

Auflösung der Frontlinien: Tarantino und die verwirrten Kriegsfilme

Referenz I: *Dirty war movies*

In der Nachkriegszeit war auch im Kino eines vollkommen klar: Der Zweite Weltkrieg war nicht nur ein »gerechter Krieg«, er war auch ein Krieg, der von Seiten der Alliierten mit gerechten Mitteln geführt worden war. Ausnahmen, natürlich, gibt es überall. Der amerikanische Kriegsfilm zeigte zwar oft genug Konflikte und Verfehlungen auch in der eigenen Armee, aber nur, um in einem Selbstreinigungsprozess behandelt zu werden, während im »tadellosen« britischen Kriegsfilm der deutsche Gegner, solange er keine Hakenkreuzbinde trug, meistens erstaunlich gut wegkam, so als müsste nicht der Feind benannt, sondern die militärische Kaste an sich moralisch gerettet werden. Schon in den späten fünfziger Jahren gab es in Hollywood-Filmen indes vermehrt feige Offiziere, Neurotiker und Verbrecher an der Front. Ein Grund für diese leichte »Verschmutzung« des Genres war der Erfolg von Büchern wie *The Naked and the Dead* von Norman Mailer, die den Krieg aus subjektiver Erfahrung heraus schilderten. Es waren immer Erzählungen vom Verlust der Illusionen und der Übersicht. Dass Hollywood diesen kritischen Kriegserzählungen die ärgsten Stacheln nahm, versteht sich. Trotzdem gehörte hier das Feld nie der heroischen Propaganda und der affirmativen Klamotte allein. Aber die »Behandlung« der Probleme führte doch immer

wieder zu einer glücklichen Beendigung der Konflikte; die Verfehlungen Einzelner durften nicht auf das Kollektiv abfärben. Allerdings wurde in genügend Filmen eine bittere Erkenntnis nicht verleugnet, nämlich dass sich ein Krieg aus der Perspektive eines einfachen GI ganz und gar anders darstellte als aus der eines Generals.

Kriegsfilme sind nie ganz den Ruf losgeworden, in Wahrheit schlicht Propaganda zu sein. Ein Musterbeispiel – hauptsächlich deswegen, weil es journalistisch und filmwissenschaftlich aufgearbeitet ist, ganz im Gegensatz zu ähnlichen Vorgängen hierzulande – ist die Beziehung zwischen dem Pentagon und der Traumfabrik Hollywood. In der Regel (aber keineswegs ausschließlich) geht es dabei um Kriegsfilme, die nur schwer herzustellen sind ohne technologische und organisatorische Unterstützung durch die Armee, manchmal auch finanzielle. Über den Einfluss des Pentagon auf die Medienproduktion gibt es durchaus heitere Anekdoten: So wurde zum Beispiel eine Episode der Fernsehserie *Lassie* (USA 1954-1974) nicht gesendet, in der ein Flugzeug in einen Wald stürzt, damit der kluge Hund wieder einmal jemanden zu retten hat. Die Strategen der Rekrutierungsbüros nämlich empfanden es als unpassend, den Kindern als potenziellen Militärangehörigen zu vermitteln, ein Flugzeug der US Air Force könne so unperfekt sein, einfach abzustürzen. Aber der Einfluss des Pentagons auf das Genre war (und ist) in der Regel subtiler. Dass dabei ein Sog entsteht, ist vollkommen klar; weder hat das Pentagon ein Interesse daran, Filme mit pazifistischer Tendenz zu unterstützen, noch sieht man es gern, wenn das eigene Militär in schlech-

tem Licht erscheint oder die düsteren Seiten der militärischen Wirklichkeit deutlich zu sehen sind. Nicht, dass deswegen keine Anti-Kriegsfilme entstehen könnten (was immer das sein mag), aber es tut sich ein merkwürdiges Gefälle auf: auf der einen Seite eine mehr oder minder propagandistisch gefärbte, hochtechnologisierte, panoramatisierte und saubere Sicht auf einen heroisch geführten Krieg, bei dem es zwar typische Feind-Charaktere gibt, allerdings die wahren Gräuel in Gefangenenlagern etc. nicht übertrieben werden sollten, und auf der anderen Seite gut gemeinte, appellierende oder satirische Filme, die notgedrungen in einer beschränkten Szene, in einem beschränkten Ausschnitt des Krieges spielen. Propaganda und Kritik teilen sich also in reiche und arme Filme, hüben wie drüben, und man müsste schon so radikal sein wie Jean-Luc Godard, um gerade die materielle Armut eines Antikriegsfilms zu seiner konsequentesten Aussage zu nutzen. Wenn sie dagegen realistisch sein wollen, dann müssen die »armen« Filme über den Krieg eben dies verschweigen: dass der Krieg eine ungeheure »Verschwendung« von Material und Menschenleben ist, und dass diese massenhafte Verschwendung nicht nur Angst macht, sondern auch ein Rauschgefühl erzeugt. (Der Antikriegsfilm spielt denn auch vorzugsweise in der Situation der aufgelösten Front, dort, wo er sich bereits verschwendet hat.) Wenn man die technische Seite des Krieges adäquat wiedergeben will, muss man moralisch lügen, und umgekehrt.

Das *dirty war movie* ist ein Ausweg aus dieser Falle; es gefällt dem Pentagon ebenso wie den Kriegsgegnern,

es ist ambivalent, widersprüchlich, frivol: Es behauptet beides, nämlich dass der Krieg auch Spaß macht, dass er ein einziges riesiges Männervergnügen ist, und andererseits, dass er keinen Sinn macht, dass er in sich selber idiotisch und gemein ist. Die Antwort auf den unlösbaren Widerspruch zwischen Kritik und Patriotismus ist schlichter Zynismus.

Dirty war movies sehen von der historisch-moralischen Großtat des Krieges ab und konzentrieren sich auf subjektive Schilderungen, verfolgen einzelne Missionen, gestehen ihren Helden persönliche und sogar eigennützige Motive zu, konzentrieren sich zwischen Helden und Masse auf das kleine Kollektiv, lösen Taktik und Strategien in einzelnen Handlungen auf, erzählen episodisch und beziehen sich weniger auf den epischen Kriegsfilm als auf Comic-Serien wie *Sgt. Rock* oder *Sgt. Fury and His Howling Commandos*, die den Kriegserzählungen längst die bizarrsten Beimengungen verpasst haben. In den sechziger Jahren indes begannen nahezu alle amerikanischen Film-Genres »schmutzig« zu werden. Der Pakt zwischen Staat, Gesellschaft, Ideologie und Kino-Vergnügen wurde aufgehoben, vorwiegend aus ökonomischen Gründen. »Schmutzig« – das heißt zum einen, dass tatsächlich die Helden von Western, Polizei- oder Detektivfilmen eine Tendenz dazu entwickelten, einigermaßen verschmuddelt herumzulaufen und sich nicht an die Kleidervorschriften ihrer Vorläufer zu halten. (Was das betrifft, war der amerikanische Kriegsfilm allerdings nie besonders zimperlich: Sauber gestärkte und gebügelte Uniformen und festgezurrt Helme fanden sich eher



Kaputte Helden: Telly Savalas in THE DIRTY DOZEN

beim Gegner.) Auch die Landschaft und die Architektur waren schmutzig geworden; man liebte es, die Kamera auf verschlammte Straßen und heruntergekommene Gebäude zu richten. Sauber war auch längst die dargestellte Gewalt nicht mehr. Man sah das Blut und den Schmerz, und zwar auf beiden Seiten, und man sah, dass »Taktik« etwas mit der Anzahl von Menschen zu tun hat, die auf einem Schlachtfeld umkommen, und etwas damit, den Gegner zu täuschen oder seine Täuschung zu durchschauen. Vor allem aber betraf die Verschmutzung die Moral der Helden. Die Guten waren nicht mehr wirklich gut, und die Bösen entweder ohnehin Ausgeburten der Hölle oder ihrerseits moralisch zwiespältig.

Robert Aldrichs THE DIRTY DOZEN (Das dreckige Dutzend) aus dem Jahr 1967 war weder der erste noch der schmutzigste unter den *dirty war movies*, nicht einmal die Idee, verurteilte Schwerverbrecher in ein Himmelfahrtskommando zu schicken war neu, wohl aber fand der Regisseur die auch kinematografisch gelungens-

te Mischung aus Action und Grauen im und am Krieg. Aldrich löste sich von der Bildsprache des Genres, das sich als Fortsetzung und Bewahrung zeitgenössischer Dokumente verstand (nicht umsonst waren in die meisten Kriegsfilme Wochenschau-Material und Propagandafilme eingeschnitten, weshalb der Kriegsfilm ja auch ein originär schwarzweißes Genre war: mit der Farbe verlor er bereits historische Authentizität und Ernsthaftigkeit). Es war eine Befreiung sowohl von den dramatisch-propagandistischen Kriegsfilmen, in denen jemand wie John Wayne zwischen den Heldentaten und dem rauen Humor an der Front klarstellen musste, wie individuelle Tat und patriotische Verpflichtung zusammengehören. Es war aber auch eine Befreiung gegenüber jenen intellektuellen Argumentationsfilmen, in denen die Zerstörungen gezeigt werden, die in Körper und Seele auch bei den Siegern entstehen, und die in Szenen mündeten, die den Wahnsinn des Krieges anprangern. Moralisch und geistig kaputt waren die Helden von *THE DIRTY DOZEN* schon vorher, und ihr Vorstoß tief in das Feindesland war auch ein Vorstoß ins eigene Herz der Finsternis. Es ging um Leute, die nicht mehr viel zu verlieren, aber auch kaum etwas zu gewinnen hatten.

Robert Aldrich hat als Erster, und so konsequent wie sonst wohl nur Sam Fuller, in seinen Kriegsfilmen vom materiellen und moralischen Schmutz und vom Auseinanderbrechen von Ideologie, Strategie und Wirklichkeit gesprochen. Vor allem gehen hier die Gleichungen der Kämpfe zwischen den Soldaten und die davon unabhängige Sphäre des Zivillebens nicht mehr auf. In

seiner Verfilmung eines Stoffes von Leon Uris, *THE ANGRY HILLS* (Hügel des Schreckens; 1959), spielt Robert Mitchum den Kriegsberichterstatte Morrison, der vor dem Einmarsch der Deutschen in Athen eine Liste mit den Namen von britischen Agenten und griechischen Widerstandskämpfern in die Hand bekommt, die er außer Landes schmuggeln soll. Ein Kollaborateur liefert die Information jedoch an die Gestapo aus, die daraufhin Jagd auf Morrison macht. In *TOO LATE THE HERO* (Zu spät für Helden; 1970) erzählt er die Geschichte eines Kommandos von 15 britischen Soldaten und einem Amerikaner auf einer kleinen Pazifikinsel. Ihr unfähiger Kommandeur (Denholm Elliott) hat den Befehl gegeben, eine japanische Funkstation zu zerstören, was einem Todesurteil gleichkommt. Als die ersten Toten zu beklagen sind, beschließen die Überlebenden, auf eigene Faust zum Basislager zurückzukehren, um ihr Leben zu retten. Godard nannte seinen *LE PETIT SOLDAT* (Der kleine Soldat; 1963) einen »verwirrten Film über eine Verwirrung«; Aldrichs Filme dagegen folgen verwirrten Menschen in einer verwirrten Situation.

Was fehlte, um das *dirty war movie* zu einer neuen Erfolgsformel zu machen, war ein Plot, in dem die Gleichung von Krieg und Verbrechen auf eine mehr oder minder zynische Weise zu verknüpfen war. Der ursprüngliche Impuls zur Entwicklung dieser Formel kam aus dem Sektor der Trash Movies. Roger Cormans *THE SECRET INVASION* (Geheimauftrag Dubrovnik; 1964) gibt die Formel vor: Der britische Major Mace (Stewart Granger) schickt fünf verurteilte Verbrecher

auf ein Himmelfahrtskommando, bei dessen Gelingen ihnen die Freiheit winkt; sie müssen einen italienischen General aus der Festung Dubrovnik befreien und zum Kampf gegen die Deutschen bringen. Sie sollen die Freiheit erhalten, wenn sie den großen Coup fürs Vaterland erledigen. Trotz meisterlicher Planung werden sie selbst gefangen genommen und in die Zitadelle geworfen, in der auch der General festgehalten wird. Ihre kriminelle Energie reicht für einen Ausbruch, doch dann bemerken sie, dass sie nicht den General, sondern einen Doppelgänger des längst Ermordeten befreit haben. Für Corman selbst ging es nach eigener Aussage darum, zu zeigen, dass der Krieg im Allgemeinen eine Sache ist, die am besten von Kriminellen erledigt wird.

Filme wie VON RYAN'S EXPRESS (Colonel von Ryans Express; 1965; R: Mark Robson) – auch eines der Vorbilder, die Quentin Tarantino selber gern ins Spiel brachte – markieren den Übergang vom »Krieg als Abenteuer« zum »schmutzigen« Kriegsfilm: Im August des Jahres 1943 wird Colonel Ryan (Frank Sinatra) vom italienischen Militär gefangen genommen. Nach der italienischen Kapitulation gelingt ihm die Flucht. Zusammen mit 600 Soldaten der Alliierten kämpft er sich mit absurden Plänen und Verkleidungen durch die Reihen der Nazis, bis man schließlich einen Zug kapert, um in Richtung Schweiz zu entfliehen. Beide Motive, das Kapern eines Zuges und die Flucht in die Schweiz, tauchen in dem Film, der Tarantino als eine der direktesten Inspirationsquellen diente, Enzo G. Castellaris QUEL MALEDETTO TRENO BLINDATO (Ein Haufen verwegener Hunde; 1978) alias THE

INGLORIOUS BASTARDS, wieder auf. Noch handeln alle diese Filme von Menschen, die es in der einen oder anderen Weise gerade so fertig bringen, die Verwirrungen des Krieges für sich auszunutzen.

Mit THE DIRTY DOZEN indes startete Robert Aldrich das neue Subgenre des »schmutzigen« Kriegsfilms mit einem Kommando, das sich aus Gangstern und Psychopathen zusammensetzt, die eher Ausdruck als Nutznießer des verwirrten Krieges sind. Von Raubmord über Vergewaltigung bis hin zur Befehlsverweigerung reichen die Anklagen gegen die zum Tode oder zu mehr oder weniger lebenslänglichen Strafen Verurteilten. Um ihrer Strafe zu entgehen, melden sich die Räuber, Mörder und Vergewaltiger für einen Einsatz im französischen Hinterland: Sie sollen in ein Schloss »einsickern«, in dem sich ranghohe Armee- und SS-Offiziere treffen, die Führer liquidieren und das Schloss vernichten. In nur sechs Wochen soll Major Reisman (Lee Marvin), auch er ein Gewalttäter und Problemfall für eine zivilisierte Armee, aus den zwölf Kriminellen und Renitenten eine schlagkräftige Einsatztruppe machen. Er wendet dabei Härte und Tricks an, die schon *dirty* genug sind, bevor es richtig zur Sache geht. Am Ende haben die Hundesöhne tatsächlich das Schloss mit den Nazi-Größen fachgerecht in Brand gesetzt, aber neben Major Reisman überleben nur zwei vom schmutzigen Dutzend. (Übrigens spielen auch hier Gefangene in einem Bodenverlies eine Rolle.) Die Vorstellung, dass ein Krieg am besten von Kriminellen und Verrückten geführt wird, hat zu durchaus kontroverser Aufnahme des Films geführt. Der Film hatte neben sei-



Das *Dirty Dozen* setzt das Schloss in Brand – samt Unschuldiger

ner schmutzigen und phantastischen auch eine authentische Seite. Die amerikanische Kriegserzählung sah nun auch auf der Leinwand so aus, wie sie sich gelegentlich in Kneipen und bei Barbecues angehört haben mochte (wenn die Kids nicht mehr zuhörten). Und das Erzählen des Krieges von unten – infanteristisch und subjektiv – war nicht sympathischer als die große nationale Kriegserzählung, aber wahrer allemal.

Die Mitglieder des schmutzigen Dutzends aus todgeweihten Verbrecher-Soldaten bilden ein Repertoire des menschlichen Versagens im Krieg: Da ist das Baby-Monster mit dem minderen Verstand und der tödlichen Kraft, der kantige Outlaw aus der Bronx, der psychotische Vergewaltiger und Mörder mit der religiösen Maske, der verbitterte Kriegsheld, der aus der moralischen Zwickmühle das Schlechteste gemacht hat, und so weiter. Aber nicht genug damit, dass diese Helden an sich höchst fragwürdige Subjekte sind, wengleich mit sehr unterschiedlichen Biografien und mit einem sehr unter-

schiedlichen Grad an Sympathiewerten, auch ihr Vorgehen in dem Schloss, das den Nazi-Offizieren als Standort dient, ist alles andere als das, was man von Kriegshelden gewohnt ist. Es ist das Vorgehen von Meuchelmördern, die weder den offenen Kampf suchen können noch Unterschiede zwischen Schuldigen und Unschuldigen machen. Es ist beinahe ausschließlich das übergeordnete, »gute« Ziel des gerechten Krieges, was diese Verbrecher in Uniform noch zu Helden machen kann.

Der Trick an THE DIRTY DOZEN ist, dass die Zuschauer trotz allem zumindest mit einigen dieser fragwürdigen Helden fühlen können. Ihr Opfer, das eigentlich keines ist, sondern allenfalls das konsequente Ergreifen einer letzten Chance, setzt sie dennoch auf die Seite der »Guten«. Und der nicht unbeträchtliche Suspense des Films wird aus ihrer Perspektive heraus entwickelt. Dass am Ende die meisten von ihnen tot sind, enthebt den Film schließlich der entscheidenden moralischen und in gewisser Weise auch historischen Frage: Sind die individualistischen Outlaws, das Amerika von unten, wie es wirklich ist (jenseits der Propaganda), durch den Einsatz im Krieg tatsächlich zu rezozialisieren? Funktioniert der Krieg also als Kollektivierung und Zivilisierung der mörderischen Impulse, oder kontaminieren sie umgekehrt die hehren Ziele des Krieges? In dem Charakter von John Cassavetes, der den taffen Rebellen (»Victor Franko«) spielt, ahnen wir, dass es keine Chance auf eine verbesserte Rückkehr ins Zivilleben geben wird, und in Telly Savalas' Figur (»Archer Maggott«) ist ohnehin der Rückfall vorprogrammiert: Am furchtbarsten von der

Verwirrung des Krieges wird nicht der Kriminelle erfasst, sondern der bigotte Kleinbürger.

Der Film wurde später mit einigen B- und TV-Sequels fortgesetzt. Ausgerechnet Telly Savalas, der im Original den Gefährlichsten und Verrücktesten des Kommandos gespielt hatte und – natürlich – sterben musste, mutierte dann zum Helden der Serie.

Das Schlachtfeld ist in den *dirty war movies* nach dem Modell von THE DIRTY DOZEN am ehesten ein anarchisches Niemandsland, eher Labyrinth als Topografie, eine Sache, in der man das Vorher und Nachher vergessen kann. Das körperliche Überleben des Himmelfahrtskommandos ist weder für die Helden noch für die Nation (die Gesellschaft der großen Verschmelzung) eine Garantie des moralischen Überlebens. Es gibt in diesem Krieg kein Gebot der Fairness, auf der Ebene der individuellen Aktion unterscheiden sich die amerikanischen nicht von den deutschen Soldaten. Es ist die schiere Unterlegenheit der eingedrungenen zwölf Einzelkämpfer gegenüber dem quantitativ und technisch überlegenen Gegner, welche die Entscheidung für die »unfairen« Mittel rechtfertigt. Die Nazi-Offiziere und ihre Frauen und Freundinnen werden in einen Keller gelockt, eingeschlossen, und dann wird Benzin in die Gänge gekippt und das Ganze mit Handgranaten gezündet. Das ist eine Verhaltensweise, die man vordem nur dem Gegner zutraute: die Täuschung, die Tötung wehrloser Gegner, die Gewalt gegen Frauen. Und die ganze Sache wird keineswegs besser dadurch, dass schon Aldrich seine Kriegsgeschichte so deutlich mit Western-Bezügen anreichert (und

Western-Charaktere benutzt). Sollte dies die Erfüllung des amerikanischen Traums, die Erlösung des Kontinents sein? Die militärische Führung jedenfalls, und auch das wird zu den Stereotypen des *dirty war movie* gehören, ist am Überleben der Soldaten dieses Kommandos nicht wirklich interessiert; man hat die »billigsten« Menschen ausgewählt, jene, die auch schon im normalen Leben daheim die billigen waren. Das Einzige, was ihnen die Armee vor ihrem Tod noch bieten kann, ist eine rauschhafte Selbsterfahrung, ein kondensiertes Leben in der Gefahr. Am Anfang erfahren wir, dass von Beginn an feststeht, dass die Häftlinge, die zu Helden gemacht werden, für den unwahrscheinlichen Fall ihres Überlebens dennoch ihre Strafen erhalten sollen (genauer gesagt: es geht darum, sie verschwinden zu lassen). »Wo früher *America's Finest* für die Freiheit starben, da stirbt in diesem Film Amerikas Abschaum für eine Lüge« (Björn Wederhake). Das heißt wohl, die Hoffnung auf die Absolution ist ein MacGuffin, der eingesetzt wird, in Bezug auf die Protagonisten ebenso wie in Bezug auf die Zuschauer. Niemand kann aus der Situation, die der Film entwickelt, »aussteigen«, niemand kann zurück, niemand hatte je überhaupt eine wirkliche Wahl. Aber wenigstens Illusionen muss sich niemand mehr machen.

Robert Aldrichs Film, der bemerkenswerterweise rasch die liberale Kritik und kaum die reaktionäre Kritik auf sich zog, bot, bei allem Bedienen der Action- und Entertainment-Elemente, eine kleine Chance, die Perspektiven im Genre neu zu bestimmen. Der Mainstream allerdings bediente sich am Zynismus des kaputten Aben-

teuers und versagte sich der möglichen kritischen Tendenz. Die Sequels zu dem überraschend erfolgreichen Film drückten das Motiv sogleich wieder ins Format des genre-gemäßen B-Movie und vermieden es, die in Aldrichs Film angelegten, moralischen Widersprüche in irgendeiner Weise zu verfolgen.

Das *dirty war movie* hatte sich in den späten sechziger Jahren rasch verbreitet, ohne zu einer Reflexion im Genre zu führen. Das Motiv vom Eindringen in eine Nazi-Festung, Camouflage und Sabotage indes wurde zu einem beliebten *topic* des unbekümmerten Action-Kriegsfilms. Brian G. Huttons *WHERE EAGLES DARE* (Agenten sterben einsam; 1968) zum Beispiel, ein weiterer von Tarantinos Referenz-Filmen, erzählt von einem Spezialkommando der britischen Armee, das in den winterlichen Alpen abspringt, um einen General zu befreien, der in einem Schloss von deutschen Soldaten und SS-Leuten gefangen gehalten wird und im Besitz der geheimen Daten für die Invasionspläne der Alliierten in der Normandie ist. Es muss um jeden Preis verhindert werden, dass die Informationen in die Hände der Nazis gelangen, und so wird Major Jonathan Smith (Richard Burton) mit der gefährlichen Mission beauftragt. Der einzige Amerikaner unter den britischen Spezialisten ist Lieutenant Schaffer (Clint Eastwood), nach dem Tod eines Mitglieds der Aktion muss er argwöhnen, dass es noch ein zweites Ziel des Einsatzes gibt. Und offensichtlich ist das ganze Team voll von Doppel- und Dreifach-Agenten. *THE DEVIL'S BRIGADE* (Die Teufelsbrigade; 1968; R: Andrew V. McLaglen) variiert die Formel: Colonel Frederick (William Holden)



Richard Burton und Clint Eastwood in WHERE EAGLES DARE

stellt ein Sonderkommando aus amerikanischen und kanadischen Delinquenten zusammen, um den Deutschen in den Alpen hinter den Frontlinien eine Niederlage beizubringen. Die Spannungen während des Trainings für das Spezialkommando zwischen den amerikanischen und den kanadischen Soldaten lassen die Mission schon beinahe scheitern, aber der harte Drill von Frederick und Major Crown (Cliff Robertson) schweißst sie dann doch zusammen. Im *dirty war movie* und seinen Ausläufern in den siebziger Jahren wird im verwirrten Krieg das Genre immer mehr zum Thriller: Wem ist zu trauen? Wer ist eingeweiht? Und wer in aller Welt bin in diesem Chaos ich selbst? Lange bevor es um Moral gehen kann, geht es um Orientierung. Und der Zorn manifestiert sich weniger in dem Wunsch zu siegen, als darin, das Monster auf der anderen Seite zu töten. In OPERATION: DAYBREAK

(Das Sonderkommando; 1975; R: Lewis Gilbert) wird die Geschichte des tschechischen Widerstandstrupps erzählt, der den Reichsprotektor von Böhmen und Mähren, Reinhard Heydrich (Anton Diffring), tötet: Der Anschlag von Jan (Timothy Bottoms), Karel (Martin Shaw) und Janák (Joss Ackland), die in England ausgebildet wurden und mit dem Fallschirm abgesprungen sind, gelingt nach etlichen Fehlschlägen, die brutale Vergeltung der Deutschen radiert allerdings das ganze Dorf Lidice mit seinen 190 Einwohnern aus. Die Männer werden erschossen, die Frauen und Kinder ins Konzentrationslager verschleppt.

Eine andere Form des *dirty war movies* erzählt nicht davon, dass Verbrecher zu Kriegshelden werden, sondern umgekehrt von der kriminellen Energie, die sich im allgemeinen Chaos des Krieges verwirklicht. KELLY'S HEROES (Stoßtrupp Gold; 1970; R: Brian G. Hutton) bietet eine eher satirische Sicht auf das Geschehen an der Front in Frankreich. Das *dirty war movie* macht sich hier bereits wieder ein wenig harmlos. Der Soldat Kelly (Clint Eastwood) erfährt zufällig (genauer gesagt: nachdem der gefangene, deutsche Abwehrchef mit Whisky abgefüllt wurde) von einem Goldschatz der Nazis: Auf einer Bank in Lothringen lagern 14.000 Goldbarren, und Kelly versucht nun, mit einer Gruppe Gleichgesinnter an die Beute zu gelangen. Das ist umso schwerer, als sich die Front gerade nicht bewegt, denn ein General mit dem beziehungsreichen Namen Colt (Carroll O'Connor) hat es sich in einem Schloss gemütlich gemacht und denkt gar nicht daran, einen Angriff vorzubereiten. Deshalb stellt Kelly einen Stoßtrupp zusammen, der eher wie eine Outlaw-



Clint Eastwood in KELLY'S HEROES

Gang funktioniert. Zu seinen Leuten gehören Typen wie »Speckbacke« Crapgame (Don Rickles) und Big Joe (Telly Savalas). Der Schwarzmarktprofi »Spinner« Oddball (Donald Sutherland) verwirrt den Gegner durch mächtige Lautsprecher auf den Panzern, die Swingmusik spielen, während General Colt von widersprüchlichen Meldungen zum Handeln gezwungen wird, nachdem Kelly und seine Leute die Front wieder in Bewegung gebracht haben. Immerhin gilt es, drei Tiger-Panzer zu bezwingen, die den Schatz bewachen. Der Film verlagert gewissermaßen Eastwoods Western-Image des selbstsüchtigen Fremden ins Ambiente eines Krieges, der seine heroische Gestalt verloren hat, und übernimmt Elemente (und Darsteller) von

Aldrichs Kriegsfilmern und Leones Western (Lalo Schiffrin liefert eine Parodie auf die typischen Ennio-Morricone-Soundtracks und befolgt ansonsten eine konsequent satirische Verdoppelung: Als die GIs eine Bahnstation zerlegen, spielt die Musik eine Variante des Songs *I've Been Working on the Railroad*). Tarantino liebt diesen Film; Clint Eastwood allerdings war mit dem Ergebnis nicht zufrieden und verlangte einen neuen Schnitt. Er wurde zu einem ernsthafteren Filmemacher. Oddball jedenfalls ist ein neuer Typus im Genre, ein weggetretener Zyniker (wie man ihn dann im Vietnamkriegsfilm findet und er seine Parallele in den fragwürdigen Helden von Robert Altmans M.A.S.H. [1970] hat), der den Krieg zu einem persönlichen Erfahrungstrip gemacht hat: »Why don't you dig how beautiful it is out here?«

Das *dirty war movie* hatte, bevor es in der B- und C-Produktion in den USA und vor allem in Europa auslief (man könnte noch ein gutes Dutzend DIRTY-DOZEN-rip-offs nennen), einen bemerkenswerten Effekt auf die weitere Entwicklung des Genres. Die beiden unverbundenen Linien der technologisch-heroisch-propagandistischen Kriegsfilmern, die nach wie vor mit der Unterstützung des Pentagon entstanden, und die kleinen, persönlichen Antikriegsfilmern, verknäulten sich zusehends, sie hinterließen ihrerseits Verwirrung, und es entstanden schließlich Filmern einer nächsten Generation zwischen SAVING PRIVATE RYAN (Der Soldat James Ryan; 1998; R: Steven Spielberg) und THE THIN RED LINE (Der schmale Grat; 1998; R: Terrence Malick), die eher auf die Kriegserzählungen der Väter reagierten und den wahren

Schrecken nicht mehr in der lustvollen Verwirrung fanden (so zynisch wie die *dirty war movies* mussten sie nicht mehr sein, die gelegentlich wirkten wie Einwürfe von Kriegsteilnehmern, die die hehren Propagandalügen und moralischen Eiertänze einfach nicht mehr ertragen), und die eine philosophische Haltung zum Krieg entwickelten, die gar nicht mehr in solche Kategorien wie »Zustimmung« oder »Kritik« zu fassen ist. Richtig glücklich freilich wurden die Movie Freaks im Pentagon erst wieder bei Weltkriegs-Filmen wie PEARL HARBOR (2001; R: Michael Bay), der perfekten (aber nicht überwältigend erfolgreichen) Verbindung von Soap Opera, *warnography* und Patriotismus. Das *dirty war movie* jedenfalls machte in seinem Zerfall Filme wie APOCALYPSE NOW (1979; R: Francis Ford Coppola) oder FULL METAL JACKET (1987; R: Stanley Kubrick), die den Vietnamkrieg als Höhepunkt der Verwirrung erkannten, ebenso möglich wie jene neue militaristische Propaganda, die ihren ersten Höhepunkt in der Rock- und Rüstungsphantasie von TOP GUN (1986; R: Tony Scott) hatte.

Wenn das *dirty war movie* von beschädigten Menschen im Krieg erzählte, die sich und ihre Gegner in einem letzten gewalttätigen Subjekt-Rausch vernichten, dann verspricht *warnography* die Heilung der (auch sexuellen) Beschädigungen durch die militärische Verschmelzung. Am Ende schließlich steht neben der neopatriotischen Propaganda wie WE WERE SOLDIERS (Wir waren Helden; 2002; R: Randall Wallace) eine nun ihrerseits »verschmutzte« Form der *warnography*, für die Ridley Scotts BLACK HAWK DOWN (2001) ein Beispiel



BLACK HAWK DOWN

sein mag (das Pentagon übertrug sich hierbei selbst, indem es Truppen und Gerät in einem fremden Land zur Erzeugung des genehmen Bildes lieferte).

Dirty war movies verhalten sich zur *warnography* also durchaus zwiespältig: Während sie einige Aspekte darin radikal ablehnen (zum Beispiel die Vorstellung von einem gerechten Krieg, der von gerechten Menschen in gerechten Aktionen geführt wird; die Vorstellung von einer Balance zwischen dem Zivilen und dem Militärischen, der glücklichen Heimkehr des Soldaten etc.), übertreiben sie andere hemmungslos (die phallische Macht der Waffe, die Sexualisierung des Krieges, die lustvolle Anarchie des Schlachtfeldes, jenen Kampf ums Überleben an der Front, der keineswegs nur gegen den Feind, sondern vor allem gegen eigene Leute und gegen die eigenen Offiziere geführt werden muss) und blenden wiederum andere vollständig aus (Ursachen und Politik des Krieges, militärhistorische Genauigkeit, territoriale Logik, eben die Brecht'schen »Kausalzusammenhänge« etc.). Im *dirty war*

Quentin Tarantino gegen die Nazis _____

movie löst sich das »Gesamtbild« des Krieges in einzelne, überscharfe Detailbilder auf, in denen Lust und Grauen – in den Hauptlinien des Genres sowohl von Film zu Film als auch von Sequenz zu Sequenz noch deutlich geschieden – heillos vermischt sind. *Dirty war movies* sind nicht das Gegenteil, sondern eine listige Spiegelung von *warnography*, eine Wahrnehmungsfalle. Sie akzeptieren historische Fakten nur noch als Begrenzungen ihres Territoriums, innerhalb des eigenen Niemandlandes spielen sie keine große Rolle mehr.

Auszug aus: Georg Seeßlen: Quentin Tarantino gegen die Nazis.
Alles über INGLOURIOUS BASTERDS. Bertz + Fischer Verlag.
<http://www.bertz-fischer.de/tarantinogegendienazis.html>