnelkomplex hat die Truppe fast ausnahmslos Frauen und Mädchen getroffen. Entsetzt stellen die US-Soldaten fest, dass sie „Kinder“ abgeschlachtet haben.¹⁰ Inmitten der Leichen liegt verwundet Ti Sai. – Sie erkennt jetzt in den Touristen die Männer von damals wieder: „Sie haben mich verschont, mir den Arm verbunden und das Bein. Danke!“ Das versöhnende Wiedersehen endet mit Umarmungen und gegenseitigen Ehrerweisungen.

Über weite Strecken zeigt uns der Film die US-Veteranen bei Vergnügungen eines Kriegstourismus, wie ihn Tom Holert und Mark Terkessidis ausführlich beschrieben haben¹¹: Discobesuche, Whisky, leichte Mädchen auf der Straße oder im Hotelzimmer und Urlaubsabende im Freien. Zum Angeln kehrt die Gruppe an einen Strand zurück, der pathetisch als „heilige Erde“ gefeiert wird. Doch die Erinnerungsbilder der Einzelnen zeigen diese „freie Natur“ als Schauplatz einer Horrorshow. Das alte U.S. Marine Hauptquartier der Einheit in Da Nang ist als Museum erhalten. Unter den Graffiti entdecken die Veteranen das Wappen des Corps, das sich als „Hunting Club“ präsentiert, eine gemalte Cannabis-Pflanze und endlose Obszönitäten aus dem militärischen Geschlechtsleben: „I will miss fucking gooks!“ „America No. 1“ bekennt: „We came, we saw, we got conquered!“ Als die „härtesten Arschlöcher im ganzen Tal“ haben sie sich dort an den Wänden verewigt, so auch Ted („No more cheap pussy!“), Red („The Hammer Fuentes“), Ray („God is dead“) ... und Eric, „das Gehirn“. Neben dem billigen Sex wird man es nach Auskunft der noch lesbaren Abschiedsgrüße auch vermissen, „Schlitzaugen“ – „für Christus und Buddha“ – zu killen. Bei solcher Lektüre weinen die Rückkehrer und nehmen sich als Trostbedürftige in die Arme.

„Es gab Tage“, so erzählt Ramsey der Fernsehjournalistin bei der Weiterfahrt, „da dachte ich, der Krieg wäre ein Wettbewerb an Grausamkeit.“ Wie Tiere hingen an einem Tag vierzig tote „Vietcong“ im Netz eines US-Hubschraubers. Man ließ die Leichen wie Bomben über einem Dorf herunterfallen und tötete damit einige der Bewohner. „Ich habe damals Klage vor dem Kriegsgericht erhoben, sie wurde abgelehnt! Dieser Colonel hatte gute Beziehungen zum Großmeister der Zerstörung persönlich, zu Lyndon B. Johnson!“ Unterstützt durch Rückblenden, erklärt Ramsey Sehenswürdigkeiten am Straßenrand: „Diese Fischteiche sind übrigens Krater. Sie stammen von Bomben, die von B52-Bombern aus abgeworfen wurden! ... Die B52 war unsere gefährlichste Waffe. Die Nordvietnamesen haben sie immer erst gehört und gesehen, wenn es zu spät war... Die Bomben waren so riesig und fielen so nah beieinander, dass sie eine Art Gewitter erzeugten. Der Tag wurde zur Nacht und die Nacht zum Tag. Der Luftstau zerquetschte Organe, stoppte Herzen. Es gab keinen Sauerstoff mehr in der Luft zu atmen. Man erstickte jämmerlich.“

Unter den Opfern eines solchen Einsatzes hatte Ramsey einst die handgeschriebenen Gedichte eines nordvietnamesischen Politoffiziers gefunden. Sie enthalten keine Propaganda, sondern Lyrik für seine Frau, die der Offizier zum Zeitpunkt der Niederschrift schon jahrelang nicht mehr gesehen hatte. Zur Rückgabe dieser Sammlung sucht die Reisegruppe die noch lebende Adressatin der Gedichte auf. Ihr Gesicht ist von US-amerikanischen Phosphorbomben entstellt. Sie dankt Ramsey unter Tränen mit ihrem „Lied für einen Soldaten, der sich verlaufen hat“. Als Übersetzer erläutert Eric, eine wichtige Kraftquelle der einstigen Feinde sei der buddhistische Ausblick auf ein wunderbares Leben gewesen.¹² Der Lyrik des Politoffiziers stellt er die

10 Ray Shepherd hält in der gezeigten Rückblende den Soldaten als Sergeant entgegen: „Sie sind immerhin unsere Feinde!... Ihre Tränen heben Sie sich für Ihre eigene Beerdigung auf! ... Ich habe gerade vier meiner besten Männer verloren! ... (Mit Blick auf die toten Mädchen): Genau so sieht der Feind aus, verdammt noch mal!“

11 Vgl. Holert/Terkessidis 2002, bes. 23ff.

12 Eric: „Sie sind Buddhisten. Daran haben sie geglaubt. Deshalb haben sie durchgehalten. Sie konnten alles ertragen. Wenn die Amerikaner eine Brücke gesprengt haben, haben sie eines ihrer Häuser eingerissen und das Holz dafür verwendet, die Brücke wieder aufzubauen. Kein Opfer war für sie zu groß.“

Parolen der US-Militärausbildung gegenüber: Der vietnamesische Gedichtschreiber „hat seine Soldaten dazu gebracht, aus Liebe zu ihrem Land zu kämpfen, aus Liebe zu ihren Familien, immer aus Liebe. Bei uns gab es nur eins, den Hass. Uns hat der Hass vorangetrieben. Das fing schon bei der Ausbildung an. Der Drill Sergeant sagte, wir sollten Jodie hassen. Jodie war eigentlich jeder, der sich nicht zur Army meldete, irgendein Feigling, der zuhause blieb und den richtigen Männern die Mädchen klaute, den Marines. Und als wir nach Vietnam kamen, wurde aus Jodie Charlie. Es wurde einfach übertragen auf einen neuen Feind, auf sie, die Schlitzaugen.“

Die Amusements der Filmreise verdecken in keiner Weise, dass die Veteranen ausnahmslos an ihren Erinnerungen – bis hin zur Verzweiflung – leiden und seit dem Krieg von Vietnam nicht mehr losgekommen sind.⁹ Am deutlichsten wird das bei Ray, den die Rückblenden als knallharten Sergeant zeigen und der inzwischen Pastor geworden ist. Beim Besuch einer Gedenkstätte zum „dreckigen Krieg“ weint er: „Mein Gott, das war so furchtbar. Soll man unsere Sünden vergeben? Ich bin nach Vietnam gekommen, um erlöst zu werden, aber ich bin es nicht wert!“ Abends beim Whisky bezieht er sich als Heuchler: „Diener Gottes? Was für ein Schwindel! Ich meine, wie kann ich es wagen zu predigen? Absurd ist das! Ich habe getötet, Menschen zerstört. Nur Gott allein weiß, wie viele es waren!“ Im Beisein der anderen kann er mitunter verallgemeinern: „Der Krieg war das Verbrechen, das Verbrechen, bei dem wir alle mitgemacht haben, Tag für Tag!“ Doch auf seinem Zimmer unterzieht sich Ray einer radikalen Selbsterkenntnis: „Ich speiste die Hungrigen, ich gab den Nackten Kleidung ... Wieso Vater, wieso hast Du mich verlassen? Wieso? Auch wenn ich wandere im Tal des Todesschattens, fürchte ich kein Unheil. Ich sagte, ich fürchte kein Unheil ... , weil ich der gemeinste, brutalste Mistkerl im Tal bin!“

Bei der Ankunft in der Kaiserstadt Hue – dem alten Sitz der Nguyen-Dynastie (1792-1883), in dem auch Ho Chi Minh aufgewachsen ist – erinnern sich die Veteranen der Echo Company an einen finsternen Tag. In Hue haben sie mit den feiernden Vietnamesen gelacht und gefeiert, bevor im Rahmen der Tet-Offensive am 31. Januar 1968 mehr als 5.000 nordvietnamesische Soldaten die Stadt

stürmten. Überall zeigt die Rückblende in alten Kamerabildern jetzt verwundete und tote US-Soldaten. Der Feldgeistliche der Kompanie, Kaplan Brzezinski, führt Kinder und andere Zivilisten in einen Gebäudeinnenhof: „Kommt, kommt meine Kinder, Beeilung! Ich führe euch in die Sicherheit Gottes!“ Ein vietnamesischer Schütze erschießt den US-Priester. Als die Mitglieder der Echo Company seine blutverschmierte Stola sehen, schießen sie wild auf die davonlaufenden Zivilisten. Vergeblich übernimmt Ramsey, der selbst nicht geschossen hat und über seine Männer entsetzt ist, die Verantwortung: „Es war ein Massaker, und ich hatte das Kommando. Ich stelle mich hiermit dem Kriegsgericht, Colonel! ... Ich kann die Männer nicht mehr führen, nicht nach dem heutigen Tag!“ Der Vorgesetzte bagatellisiert mit Blick auf 2.000 tote Zivilisten das Massaker und lehnt Ramseys Bitte um Enthebung vom Kommando kategorisch ab. Das soll zum Besten sein für die amerikanische Fahne, doch die hat für Ramsey an jenem „Tag von ihrem Glanz“ verloren. Das Verhältnis zwischen dem vormaligen von allen geschätzten Captain und seinen Leuten ist beidseitig zerrüttet. Ramsey kann seinen Leuten nicht verzeihen, dass sie als hervorragende Schützen auf Unschuldige geschossen haben. Rückblickend sagt er noch immer: „Für euch war ein Schlitzauge ein Schlitzauge ... Aber ich war euer Anführer. Ich habe komplett versagt!“

Die anderen Veteranen erinnern jedoch vor allem den Tod von 500 „Waffenbrüdern“ in Hue und die vielen tausend von der nordvietnamesischen Armee getöteten regierungstreuen Südvietnamesen. Sie hegen mit Blick auf die letzte Station der Reise Rachegefühle gegenüber Ramsey. Bei Tuc Phong, so ihr Vorwurf, hat er – womöglich sogar als heimliche Vergeltung für das Massaker in Hue – am 25. April 1968 auf die eigenen Leute feuern lassen. Diese zentrale

13 Zum Beispiel Ted: „Wenn ich doch dieses gottverdammte Land niemals gesehen hätte.“ Kathleens Kameramann Freddy will mit „positivem Denken“ abwiegeln: „Ihr Jungs seid Helden. Was immer damals gelaufen ist, fuck! Willst du glücklich sein...? Du musst es nur wollen!“

Jimmy: „Du hast es nicht miterlebt. Kein Tag vergeht, ohne dass Vietnam auftaucht und mich ... zum Wahnsinn treibt, kein einziger Tag!“ Später: „Dieses beschissene Vietnam beherrschte alles; es gab nichts anderes. Scheiße, ich bin so am Arsch!“

Dunkelstelle der Geschichte soll nun für Kathleens Dokumentarfilm nachgespielt werden: Den stummen Vorwurf in den Augen ihres Captains können die am Massaker beteiligten Mitglieder der Echo Company nicht mehr ertragen. Sie misstrauen ihm und meutern. Ein Teil der Soldaten, darunter Red, Jimmy und Ray, verlassen die gemeinsame Marschroute und gehen auf eigene Faust querfeldein in ein Reisfeld. Per Funk kommt die Nachricht, dass diese Abweichler direkt auf einen nordvietnamesischen Hinterhalt zulaufen. Ramsey versucht vergeblich, die Männer zurückzurufen. Er ordert zum Schutz ein Luftbombardement auf die vietnamesische Stellung. – An diesem Punkt des Nachspielens erkennt Ted, der Autohändler, dass *er* damals als Funker die vom Captain richtig berechneten Koordinaten in der Ziffernfolge unwillentlich vertauscht hat: „Ich hab’ Scheiße gebaut. Ich habe sie alle auf dem Gewissen!“ Doch im Reisfeld stehen bereits Jimmy und Red mit Pistolen und schießen auf Ramsey, der eine Schulterwunde erleidet. Die spielerische Re-Inszenierung ist für alle ein bitterernstes Psychodrama geworden. Ray, der Pastor, will sich rettend dazwischen werfen: „Erschießt mich, es war meine Schuld!“ Er erleidet eine schwere Bauchwunde und muss reanimiert werden. In letzter Minute verhindert Ramsey, dass Jimmy sich eine Kugel in den Kopf jagt. Zu spät merken alle verzweifelt und vor laufender Kamera, in welchen „Film“ sie geraten sind.

Im Flur des Krankenhauses kommt die gute Nachricht, dass Ray überleben wird. Alle weinen. Jimmy bekennt, dass er seit Vietnam völlig kaputt ist. Der Captain spricht für alle einen Trost: „*Wir haben hier in Vietnam unser Bestes gegeben. Trotzdem haben wir irgendwie versagt!*“ Bei der Abreise verabschieden sich Ted, Red, Eric und Jimmy salutierend von Ramsey, ihrem alten Captain, der übrigens während des ganzen Films eine rote Kappe mit dem Abzeichen des Marine Corps trägt. Kathleen betrachtet die Filmaufnahmen vom letzten Schauplatz der Dokumentation als nicht existent. Alle sind miteinander versöhnt. Ein dick aufgetragenes Happy End verdirbt nach der psychodramatischen Rückführung den Film. Leider wird es durch die Regie noch durch weitere Bilder im Abspann ergänzt, die den Vietnamkrieg fast ausschließlich wie einen *Asienurlaub* erinnern.¹⁴ Genau das aber hatten die Rückblenden bis dahin im ganzen Film *nicht* geboten!

Befürchtungen, der Vietnamtourismus von Veteranen könne als pure Apologie oder Enthüllung innermilitärischer Geheimnisse inszeniert werden, widerlegt dieses Werk von Furie. Das Drehbuch wirbt mit der Figur von Ramsey für Führungspersönlichkeiten der Army, die militärisches Können und ethischen Anspruch miteinander verbinden. Das ist eine ideologische Parallele zu *TIGERLAND*. Unfreiwillig zeigt auch dieser Film, dass US-Amerika beim Thema Vietnam an erster Stelle um sich selbst kreist – immer wieder und immer noch. Doch auch wesentliche Merkmale des kritischen Kriegsfilmparadigmas sind enthalten. Dass sich die Danksagung der Produktion an das zentrale Kulturministerium und zwei regionale Kulturministerien Vietnams richtet, eine US-Militärunterstützung jedoch nicht vermeldet, verwundert wohl niemanden. Die Versöhnungsarbeit von *GOING BACK* bietet in Hollywood-Manier Schuldbekennnisse, wie sie bislang im US-Film selten zu sehen waren. Diese Bekenntnispassagen verdienen – ohne Abstriche – Anerkennung.

14 Die Reihenfolge der Szenen zum Abspann: Der Captain opfert im Beisein von Kathleen Räucherstäbchen in einer Tempelanlage und verliert kniend die Namen der Toten aus der Echo Company. Die Soldaten sehen wir auf mehreren Schauplätzen beim Mannschaftssport und anderen Späßen. Der Sanitäter berät vietnamesische Zivilisten in Fragen der Gesundheits-sorge. Feldkaplan Brzezinski sitzt vertraut mit einem vietnamesischen Kind beisammen und

tauft im Fluss einen Marine. Ein Soldat erhält das Schlusswort: „Glaubt mir, wenn dieser Krieg zuende ist – und jeder Krieg endet irgendwann, dann habe ich das Gefühl, dass ein Teil von mir stirbt!“ Bei dieser auffdringlich „schönen“ Revue, die kein einziges Kriegsbild enthält, kommt der Verdacht auf, die US-amerikanischen Zuschauer sollten nach den Zumutungen von *GOING BACK* abschließend doch noch durch eine ganz andere Perspektive entschädigt werden.

„Die Rolle der Medien in der gegenwärtigen Politik zwingt uns zu der Frage, in was für einer Welt und in was für einer Gesellschaft wir leben wollen, und vor allem, in welchem Sinn diese Gesellschaft demokratisch verfasst sein soll.“

Noam Chomsky¹

„Ich gehöre einer Generation an, die mit Krieg aufgewachsen ist. Wir haben in die Gesichter der Männer geblickt, die aus Vietnam zurückkehrten. Und auch deshalb haben wir gegen diesen Krieg protestiert.“

Hollywood-Schauspieler George Clooney, Februar 2003²

XV Der Krieg, die Staatskunst und das subversive Hollywood

Kriege, in denen Abertausende und Millionen Menschen leidhaftig sterben, sollten in der Erinnerung des Weltpublikums nicht als *phantasierte* Geschichte hängen bleiben. Deshalb bieten politische und historische Kategorien eine unverzichtbare Perspektive für die Kriegsfilmkritik. Manche der in diesem Buch vorgestellten Filmtitel mögen inszenierte Heilungsgeschichten sein.³ Wenn in ihnen der Protest gegen das Verbrechen des Krieges nicht zum Verstummen gebracht wird, verdienen sie unter dem Gesichtspunkt des kritischen Paradigmas dennoch unser Wohlwollen. Jenes US-Filmkapitel, das in der Tradition von *THE GREEN BERETS* (1968) nach 1975 gezielt eine rückwirkende Propaganda für den Vietnamkrieg betreibt, haben wir bewusst ausgeklammert. Dazu gehört der mit Militärhilfe gedrehte Gefechtsfilm *HAMBURGER HILL* (1987); er wird bis heute dreist als „Antikriegsfilm“ beworben und transportiert in vielen Passagen die Legende vom Verrat der so genannten Heimatfront. Ein Jahr später reduziert Jeff Bleckner mit *MY FATHER, MY SON* die gesamte chemische Kriegsführung in Vietnam zynisch auf ein Melodrama, dessen Blickwinkel am Gartenzaun einer US-Militärsfamilie endet. Angeichts der ungezählten Agent-Orange-Opfer im heutigen Vietnam ist

ein Kommentar zu solchen Propagandawerken fast unmöglich. Noch vor dem zweiten Golfkrieg erscheint 1989 *FLIGHT OF THE INTRUDER*. An dieser Produktion waren neben dem U.S. Department of Defense nahezu alle Waffengattungen beteiligt. Sie enthält eine späte *Apologie* der US-Bombenangriffe auf Nordvietnam, die auch in der westlichen Welt allgemein als Verbrechen gegen die Menschheit bewertet wurden: Zwei heldenhafte Piloten nehmen Ende 1972 in vorausseilendem Gehorsam die nochmalige Eskalation des Luftkriegs unter Richard Nixon vorweg. Das Weltbild ist weit entfernt von einer Gleichheit aller Menschen und begünstigt die vorherrschenden Amnesien in der Gesellschaft. – Anfang der 90er Jahre schätzen an einer Umfrage beteiligte US-Amerikaner die Zahl der Todesopfer des Vietnamkrieges auf durchschnittlich 100.000, während allein die offiziellen Zahlen von 2 Millionen ausgehen.⁴ – Passend zu den neueren Kriegen in Afghanistan und im Irak befördert Ende 2001 der wesentlich „anspruchsvoller“ produzierte Titel *WE WERE SOLDIERS* ein zeitloses Heldenideal, das die gesamte Geschichte des kritischen Vietnamfilms negiert. Nicht einmal im Ansatz scheint es jetzt noch nötig zu sein, so etwas wie eine Rechtfertigung für den Vietnamkrieg zu bieten. Der Film lief bei uns unter der äußerst treffenden Überschrift „Wir waren Helden“ und ist im Nachspann mühelos als Co-Produktion von Hollywood und Pentagon zu identifizieren.

Das Kino ist mit solchen Filmen kein freier Kulturraum mehr. Es ist vielmehr verkommen zu einem staatlich subventionierten Initiationstempel für nationale Mythen und zur propagandistischen Geschichtsfälscherwerkstatt.⁵ Zum Kreis der dort gezeigten – von Pentagon und Militär ermöglichten – Vorstellungen gehören zum Beispiel auch: *ARMAGEDDON* (1998), *MEN OF HONOR* (2000), *RULES OF ENGAGEMENT* (2000), *PEARL HARBOR* (2001), *BEHIND ENEMY*

1 Chomsky 2003, 28.

2 Zitiert nach: Obert 2003.

3 Vgl. die sehr kritische Wertung vieler Filme durch Reinecke 1993; zum Kino als Mythenraum ebd., 144–159 das Nachwort von Georg Seeßlen.

4 Vgl. Chomsky 2003, 39.

5 Vgl. dazu: Bürger 2003a. Eine zusammenfassende

de Darstellung der entsprechenden US-Kriegs- und Terrorfilme bearbeite ich parallel zum vorliegenden Buch unter dem Titel „Botschafter der Angst“. – Außerdem zum Thema: Kreye 2001, Palm 2001, Schweitzer 2001, Heybrock 2002, Kohler 2002, Kreye 2002, Rupp 2002, Steding 2002.

LINES (2001) und BLACK HAWK DOWN (2002). Traditionelle Themen werden in ihr Gegenteil verkehrt. RULES OF ENGAGEMENT will nicht Kriegsverbrechen, sondern die ungerechtfertigte Anklage eines pflichtbewussten US-Soldaten vor einem Kriegsgericht thematisieren. Patriotisches und religiöses Pathos werden in Verbindung mit einem gefühlsbetonten Hollywoodismus als hochstilisierte Filmbotschaft transportiert (PEARL HARBOR). Die platte ideologische Metaebene in den Dialogen ist schwer zu überhören. In BLACK HAWK DAWN wird die Ego-Shooter-Perspektive eines technisch aufwendigen Kriegsfilmrealismus eingenommen, um den Somalia-Einsatz der US-Army zu glorifizieren. Alle genannten Titel transportieren mehr oder weniger deutliche Rekrutierungsbotschaften. In den DVD-Ausgaben sind Werbeanteile in Extras untergebracht, die eine Ausbildung der Schauspieler durch die militärischen Kooperationspartner zeigen (z.B. PEARL HARBOR, BLACK HAWK DAWN). ARMAGEDDON ist durchgehend als Werbefilm für eine weltweite Mission der NASA und eine hegemoniale Funktion des US-Präsidentenamtes konzipiert. Die Reinszenierungen vergangener Kriegsschauplätze der 90er Jahre vermitteln keine historischen Hintergründe und politischen Kontroversen, sondern plakative Überschriften für humanitäre bzw. weltordnende Einsätze (BLACK HAWK DAWN; BEHIND ENEMY LINES). Im Einzelfall wird das historische Problembewusstsein eines Vorgängerfilms *auffällig* ignoriert und offene Rache propagiert (PEARL HARBOR). Besonders in RULES OF ENGAGEMENT und BLACK HAWK DAWN ist der Blick auf zivile Opfer, die nicht Bürger der Vereinigten Staaten sind, sondern Jemeniten und Somalier, von großer Gleichgültigkeit gekennzeichnet. Die ohnehin inflationären Angstszenarien in Hollywoodfilmen werden schließlich durch einen vom CIA protegierten Titel über Terrorismus ergänzt: THE SUM OF ALL FEARS (2002). Ohne Hilfe des Militärs ist heute eigentlich kein kommerziell erfolgreicher Kriegsfilm mehr zu realisieren. Phil Strub, der Chefbeauftragte des Pentagons für die Unterhaltungsindustrie, hat eine klare Vorstellung davon, was subventionsfähig ist und was nicht: Nur realistische Filme werden gefördert, und das sind solche, die das Militär nicht negativ zeigen. („Any film that portrays the military as negative is not realistic to us.“⁶) Die Selbstzensur arbeitet in diesem Sinne, be-

vor die Produzenten die Drehbücher einreichen. Gemeinsame Drehbuch-Entwicklungen werden selbstverständlich öffentlich nicht dokumentiert. In einigen Fällen kommt es zu *nachträglichen* Veränderungen im Dienste einer positiven Darstellung des US-Militärs, wie es zum Beispiel für WINDTALKERS (2002) beschrieben ist.

Leider ist abzusehen, dass diese Aufrüstung des Kinos noch lange nicht ihren Höhepunkt erreicht hat. Science-Fiction- bzw. Fantasy-Filme wie THE MATRIX RELOADED und THE LORD OF THE RINGS – THE TWO TOWERS warten 2003 unverhofft mit Kriegsrhetorik auf.⁷ Die Distribution weniger opportuner US-Filme wartet mit Irritationen auf, wenn etwa die deutsch synchronisierte DVD-Ausgabe von PATH TO WAR (USA 2002, HBO) über Präsident Johnsons Weg in den Vietnamkrieg im Oktober 2003 mit unbestimmter Vertagung aus Online-Katalogen verschwindet. Das Pentagon hat nach diversen Fernsehproduktionen zum Afghanistankrieg bereits jetzt den TV-Produzenten Bertram Munster beauftragt, über den „Nachkriegs-Irak“ einen Film zu drehen.⁸ Die längst als inszenierter Heldenmythos entlarvte „offizielle“ Geschichte der US-Soldatin Jessica Lynch wird als möglicher Drehbuchstoff für ein Hollywood-Epos über den Irakkrieg gehandelt. US-Präsident Bush jun., der aufgrund seiner privilegierten Herkunft vor einem Einsatz im Vietnamkrieg „geschützt“ war, präsentiert sich heute selbst bei aufwendig vorbereiteten Medienauftritten im modernen Militär-Dress, wobei dem Publikum mitunter sein aktiver Einsatz als US-Soldat suggeriert wird. Gleichzeitig scheint in den USA das Gespenst neuer, unsichtbarer „Schwarzer Listen“ umher zu gehen, nachdem Kriegsgegner wie Tim Robbins und Susan Sarandon bereits Zielscheibe von Kampagnen geworden sind.⁹ Dazu meint die Drehbuchautorin Norma Barzman: „Ich spüre, wie die Leute in Hollywood Angst bekommen, man

6 Zitiert nach: Turley 2003. Vgl. dort auch die Hinweise zu Veränderungen am Drehbuch von WINDTALKERS (2002).

7 Den Hinweis verdanke ich einem noch unveröffentlichten Artikel von Christina Schildmann:

„Hollywood lädt nach. Kriegsrhetorik in *The Matrix Reloaded* und *The Lord of the Rings – The Two Towers*“.

8 Turley 2003.

9 Miding 2003.

wolle sie zum Schweigen bringen. Die Atmosphäre erinnert mich stark an 1947, als ich plötzlich merkte, dass ein Wagen vom Sheriffbüro tagelang gegenüber unserer Einfahrt parkte. Bei einigen von uns wird das Telefon abgehört.“¹⁰ Dass die Sorgen vieler US-Amerikaner keine paranoiden Hirngespinnste sind, beweisen die im November 2003 bekannt gewordenen FBI-Observationen von friedensbewegten US-Bürgern.

Gleichwohl ist das kritische Hollywood, dem dieses Buch als Hommage gewidmet ist, nicht tot. Im Dokumentarfilm *THE WEATHER UNDERGROUND* (USA 2002) erinnern die Regisseure Sam Green und Bill Siegel ein äußerst radikales Widerstandskapitel aus der Zeit des Vietnamkrieges.“ Am 11.12.2002 berichtete die *Washington Post*, dass hundert namhafte Schauspielerinnen und Schauspieler – darunter Kim Basinger, Matt Damon, Laurence Fishburne, Ethan Hawke, Uma Thurman, Samuel L. Jackson, Jessica Lange und Martin Sheen – in einem Offenen Brief an George W. Bush jun. ihren Protest gegen einen möglichen Irak-Krieg mitgeteilt hatten. Der katholische Pazifist Martin Sheen, der in Coppolas *APOKALYPSE NOW* den jungen Captain Willard spielt und während der Dreharbeiten zu diesem Vietnamfilm einen Herzinfarkt erlitten hat, tritt seit zwanzig Jahren als unbeugsamer Kriegsgegner auf. Der Schauspieler Sean Penn reiste im Dezember 2002 sogar zu einer eigenen Friedensmission nach Bagdad.¹² Am 18.10. 2003 veröffentlichte Penn seinen „Offenen Brief an den Präsidenten“ als äußerst kostspielige, ganzseitige Anzeige in der *Washington Post*. Darin fordert er George W. Bush jun. auf, seine Kriegspolitik der Gewaltkreisläufe zu beenden, und warnt eindringlich vor dem Abbau bürgerlicher Freiheiten. In einem Interview mit der *Frankfurter Rundschau* vom 15.2.2003 bezeichnete George Clooney, Hauptdarsteller in der durchaus patriotischen Golfkriegssatire *THE THREE KINGS* (1999), die Irakpolitik der US-Regierung als „reinste Komödie“, und sprach sich uneingeschränkt gegen einen Krieg aus. Er beklagte in diesem Zusammenhang die Vermischung von Realität und Fiktion in der Kriegswahrnehmung vieler US-Amerikaner.¹³ Dustin Hoffman erinnerte auf der Berliner UNICEF-Gala „Cinema for Peace“ 2003 daran, dass auch der Vietnamkrieg mit einer Propagandalüge begonnen habe.¹⁴

Am deutlichsten wurde der derzeit bekannteste Dokumentarfilmer der USA, Michael Moore¹⁰, bei der Oscar-Verleihung für seinen Film *BOWLING FOR COLUMBINE* am 23. März 2003: „Wir leben in der Zeit, in der wir fingierte Wahlergebnisse haben, die einen fiktiven Präsidenten zur Folge haben. Wir leben in einer Zeit, in der wir einen Mann haben, der uns aus erfundenen Gründen in den Krieg schickt. Wir sind gegen diesen Krieg, Mr. Bush! Schande über Sie, Mr. Bush! Ihre Zeit ist abgelaufen!“ Danach bat er die Journalisten: „Schreiben Sie nicht, es waren geteilte Meinungen im Saal, nur weil fünf laute Buh-Rufer im Publikum zu hören waren. ... Berichten Sie, dass die Mehrheit in Hollywood gegen diesen Krieg ist.“ Im Jahr 2004 soll Moores neuer Film *FAHRENHEIT 9/11* in die Kinos kommen, in dem auch die engen Geschäftsbeziehungen der Familien Bush und Bin Laden kein Tabu darstellen. Zum Irakkrieg liegt bereits vor der Dokumentarfilm *UNCOVERED: THE WHOLE TRUTH ABOUT THE IRAQ WAR* (USA 2003) von Produzent und Regisseur Robert Greenwald; das Projekt wurde durch die US-Protestbewegung gesponsert.¹⁶ Schauspieler wie Woody Harrelson, Susan Sarandon oder Barbara Streisand wandten sich 2003 gegen den rechten Hollywoodstar Arnold Schwarzenegger, der mit einem vorlauten Wirtschaftsprogramm und allzu offenkundigen politischen Defiziten im bevölkerungsreichsten US-Staat Kalifornien erfolgreich für das Amt des *Gouverneurs* kandidierte.¹⁷

In den letzten Jahrzehnten gab es in Hollywood immer wieder eine Abfolge von „patriotischen Planübererfüllungen“ und mehr liberalen Produktionsphasen in den Amtszeiten von Präsidenten, die nicht dem republikanischen Parteiflügel des US-Systems angehörten. Trotz einer nie zuvor da gewesenen Höchstform der US-Kriegspropaganda dürfen wir deshalb vielleicht auf ein neues Mainstream-Kino hoffen, das den gewaltfreien Konzepten einer globalen Zukunftspolitik wieder günstiger gesonnen ist.

¹⁰ Zitiert: *ebd.*

¹¹ Vgl. Lütke 2003.

¹² Vgl. Sorge 2003.

¹³ Obert 2003.

¹⁴ Vgl. Brüggemann/Albers 2003.

¹⁵ Zu Moore vgl. Bürger 2003b.

¹⁶ Vgl. Morris 2003.

Die Web-Site zu diesem Dokumentarfilm: <http://www.truthuncovered.com/home.cfm>.

¹⁷ Vgl. Plott 2003. – Zum Kontext des politischen US-Systems, das eine Umwandlung der öffentlichen Angelegenheiten in populistisches Entertainment ermöglicht, vgl. Fuchs 2003, bes. 61-81.

Literatur

Wenn Autorenangaben fehlen,
steht hier kursiv der in den Anmerkungen
angegebene Titel einer Quelle.

- Alzheimer, Georg W. (Pseudonym):
Vietnamesische Lehrjahre, sechs Jahre als
deutscher Arzt in Vietnam 1961-1967. Frankfurt
am Main: Suhrkamp 1968.
- Artikel „Barry Levinson“ – Dirk Jasper Filmstar-
lexikon. http://www.filmstar.de/entertainment/stars/b/barry_levinson.html
(Abfrage am 21.6.2003).
- Assheuer, Thomas: Hollywood im Krieg. Oscar
für Spielberg, Malick geht leer aus. Das
Kommerzkino triumphiert über die Kunst,
sagen die Kritiker. Aber Malicks Epos „Der
schmale Grat“ spiritualisiert die Gewalt.
In: Die Zeit Nr. 13 (Feuilleton), 25.3.1999, 51f.
- Brüggemann, Axel / Albers, Markus:
Hollywoods pazifistische Patrioten.
<http://www.wams.de/data/2003/02/16/42552.html> (Abfrage am 6.5.2003).
- Bürger, Peter (2003a): „Kultur des Todes“ –
US-Unterhaltungsindustrie und Kriegspropa-
ganda im Zeichen einer neuen Weltordnung.
In: Marxistische Blätter 1/2003, 47-54.
- Bürger, Peter (2003b): Bowling for Columbine.
Michael Moores entwaffnender Film über die
US-Gesellschaft ist ein „Muss“. In: Teufelskreise
verlassen. Ökum. Friedensdekade 9.-19.11.2003.
Herausgegeben vom Gesprächsforum Ökume-
nische Friedensdekade im Auftrag der Arbeits-
gemeinschaft Christlicher Kirchen in Deutsch-
land e.V. Frankfurt-Bonn 2003, 59.
- Busch, Orlow P. (2000): Das Internet als Waffe.
http://www.firstsurf.com/buschoo03_t.htm
(Abfrage am 2.5.2003).
- C&C Generals: Bundesprüfstelle indiziert Spiel
(2003). http://www.chip.de/news/c_news_98/6515.html (Abfrage am 28.2.2003).
- C&C Generals: EA wehrt sich gegen Indizierung
(2003). http://www.chip.de/news/c_news_98/115.html (Abfrage am 28.2.2003).
- Chomsky, Noam: Media Control. Wie die Medien
uns manipulieren. Hamburg – Wien: Europa
Verlag 2003.
- Chomsky, Noam: War Against People. Menschen-
rechte und Schurkenstaaten. Hamburg – Wien:
Europa Verlag 2001.
- Claßen, Elvira (2003a): Kriegsmarketing.
In: Marxistische Blätter 1/2003, 39-46. –
Ebenso auf: <http://www.elvira-classen.de/kriegsmarketing.htm> (Abfrage am 5.7.2003).
- Claßen, Elvira (2003b): Am Anfang stand die Lüge.
„Live aus Bagdad“ – Erneuerung der
„Brutkastenlüge“ im ZDF.
<http://www.heise.de/tp/deutsch/special/irak/14271/1.html> (Abfrage am 3.5.2003).
- Clinton, Bill: Rede des amerikanischen Präsidenten
an der Vietnamesischen Nationaluniversität
am 17. November 2000 in Hanoi (gekürzt). In:
Internationale Politik Nr. 4 (56. Jg.), April 2001.
www.dgap.org/IP/ip0104/clinton171100.html
(Abfrage am 20.9.2003).
- ComputerspielerInnen mit „Americas Army“ im
Visier. Die US-Armee entdeckt Computerspiele
als Rekrutierungs- und Propagandainstrument
(2002). <http://www.stachel.de/02.09/gkinder.html> (Abfrage am 10.12.2002).
- Conrad, Joseph: Herz der Finsternis. (Aus dem Eng-
lischen und mit einem Nachwort von Reinhold
Batberger). Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002.
- Das Rätsel der Tötungshemmung: „Lone Ranger“
Larry – Die Lebensgeschichte eines Vietnamvete-
ranen. <http://www.zdf.de/ZDFde/inhalt/3/0,1872,2051555,00.html> (Abfrage am 22.6.2003).
- Declaration of Independence, Democratic Republic
of Vietnam. In: Ho Chi Minh, Selected Works Vol.
3, (Hanoi: Foreign Languages Publishing House,
1960–62), 17–21. <http://www.isop.ucla.edu/eas/documents/VN-dec-indp.htm> (Abfrage am
29.9.2003).
- De Thier, Peter: Gräuel à la Vietnam auch im Irak?
In: Westdeutsche Zeitung 22.10.2003.

- Drewermann, Eugen* (2002a): Krieg ist Krankheit, keine Lösung. Eine neue Basis für den Frieden. Im Gespräch mit Jürgen Hoeren. Freiburg: Herder-Verlag 2002.
- Drewermann, Eugen* (2002b): Reden gegen den Krieg. Düsseldorf: Patmos 2002.
- Drexler, Peter / Guntner, Lawrence*: Vietnam im Kino – Platoon. In: Faulstich, Werner / Korte, Helmut (Hg.): Fischer Filmgeschichte Bd. 5 Massenware und Kunst 1977-1995. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch 1995, 176-191.
- Everschor, Franz*; „Kino als Geschichtskurs? Wachsende Polemik gegen politische und historische Hollywoodfilme“. In: Zweitausendeins – Lexikon des Internationalen Films. Sonderteil: „Hollywood (I): stories & histories“. Frankfurt am Main: Verlag Zweitausendeins 2002, H 27-28.
- Famous American Trials*. The My Lai Courts-Martial 1970. (ohne Jahresangabe). <http://www.law.umke.edu/faculty/projects/ftrials/mylai/mylai.htm> (Abfrage am 2.7.2003).
- Fatal: Ein Verbot und seine Folgen* (2003 http://www.chip.de/artikel/c_artikelunterseite_88166//.html (Abfrage am 28.2.2003).
- Frey, Marc*: Geschichte des Vietnamkriegs. Sechste Auflage, München: C. H. Beck 2002.
- Frösche, Ulrich / Mottel, Helmut*: Medientheoretische und mentalitätengeschichtliche Probleme filmhistorischer Untersuchungen. Fallbeispiel „Apokalypse Now“. In: Chiari, Bernhard / Rogg, Matthias / Schmidt, Wolfgang (Hg.): Krieg und Militär im Film des 20. Jahrhunderts = Beiträge zur Militärgeschichte Band 59. München: R. Oldenbourg Verlag 2003, 107-140.
- Fuchs, Stefan* (Hg.): Die Hypermacht USA in Nahaufnahme. Hamburg: Nautilus 2003.
- Garibaldi, Luciano* (Texte): Das Jahrhundert der Kriege (Bildband). Köln: Verlag Karl Müller 2001.
- Gieselmann, Hartmut*: Der virtuelle Krieg. Zwischen Schein und Wirklichkeit im Computerspiel. Hannover: Offizin-Verlag 2002.
- Giesenfeld, Günter*: Vietnamkrieg. „Hätte ich es verhindern können?“ Ronald Haebler war der einzige Pressevertreter, der das Massaker von My Lai miterlebt und dokumentiert hat. In: Message 3/2000. http://www.message-online.de/arch3_00/03gies.htm (Abfrage am 2.7.2003).
- Greene, Graham*: Der stille Amerikaner (engl. Originalausgabe 1954, übersetzt von Walther Puchwein). Berlin: Verlag Volk und Welt 1957.
- Gruen, Arno*: Der Fremde in uns. Stuttgart: Klett-Cotta 2000.
- Hammerschmidt, Marcus*: Das Massaker. Zur begrenzten Aktualität von My Lai. In: Telepolis 21.3.2003. <http://www.heise.de/tp/deutsch/inhalt/co/14428/1.html> (Abfrage am 2.7.2003).
- Hayslip, Le Ly / Wurts, Jay*: Geboren in Vietnam. Die Geschichte einer mutigen Frau. München: Wilhelm Heyne Verlag 1994.
- Heinecke, Herbert*: Die Debatte um The Deer Hunter – politische und künstlerische Dimensionen. In: Strübel, Michael (Hg.): Film und Krieg. Die Inszenierung von Politik zwischen Apologetik und Apokalypse. Opladen: Leske + Budrich 2002, 109-126.
- Heybrock, Mathias* (2002): Helden von gestern, Kriege von morgen. <http://www.tagesspiegel.de/archiv/11.09.2002/206957.asp> (Abfrage am 15.11.2002).
- Hinweise auf ein Massaker in Afghanistan neutral prüfen* – Dokumentarfilmer Jamie Doran im Ausschuss für Menschenrechte und Humanitäre Hilfe. In: Das Parlament Nr. 51, 23.12.2002. http://www.das-parlament.de/2002/51_52/PlenumundAusschuesse/011.html (Abfrage am 3.9.2003).

- Hoff, Peter: *Kalter Krieg, Rocky IV – Der Kampf des Jahrhunderts* (1985). In: Faulstich, Werner/Korte, Helmut (Hg.): *Fischer Filmgeschichte Band 5: Massenware und Kunst 1977-1995*, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch 1995, 157-175.
- Hoffmann, Hilmar: „Und die Fahne führt uns in die Ewigkeit“. *Propaganda im NS-Film*. Band 1. Frankfurt am Main: Fischer 1988.
- Holert, Tom / *Terkessidis*, Mark: *Entsichert – Krieg als Massenkultur im 21. Jahrhundert*. Köln: Kiepenheuer & Witsch 2002.
- Hölzl, Gebhard / *Peipp*, Matthias: *Fahr zur Hölle, Charlie! Der Vietnamkrieg im Amerikanischen Film*. München: Wilhelm Heyne 1991.
- Kammerer, Dietmar: *Dramatische Algorithmen. Hollywood und das Pentagon arbeiten eng zusammen, nicht nur ideologisch, sondern vor allem auf technischem Gebiet. Simulation ist alles*. In: *TAZmagazin*, 11./12. Januar 2003, 3.
- Killerspiele: Warum Gewalt Nebensache ist* (2003). http://www.chip.de/artikel/c_artikelunterseite_88166/6.html (Abfrage am 28.2.2003).
- Kindlers Literaturlexikon Band III*. Weinheim: Zweiburgen Verlag 1986.
- King, Martin Luther (1967): *Das Gewissen und der Vietnamkrieg*. <http://www.lebenshaus.alb.de/mt/archives/001719.html> (Abfrage am 20.5.2003).
- Klose, Fabian: *Das Massaker von My Lai*. In: *Zeitschrift der Historiker und Politologen der Uni München*. 8/1999. <http://www.sqr.de/hp/HTML/HP8/MyLai.html> (Abfrage am 2.7.2003).
- Kohler, Michael (2002): *Diese Kriege sind eben einfach so da. Über Randall Wallaces Film „Wir waren Helden“ und Hollywoods neue Militärdoktrin*. http://www.berlinonline.de/aktuelles/berliner_Zeitung/feuilleton/.html/156/3.8.html (Abfrage am 4.7.2002).
- Kothenschulte, Daniel: „Ich denke nie an das Publikum. Ich denke an mich.“ Ein Gespräch mit Robert Altman über Anpassungsfähigkeit, das Unverständnis der besten Freunde und das Verhältnis von Kunst und Langeweile. In: *Frankfurter Rundschau*, 13.6.2002, 21.
- Kovic, Ron: Geboren am 4. Juli. München: Wilhelm Heyne Verlag 1990.
- Krause, Peter / *Schwelling*, Birgit: „Filme als Orte kollektiver Erinnerung“ – Aspekte der Auseinandersetzung mit der Erfahrung des Vietnamkriegs in *Apokalypse Now*. In: Strübel, Michael (Hg.): *Film und Krieg. Die Inszenierung von Politik zwischen Apologetik und Apokalypse*. Opladen: Leske + Budrich 2002, 93-108.
- Kreye, Andrian (2001): *Sonderkommando Volksmoral. Hollywood produziert seit den 50er Jahren Propaganda für das Pentagon*. <http://www.users.rcn.com/akreye/HwdPentagon.html> (Abfrage am 26.11.2002).
- Kreye, Andrian (2002): *Helden wie wir. Ein Interview mit dem Regisseur und Drehbuchautor Randall Wallace*. <http://www.users.ren.com/akreye/wallace.html> (Abfrage am 13.2.2003).
- Lenzen, Dieter: *Tod im Krieg, Tod in den Medien. Eine Aufgabe für den Jugendschutz und die Pädagogik*. In: *tv-diskurs – Verantwortung in audiovisuellen Medien*. (Themenheft „Im Kriegsfall – Das komplizierte Verhältnis von Medien, Politik und Jugendschutz“) Nr. 26, Oktober 2003, 50-57.
- Lexikon des Internationalen Films*. 4 Bände. Frankfurt a.M.: Verlag Zweitausendeins 2002.
- Lifton, Robert J.: *Das Ende der Welt. Über das Selbst, den Tod und die Unsterblichkeit*. Stuttgart: Klett-Cotta 1994.
- Linder, Doug: *An Intruduction to the My Lai Courts-Martial*. (ohne Jahresangabe). http://www.law.umke.edu/faculty/projects/ftrials/mylai/MyLai_inro.html (Abfrage am 2.7.2003).

- Lüthge, Katja:* Zeitweilig meistgesucht. „The Weather Underground“ ist ein Filmporträt radikaler Politaktivisten. In: Berliner Zeitung 6.11.2003 <http://www.berlinonline.de/berliner-zeitung/archiv/.bin/dump.fcgi/2003/1106/feuilleton/0038/> (Abfrage am 9.11.2003).
- Midding, Gerhard:* Schreckgespenster. McCarthy im Nacken: Angesichts der Kampagnen gegen Kriegsgegner hüllt sich das linke Hollywood mittlerweile in Schweigen. (FR online, 16.8.2003). http://www.fr-frankfurter-rundschau.de/ressort/ts/kultur_und_medien/feu.../?ent=271066&sid=5b4cf2aebd2be1b5a1ae3ef1a18d3f (Abfrage am 2.9.2003).
- Mikat, Claudia:* Krieg, Action und die Jugendlichen aus Sicht der Filmprüfung. In: tv-diskurs – Verantwortung in audiovisuellen Medien. (Themenheft „Im Kriegsfall – Das komplizierte Verhältnis von Medien, Politik und Jugendschutz“). Nr. 26, Oktober 2003, 44-49.
- Mikos, Lothar:* Helden zwischen Kampfgetümmel und Selbstzweifel. Ästhetik der Gewaltdarstellung in Kriegsfilmen. In: tv-diskurs – Verantwortung in audiovisuellen Medien. (Themenheft „Im Kriegsfall – Das komplizierte Verhältnis von Medien, Politik und Jugendschutz“). Nr. 26, Oktober 2003, 28-35.
- Morris, Craig:* Der Film zum Theater – Eine Rezension des Dokumentarfilms „Uncovered: The Whole Truth about the Iraq War“. telepolis 28.11.2003. <http://www.heise.de/tp/deutsch/inhalt/co/16179/1.html> (Abfrage am 29.11.2003).
- Müller, Harald:* Zwischen Information, Inszenierung und Zensur. Zum Verhältnis von Demokratie, Krieg und Medien. In: *HSFK-Standpunkte. Beiträge zum demokratischen Frieden* 4, 2002, 1-8.
- Müller, Harald:* Demokratie, Krieg und die Medien. In: tv-diskurs – Verantwortung in audiovisuellen Medien. (Themenheft „Im Kriegsfall – Das komplizierte Verhältnis von Medien, Politik und Jugendschutz“). Nr. 26, Oktober 2003, 22-27.
- Obert, Mark:* George Clooney über Propaganda, Patriotismus und Mafia-Methoden im Weißen Haus. (Interview). In: Frankfurter Rundschau – Magazin, 15.2.2003.
- Ondaatje, Michael:* Zurück ins Herz der Finsternis. Der Schriftsteller Michael Ondaatje im Gespräch mit Cutter Walter Murch über die Neufassung von „Apocalypse Now“. In: Die Zeit Nr. 43 (Feuilleton), 18. Oktober 2001, 47.
- Ostermann, Dietmar:* USA – Auf der Jagd nach Terroristen knöpft sich das FBI Pazifisten vor. In: Frankfurter Rundschau 25.11.2003 (Abfrage am 27.11.2003) http://www.fr-aktuell.de/ressorts/nachrichten_und_politik/international/?cnt=345598&sid=24c3bfe30676cbe8a685edfod47e493f (Abfrage am 27.11.2003).
- Palm, Goedart* (2001): The Spirit of America. Hollywood feiert die amerikanische Seele mit einem Drei-Minuten-Filmauflauf zum Sofortverzehr. <http://www.heise.de/deutsch/inhalt/kino/11399/1.html> (Abfrage am 18.11.2002).
- Palm, Goedhart* (2003): Zur Vietnamisierung des Globus. Bush und die List der Geschichte. In: telepolis 24.11.2003. <http://www.heise.de/tp/deutsch/special/irak/16154/1.html> (Abfrage am 24.11.2003).
- Paul, Gerhard:* Krieg und Film im 20. Jahrhundert. Historische Skizze und methodologische Überlegungen. In: Chiari, Bernhard / Rogg, Matthias / Schmidt, Wolfgang (Hg.): Krieg und Militär im Film des 20. Jahrhunderts = Beiträge zur Militärgeschichte Band 59. München: R. Oldenbourg Verlag 2003, 3-76.
- Pehrke, Jan:* Wallraffs unerwünschte Recherchen – Chemie-Waffen: tödliche Tradition bei Bayer. In: CGB/Coordination gegen Bayergefahren (Hg.): Stichwort BAYER, 2/2003.

- Pilger, John: Bushs Vietnam. In: New Statesman / ZNet 22.06.2003, <http://www.lebenshaus-alb.de/mt/archives/001955.html> (Abfrage am 25.10.2003).
- Pitzke, Marc: US-Bürgerrechte – Senioren in Handschellen. Die US-Bundespolizei FBI nimmt Kriegsgegner und Bush-Kritiker als potenzielle Terroristen ins Visier. Spiegel Online, 28.11.2003 <http://www.spiegel.de/politik/ausland/0,1518,275894,00.html> (Abfrage am 29.11.2003).
- Plott, Gerhard: „Conan der Betrüger“. Breite mediale Front gegen Schwarzeneggers Wirtschaftsprogramm – Hollywood-Schauspieler wollen Kampf gegen Arnie aufnehmen. In: Der Standard, 23./24.8.2003.
- Protestpetition zur Verteidigung des ersten Verfassungszusatzes. <http://www.internationalanswer.org/campaigns/fbi/index.html#sign> (Abfrage am 24.11.2003).
- Prüfstelle: „Counter Strike“ wird nicht indiziert (2003) http://www.chip.de/news/c_news_8829120.html (Abfrage am 28.2.2003).
- Reinecke, Stefan: Hollywood goes Vietnam. Der Vietnamkrieg im US-amerikanischen Film. Mit einem Nachwort von Georg Seeßlen. Marburg: Hitzeroth 1993.
- Richter, Horst-Eberhard: Der Gotteskomplex. Die Geburt und die Krise des Glaubens an die Allmacht des Menschen. München: Econ-Taschenbuch 2001.
- Richter, Horst-Eberhard: Das Ende der Ego-manie. Die Krise des westlichen Bewusstseins. Köln: Kiepenheuer & Witsch 2002.
- Rötzer, Florian (2002): Schuss aus der Ferne. Muthmaßliche al-Qaida-Anhänger durch eine von einem unbemannten Flugzeug Predator abgefeuerte Rakete in Jemen getötet. <http://www.heise.de/tp/deutsch/inhalt/co/13546/1.html> (Abfrage am 3.5.2003).
- Rötzer, Florian (2003): FBI weist Vorwürfe zurück. telepolis 26.11.2003. <http://www.heise.de/tp/deutsch/inhalt/co/16173/1.html> (Abfrage am 27.11.2003).
- Rupp, Rainer (2002): Hollywood führt Regie im Weißen Haus. <http://www.jungewelt.de/2002/06-12/001.php> (Abfrage am 3.7.2003).
- Sack, John: „Ich war gern in Vietnam“. Leutnant Calley berichtet. Nachwort von Klaus Horn. Frankfurt: Fischer 1972.
- Sallah, Michael D. / Weiss, Mitch (2003): Umfangreiche Reportagen über Zivilistenmorde in Südvietnam durch Mitglieder der US-„Tiger Force“ im Jahr 1967, veröffentlicht in: „The Toledo Blade“ ab 19.10.2003. <http://www.toledoblade.com/apps/pbcs.dll/artikkel?SearchID=73150849532684&Avis=TO&Dato=20031019&Kategori=5RTIGERFORCE&Lopenr=110190166&Ref=AR> (Abfrage am 22.10.2003).
- Schäffli, Roland: Hollywood führt Krieg. So verfilmt Hollywood den Zweiten Weltkrieg. Ein Anthologie der Kriegsfilm, ihrer Stars und Regisseure. Gau-Heppenheim: Mediabook Verlag 2003.
- Scherz, Harald (2003): Feindbilder im Hollywoodfilm. Diplomarbeit. http://www.unet.univie.ac.at/~a9706227/dl/dipl_harald_scherz_2003.pdf (Abfrage am 13.7.2003).
- Schirra, Jörg R.J. / Carl-McGrath, Stefan: Identifikationsformen in Computerspiel und Spielfilm. In: Strübel, Michael (Hg.): Film und Krieg. Die Inszenierung von Politik zwischen Apologetik und Apokalypse. Opladen: Leske + Budrich 2002, 147-161.
- Schneider, S.: Zensurvorfürwurf gegen Regierung Bush. US-„Patriot Act“ unter Beschuss: Berichterstattung über den Irakkrieg wird behindert. In: Der Standard, 22.10.2003. <http://derstandard.at/Text/?id=1459131&> (Abfrage am 23.10.2003).
- Schneider, Wolfgang (Hg.): Apokalypse Vietnam. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt 2001.

- Schweitzer, Eva (2001): Seite an Seite. Hollywood und Weißes Haus gegen Bin Laden. http://www.berlinonline.de/wissen/berliner_zeitung/archiv/2001/1020/feuilleton/0028 (Abfrage am 18.11.2002).
- Shay, Jonathan: Archill in Vietnam. Kampftrauma und Persönlichkeitsverlust. Hamburg: Hamburger Edition 1998.
- Sloderdijk, Peter: Über die Verbesserung der guten Nachricht. Nietzsches fünftes „Evangelium“. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2001.
- Sorge, Helmut: Martin Sheens Kreuzzug gegen die Farben des Krieges. (Spiegel Online, 14.3.2003). <http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/o,1518,druck-240113,00.html> (Abfr. am 13.5.2003).
- Steding, Antje (2002): Programmpolitik der Kinos nach dem Anschlag vom 11.09.01 oder Wie die Filmindustrie auf die Realität reagiert, die ihrer Fiktion so nahe kam. <http://www.medien-peb.uni-siegen.de/beta/m-ethik/index.php?auth or=as> (Abfrage am 6.5.2003).
- Streibl, Ralf E. (1996): Krieg im Computerspiel – Krieg als Computerspiel. Spielend zum Sieg. <http://www.bpb.de/snp/Referate/streibl2.htm> (Abfrage am 3.5.2003).
- Strübel, Michael (2002a): Kriegsfilm und Antikriegsfilm. In: Strübel, Michael (Hg.): Film und Krieg. Die Inszenierung von Politik zwischen Apologetik und Apokalypse. Opladen: Leske + Budrich 2002, 39-73.
- Strübel, Michael (2002b): Von Kuwait nach Kabul: Medien im Krieg und die Macht der Bilder. In: Strübel, Michael (Hg.): Film und Krieg. Die Inszenierung von Politik zwischen Apologetik und Apokalypse. Opladen: Leske + Budrich 2002, 187-208.
- Suter, Lota: Survival – Trauma Vietnam. In: Freitag, 6.6.2003. <http://www.freitag.de/2001/24/01241302.php> (Abfrage am 2.7.2003).
- Schwabe, Alexander: US-Verluste im Irak – Die unsichtbaren Toten. In: Spiegel Online, 28.11.2003. <http://www.spiegel.de/politik/ausland/o,1518,275816,00.html> (Abfrage am 29.11.2003).
- Tigerland (2001). <http://www.kinoweb.de/film2001/Tigerland/film99.php3>; <http://www.kinoweb.de/film2001/Tigerland/film05.php3> (Abfrage am 2.7.2003).
- Turley, Jonathan: Hollywood Isn't Holding Its Lins Against the Pentagon. (Los Angeles Times 19.8.2003). <http://www.commondreams.org/view/03/0819-05.htm> (Abfrage am 2.9.2003).
- Ulfkotte, Udo (2002): Bits statt Bomben. Auf dem Weg zum digitalen Schlachtfeld. <http://www.ckdf-berlin.de/Text/00084.html> (Abfrage am 6.5.2003).
- USA bereiten Cyberwar vor (2003). <http://www.spiegel.de/politik/ausland/o,1518,druck234066,00.html> (Abfrage am 2.5.2003).
- US-Spezialeinheit tötete in Vietnam hunderte Zivilisten. In: Der Standard, 20.10.2003. <http://www.derstandard.at/Text/?id=1456560&> (Abfrage am 22.10.2003).
- Wharton, William: Birdy. München: Goldmann Verlag 1990.
- Wiedemann, Dieter: Kriegs- und Antikriegsbilder. Bestimmt die Absicht die Rezeption? In: tv-diskurs – Verantwortung in audiovisuellen Medien. (Themenheft „Im Kriegsfall – Das komplizierte Verhältnis von Medien, Politik und Jugendschutz“). Nr. 26, Oktober 2003, 36-43.
- Wochen des amerikanischen Anti-Kriegsfilms im Metropol Düsseldorf (2002). <http://www.oekumenisches-friedensnetz.de/filmfest/main.html>.
- Zumach, Andreas: Souverän verzichten. In: Taz, 21.08.2002. <http://www.taz.de/pt/2002/08/21/a0115.nf/text> (Abfrage am 2.7.2003).

Filmografie

Diese Auswahl-Filmografie enthält nur die unmittelbar vom Verfasser selbst berücksichtigten Dokumentar- und Spielfilme.

- A BRIGHT SHINING LIE (Die Hölle Vietnams – HBO-Produktion), USA 2001, Regie: Terry George.
- A CLOCKWORK ORANGE (Uhrwerk Orange), Großbritannien 1970/71, Regie: Stanley Kubrick.
- ABRIL DESPEDACADO (Behind the Sun, Hinter der Sonne), Brasilien / F / Schweiz 2001, Regie: Walter Salles.
- AIR AMERICA, USA 1990, Regie: Roger Spottiswoode.
- ALL QUIET ON THE WESTERN FRONT (Im Westen nichts Neues), Großbritannien 1980, Regie: Delbert Mann.
- ALL QUIET ON THE WESTERN FRONT (Im Westen nichts Neues), USA 1930, Regie: Lewis Milestone.
- APOKALYPSE NOW REDUX, USA 1976-79/2000, Regie: Francis Ford Coppola.
- APOKALYPSE NOW, USA 1979, Regie: Francis Ford Coppola.
- APOKALYPSE VIETNAM. Dokumentarfilm in zwei Teilen von Sebastian Dehnhardt (Der Krieg in Indochina 1945-1968) und Jürgen Eike (Der Krieg in Indochina 1968-1975). MDR, Deutschland 2000.
- ARMAGEDDON (Das jüngste Gericht), USA 1998, Regie: Michael Bay.
- ATTACK (Ardennen 1944), USA 1956, Regie: Robert Aldrich.
- BEHIND ENEMY LINES (Im Fadenkreuz – Allein gegen alle), USA 2001, Regie: John Moore.
- BLACK HAWK DOWN, USA 2002, Regie: Ridley Scott.
- BORN ON THE FOURTH OF JULY (Geboren am 4. Juli), USA 1989, Regie: Oliver Stone.
- BOWLING FOR COLUMBINE, USA 2002, Regie: Michael Moore.
- CASTLE KEEP (Das Schloss in den Ardennen), USA/Jugoslawien 1968, Regie: Sydney Pollak.
- CASUALTIES OF WAR (Die Verdammten des Krieges), USA 1989, Regie: Brian De Palma.
- CATCH 22 (Der böse Trick), USA 1970, Regie: Mike Nichols.
- CIDADE DE DEUS (City of God), Brasilien / F / USA 2002, Regie: Fernando Meirelles, Kátja Lund.
- COMING HOME (Sie kehren heim), USA 1978, Regie: Hal Ashby.
- DER KRIEG IN VIETNAM – DIE GEHEIMEN BILDER DER US-ARMY. Teil 1. Dokumentarfilm von Isabelle Clarke (Realisation), Richard Sanderson, Daniel Costelle (Autoren), Deutsche Fassung ORF Wien 2000 (Videoausgabe Komplett Media GmbH Grünwald).
- DR. STRANGLOVE OR HOW I LEARNED TO STOP WORRYING AND LOVE THE BOMB (Dr. Seltsam, oder wie ich lernte, die Bombe zu lieben), Großbritannien 1963, Regie: Stanley Kubrick.
- FLIGHT OF THE INTRUDER (Flug durch die Hölle), USA 1989, Regie: John Milius.
- FORREST GUMP, USA 1994, Regie: Robert Zemeckis.
- FULL METAL JACKET, USA 1987, Regie: Stanley Kubrick.
- GARDENS OF STONE (Der Steinerne Garten), USA 1987, Regie: Francis Ford Coppola.
- GOING BACK, USA 2001, Regie: Sidney J. Furie.
- GOOD MORNING VIETNAM, USA 1987, Regie: Barry Levinson.
- HAIR, USA 1977, Regie: Milos Forman.
- HAMBURGER HILL, USA 1987, Regie: John Irvin.
- HAROLD AND MAUDE (Harold und Maude), USA 1971, Regie: Hal Ashby.
- HEAVEN AND EARTH (Zwischen Himmel und Hölle), USA 1993, Regie: Oliver Stone.
- HEROES (Helden von heute), USA 1977, Regie: Jeremy Paul Kagan.
- HOW I WON THE WAR (Wie ich den Krieg gewann), Großbritannien 1967, Regie: Richard Lester.
- HUNDERT (100)JAHRE. DIE GROßEN BILDER DES 20. JAHRHUNDERTS 1940-1959. Eine Produktion von ZDF und ZOLCER TV, Leitung: Guido Knopp, Produzent: Carsten Obländer (DVD-Ausgabe Nr. 3 – Komplett Media GmbH Grünwald).
- JACKKNIFE, USA 1988, Regie: David Jones.
- JFK (John F. Kennedy – Tatort Dallas), USA 1991, Regie: Oliver Stone.

- LATINO, USA 1985, Regie: Haskell Wexler.
 LEO UND CLAIRE, Deutschland 2001,
 Regie: Joseph Vilsmaier.
 M.A.S.H. – GOODBYE, FAREWELL AND AMEN, USA 1983,
 Regie: Alan Alda.
 M.A.S.H., USA 1969, Regie: Robert Altman.
 MEN OF HONOR, USA 2000, Regie: George Tillman jr.
 MY FATHER, MY SON (Schuld und Fluch;
 Vietnam – Tod auf Raten), USA 1988,
 Regie: Jeff Bleckner.
 NATURAL BORN KILLERS, USA 1994,
 Regie: Oliver Stone.
 NIGHT OF THE LIVING DEAD, USA 1968,
 Regie: George A. Romero.
 NIXON, USA 1995, Regie: Oliver Stone.
 PATHS OF GLORY (Wege zum Ruhm), USA 1957,
 Regie: Stanley Kubrick.
 PATTON (Rebell in Uniform), USA 1969,
 Regie: Franklin J. Schaffner.
 PEARL HARBOR, USA 2001, Regie: Michael Bay.
 PLATOON, USA 1986, Regie: Oliver Stone.
 PURPLE HEARTS (Einmal Hölle und zurück),
 USA 1984, Regie: Sidney J. Furie.
 ROMERO, USA 1989, Regie: John Duigan.
 RULES OF ENGAGEMENT (Rules –
 Sekunden der Entscheidung),
 USA 2000, Regie: William Friedkin.
 SALVADOR, USA 1985, Regie: Oliver Stone.
 SAVING PRIVATE RYAN (Der Soldat James Ryan),
 USA 1998, Regie: Steven Spielberg.
 SCHINDLER'S LIST (Schindlers Liste),
 USA 1993, Regie: Steven Spielberg.
 SHOULDER ARMS (Gewehr über),
 USA 1918, Regie: Charles Chaplin.
 TAXI DRIVER, USA 1976, Regie: Martin Scorsese.
 THE DEER HUNTER (Die durch die Hölle gehen),
 USA 1978, Regie: Michael Cimino.
 THE GREAT DICTATOR (Der große Diktator),
 USA 1940, Regie: Charles Chaplin.
 THE GREEN BERETS (Die grünen Teufel),
 USA 1968, Regie: Ray Kellogg, John Wayne.
 THE QUIET AMERICAN (Der stille Amerikaner),
 USA/Australien 2002, Regie: Phillip Noyce.
 THE SAND PEBBLES (Kanonenboot am Yangtse-Kiang),
 USA 1966, Regie: Robert Wise.
 THE SUM OF ALL FEARS (Der Anschlag), USA 2002,
 Regie: Phil Alden Robinson.
 THE THIN RED LINE (Der schmale Grat), USA 1998,
 Regie: Terrence Mallick.
 THE THREE KINGS (Es ist schön, König zu sein),
 USA 1999, Regie: David O. Russell.
 TIGERLAND, USA 2000, Regie: Joel Schumacher.
 TOYS, USA 1992, Regie: Barry Levinson.
 ULEE'S GOLD, USA 1997, Regie: Victor Nuñez.
 UNDER FIRE, USA 1982, Regie: Roger Spottiswoode.
 WAG THE DOG (Wenn der Schwanz mit dem Hund
 wedelt), USA 1997, Regie: Barry Levinson.
 WALL STREET, USA 1987, Regie: Oliver Stone.
 WE WERE SOLDIERS (Wir waren Helden), USA 2001,
 Regie: Randall Wallace.
 WINDTALKERS, USA 2002, Regie: John Woo.
 WOODSTOCK – THE DIRECTOR'S CUT, USA 1969/1994,
 Regie: Michael Wadleigh.

*Erneut sichte ich die Notizen zu einem Vietnamfilmklassiker: **Apokalypse Now!** Deutlich steht mir vor Augen, wie ich diesen Anfang vom Ende vermitteln will. Die entscheidende Klärung für die Gestalt eines Textes zeigt sich in meinem Schreiben immer durch einen visuellen Aspekt, den ich nur schwer beschreiben kann. Wenn der visuelle Text im Raum steht, bin ich geordnet, klar und äußerst inspiriert. Leider kommuniziert dieser Zustand immer wieder mit begeisterten Zuständen meines Wohnungsnachbarn. Genau jetzt, wo die Klarheit erreicht ist, dringen seine Trommelschläge an mein Ohr.*

Wir beiden bewohnen entgegengesetzte Pole. Die Inspirationen meines Nachbarn sind akustisch. Sie gehen einher mit spürbaren, stets sehr lauten Rhythmen im Raum. Was sein Leben bereichert, wirkt auf mich gewalttätig. Meine Klarheit bleibt nur in der Stille ungebrochen. Wie ungerecht, denke ich. Dem Liebhaber der Lautstärke fällt es vermutlich leichter, einen Freund der Stille als Nachbarn zu ertragen, als umgekehrt.

Gewaltfreiheit ist keine Naturtatsache, sondern ein Kulturereignis. Erst recht jedoch ist die Gewalt der Schusswaffe ein Produkt so genannter Zivilisation. Gefangen in der Apokalypse nehme ich die Pistole, die es freilich in meiner Wohnung nicht gibt, öffne mit dem mir anvertrauten Zweitschlüssel die Wohnungstür des Nachbarn und löse das Problem nach dem Vorbild von Captain Kilgore. Aus der Luft lasse ich die Einwohner des nahen vietnamesischen Dorfes mit Napalm bombardieren, um im Strom ungehindert surfen zu können.

aus dem Tagebuch des Autors, 27. Juni 2003