GENDER
OPEN
REPOSITORIUM

Schaulust und Kasernendrill : Überlegungen zum militärischen Narrativen am Beispiel Fred Zinnemanns „From Here to Eternity“ (USA 1953)

Jutz, Gabriele

1992

https://doi.org/10.25595/1222

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Jutz, Gabriele: *Schaulust und Kasernendrill : Überlegungen zum militärischen Narrativen am Beispiel Fred Zinnemanns „From Here to Eternity“ (USA 1953)*, in: L' homme : Zeitschrift für feministische Geschichtswissenschaft, Jg. 3 (1992) Nr: 1, 129-154. DOI: https://doi.org/10.25595/1222.

Erstmalig hier erschienen / Initial publication here: https://doi.org/10.7767/lhomme.1992.3.1.129

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer CC BY 4.0 Lizenz (Namensnennung) zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de

Terms of use:

This document is made available under a CC BY 4.0 License (Attribution). For more information see:

https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.en

GenderOpen – Repositorium für die Geschlechterforschung: www.genderopen.de

FREIE UNIVERSITÄT BERLIN

HUMBOLDT-UNIVERSITÄT ZU BERLIN

Schaulust und Kasernendrill

Überlegungen zum militärischen Narrativen am Beispiel Fred Zinnemanns „From Here to Eternity" (USA 1953)

Gabriele Jutz

Mit den Bildern, die das Kino von Frauen entwirft und in Umlauf setzt, beschäftigt sich die feministische Forschung seit den frühen 70er Jahren. Standen zu Beginn inhaltsorientierte, dem Kenntlichmachen von Rollenklischees verpflichtete Filmanalysen im Vordergrund, so läßt sich ab Mitte der 70er Jahre Interesse an einer theoretisch-methodischen Neuorientierung erkennen.[1] Unter dem Einfluß allgemeiner Entwicklungen in der Filmwissenschaft wird das Kino nunmehr als Dispositiv betrachtet, das nicht nur auf der Ebene des Filmischen, sondern auch auf der des Kinematografischen mit Fragen geschlechtsspezifischer Identität befaßt ist. In internationaler Sicht sind feministische „Ansätze" heute integrativer Bestandteil der filmwissenschaftlichen Diskussion. Erst durch sie wurde eine Theoretisierung des Geschlechts als historisch-soziale Analysekategorie ermöglicht und ein filmanalytisches Instrumentarium entwickelt, das es gestattet, Repräsentationen der Geschlechterdifferenz jenseits von spekulativen Impressionismen zu erfassen. Doch diesen Erweiterungen hinsichtlich der Methode (von der Inhaltsanalyse auf die Analyse des Films als *Text*) und des Gegenstandsbereichs (vom Einzelfilm auf das kinematografische Dispositiv) steht eine von den Anfängen bis zur Gegenwart unvermindert starke Zentrierung auf „Frauenbilder" in einem weiten Sinn gegenüber, galt es doch zunächst, weibliche Interessen zu artikulieren und durchzusetzen.

Heterosexuelle Männlichkeit wurde dabei in ihrer Funktion als strukturgebende Norm zwar kritisiert, war aber nur Anlaß und selten Schauplatz der Auseinandersetzungen. Mein Plädoyer für einen kritischen Blick auf Männerkörper bedeutet weder, daß ich einer Ausgewogenheit der Perspektive das Wort reden möchte, noch daß ich die Forschung zu „Frauenbildern" für abgeschlossen halte. Nicht um einen radikalen Blickwechsel soll es daher im folgenden gehen, wohl aber um den Versuch, einige Analysemethoden, die im Kontext feministischer Forschung entwickelt wurden, auf Formen hierarchischer Beziehungen zwischen Männern anzuwenden.

1 Markiert wird diese „theoretische Wende" durch Laura Mulveys einflußreichen Artikel: Visual Pleasure and Narrative Cinema, in: Screen, 16, 3 (1975), 6–18.

Online gestellt mit finanzieller Unterstützung der Universität Basel (Lehrstuhl Prof. Dr. Claudia Opitz-Belakhal).

Eine weitere einschränkende Bemerkung betrifft die Filmauswahl. Erst hatte ich die Absicht, feministische Methoden komparatistisch zu erproben und ein historisches Korpus von Filmen zum Thema „Krieg" zu erstellen. Letztendlich zog ich jedoch die Untersuchung eines einzigen Films – Fred Zinnemanns „From Here to Eternity" („Verdammt in alle Ewigkeit", USA 1953) – vor, was den Vorteil bietet, textuelle Mechanismen der Bedeutungsproduktion in ihrer Relevanz für die filmische Darstellung der Geschlechter im Detail demonstrieren zu können.

In Zinnemanns Film vermischen sich Elemente des Kriegsfilms mit melodramatischen Konfliktkonstellationen. Die Handlung spielt in einer Einheit der US-Armee auf Hawaii unmittelbar vor Kriegseintritt der Vereinigten Staaten. Deshalb kommen militärische Aktivitäten, abgesehen vom finalen Höhepunkt, dem japanischen Angriff auf Pearl Harbour, nur am Rande und eingebunden in die Darstellung des Kasernenalltags vor. Doch die Beziehungen der einzelnen Männer zueinander – ihr Kampf um Macht, Kontrolle und Autorität – repräsentieren ihrerseits eine Art Kriegsschauplatz. Hier der Filminhalt:

> Hawaii im Jahre 1941. Robert E. Lee Prewitt (Montgomery Clift), vormals Korporal im Musikcorps und erfolgreicher Boxer, meldet sich freiwillig als Infanterist zum Dienst in der Schofield-Kaserne. Der Kompaniechef Captain Holmes (Philip Ober), ein obsessiver Verfechter kommunitärer Werte, versucht, indem er Schikanen gegenüber Prewitt zuläßt oder sogar fördert, ihn zum Eintritt in die Box-Staffel der Kompanie zu zwingen. Prewitts beharrliche Weigerung hat einen guten Grund: Durch sein Verschulden verlor einst bei einem Boxkampf sein Gegner das Augenlicht. Einer der wenigen auf Prewitts Seite ist Sergeant Milt Warden (Burt Lancaster). Obwohl er „20 Jahre Festung" riskiert, geht er ein Liebesverhältnis mit Karen Holmes (Deborah Kerr), der Frau seines Vorgesetzten, ein. Karen, der Heimlichkeiten überdrüssig, möchte ihre Beziehung legalisieren und drängt ihn, das Offizierspatent zu erwerben. Etwa zur selben Zeit lernt Prewitt in einem Pivatclub, zu dem er durch seinen Freund Angelo Maggio (Frank Sinatra) Zutritt findet, Alma „Lorene" Burke (Donna Reed) kennen, eine selbständige Frau, die ein klares Ziel vor Augen hat. Mit dem Geld, das sie durch ihre Arbeit als Gesellschaftsdame im Club verdient, will sie in die Staaten zurückkehren und eine gesicherte Existenz aufbauen. Obwohl Alma Prewitt liebt, lehnt sie eine Heirat mit ihm ab, nicht zuletzt deshalb, weil ihr Traum vom sozialen Aufstieg mit einem gewöhnlichen Soldaten als Ehemann nicht vereinbar ist. Schwerer noch als Prewitt selbst, der durch Warden einen gewissen Schutz vor Willkürakten genießt, hat es sein hitzköpfiger Freund Maggio. Wegen unerlaubten Entfernens von der Truppe wird er zu sechs Monaten Gefängnis verurteilt. Dort fügt ihm der sadistische Sergeant Judson (Ernest Borgnine) so schwere körperliche Mißhandlungen zu, daß er an deren Folgen bei einem Fluchtversuch stirbt. Prewitt rächt den Tod seines Freundes, desertiert und versteckt sich schwer verletzt bei Alma. In der Zwischenzeit hat die Militärspitze von Captain Holmes unverantwortlichem Verhalten gegenüber den ihm anvertrauten Männern erfahren, und Holmes muß sich vor dem *Commanding General* verantworten. Da beiden Seiten an einer „glatten" Lösung gelegen ist, wird eine Kriegsgerichtsverhandlung vermieden und die Verabschiedung des Captain aus dem Heeresdienst aufgrund eines freiwilligen Antrags beschlossen. Obwohl nun alle äußeren Schwierigkeiten, die einer Verbindung mit Karen im Wege standen, beseitigt sind, läßt Warden sie mit ihrem Mann in die Staaten zurückgehen. Prewitt, der sich in Almas Haus langweilt und seine Tage mit Trinken verbringt, erfährt via

Radio vom japanischen Angriff auf Pearl Harbour. Weder Almas Argumente, noch ihre Tränen können ihn von dem Entschluß, zu seiner Kompanie zurückzukehren, abbringen. Auf dem Weg dorthin wird er aus Versehen von den eigenen Leuten erschossen. Die letzte Sequenz zeigt Karen und Alma Seite an Seite an der Reling eines Schiffes stehen, das Hawaii gerade verläßt.

Blickhierarchien

Auf der Ebene der Erzählstruktur kennt das Hollywoodkino, als dessen Produkt „From Here to Eternity" rezipiert werden muß, unterschiedliche Strategien, um narrative Hierarchien einzuführen. Im wesentlichen sind es drei formale Ebenen, die zur Privilegierung einzelner Filmfiguren beitragen können: einmal die Ebene der Tonspur – durch Entwicklung einer autonomen *Off*-Stimme, die „über" dem Bild stehend das Geschehen subjektiv kommentiert („körperlose Stimme"); dann die Ebene der Handlungsstruktur – durch den Einsatz von Rückblenden, die persönliche Erfahrungen und Erinnerungen einer Figur einbringen; schließlich die Ebene der Kameraeinstellung – durch Ausarbeitung eines subjektiven Blickpunkts.[2] Diese narrativen Verfahren begründen Subjektpositionen im Text und entscheiden dadurch letztendlich, welchen Figuren filmisch-symbolische Macht bzw. diskursive Autorität zukommt. Sie sind, wie feministische Filmanalysen nachgewiesen haben, geschlechtsspezifisch kodiert, da sie die Konstitution männlicher Subjektivität einseitig begünstigen und der Frau, entsprechend den Normen der herrschenden Ideologie, den Objektstatus zuweisen. Die lineare und chronologische Erzählweise von „From Here to Eternity" verzichtet sowohl auf Rückblenden als auch auf den Einsatz der *Off*-Stimme. Es lassen sich also weder auf der Ebene der Tonspur noch auf der der Handlungsstruktur dominante Erzählperspektiven herauslösen. Narrative Hierarchien führt Zinnemanns Film hingegen über das Blickdispositiv ein. Die von der feministischen Kritik unterstützte These vom „männlichen Blick" behauptet eine geschlechtsspezifische Differenzierung in eine aktive Subjekt- und eine passive Objekt-Position (Sehen vs. Angesehenwerden). Im Kontext eines Films, der wie „From Here to Eternity" hierarchische Beziehungen zwischen Männern thematisiert, verdient daher die Frage Interesse, ob jene Blickmuster, die traditionellerweise für die Darstellung der Geschlechterdifferenz zur Anwendung kommen, auch auf die Repräsentation intrasexueller Relationen Einfluß haben. Der Wechsel von einem objektiv-neutralen Kamerablick auf eine subjektive Einstellung,[3] in der die Kamera die Position einer Filmfigur einnimmt und diese dadurch privilegiert, scheint in „From Here to Eternity", abgesehen von „gewöhnlichen" *Schuß/Gegenschuß*-Aufnahmen,[4] mit der Etablierung hierarchi-

2 Vgl. Christine Noll-Brinckmann, Selbstverleugnung als autonomer Akt. Beobachtungen zu Anthony Manns Film „Raw Deal" (1948), in: Frauen und Film, 39 (1985), 49–66, 51.

3 In einer subjektiven Einstellung bzw. Kamera *(point of view shot)* gibt die Kamera das Blickfeld einer Figur wieder – man sieht nicht sie selbst, sondern nur das, was Gegenstand ihres Blickes ist.

4 Als dramaturgisches Mittel dient dieses Verfahren bevorzugt zur bildlichen Auflösung

scher Oppositionen auf der Inhaltsebene in Verbindung zu stehen. Dieser Eindruck kann überprüft werden, indem für den Handlungsverlauf zentrale Ereignisse (die Einführung neuer Charaktere und/oder narrative Umschwünge), die inter- oder intrasexuelle Über- bzw. Unterordnungsverhältnisse begründen, zunächst isoliert und dann mit den ihnen entsprechenden formalen Verfahren auf der Ebene der Kameraeinstellung verglichen werden.

INHALTLICHE EBENE	FORMALE EBENE (Kamera)
Narratives Ereignis[5]	eingeleitet durch:
I – Erste Begegnung Warden/Prewitt	– Subjektiver Blick Wardens auf Prewitt
II – Erste Begegnung Holmes/Prewitt	– Objektive Kamera
III – Erste Begegnung Warden/Karen	– Subjektiver Blick Wardens auf Karen
IV – Erste Begegnung Prewitt/Alma	– Subjektiver Blick Prewitts auf Alma
V – Übergabe Maggios an Judson	– Objektive Kamera
VI – Konfrontation Holmes/Militärspitze	– Subjektiver Blick zweier Vertreter des *Headquarters* auf Holmes in Aufsicht
VII – Rache Prewitts an Judson	– Subjektiver Blick Prewitts auf Judson
III – Japanischer Angriff auf Pearl Harbour	– Objektive Kamera
IX – Tod Prewitts verschuldet durch Soldaten seiner Kompanie	– Leichte Untersicht der aufrecht oben am Rand eines Sandkraters stehenden Soldaten / *Schnitt* / Leichte Aufsicht auf das Gesicht Prewitts in Großaufnahme, der unten am Boden des Kraters ausgestreckt liegt

Diese Gegenüberstellung zeigt erstens, daß nicht jede Einführung einer hierarchischen Opposition auf inhaltlicher Ebene mit der Ausarbeitung eines privilegierten Blickpunkts Hand in Hand geht, und zweitens, daß die subjektive Kamera nicht das einzige Mittel ist, um formale Dominanzrelationen herzustellen. Dennoch ist die Beziehung zwischen Inhalt und Form nicht willkürlich, sondern gehorcht bestimmten Regeln, die Aufschluß über die durch den Film transportierten ideologischen Werte geben können. Sehen wir deshalb nun im Detail, welche Positionen der Text begünstigt, welche er benachteiligt.

Die narrativen Ereignisse III und IV thematisieren inhaltlich relevante intersexuelle Begegnungen (Warden/Karen und Prewitt/Alma). Sie bestätigen, was feministische Untersuchungen in zahlreichen Einzelanalysen festgehalten haben: Das Privileg des Blicks ist ein Privileg des Geschlechts. Die visuelle Behandlung von Karen bzw. Alma mobilisiert eine für das Hollywoodkino charakteristische Konvention, derzufolge die Protagonistin über den männlichen Blick eingeführt wird, der neben

von Gesprächssituationen, wobei die Gesprächspartner abwechselnd als Blicksubjekt und als Blickobjekt gezeigt werden.

5 Es versteht sich von selbst, daß meine Segmentierung in Abhängigkeit von narrativen Ereignissen nicht mit einer sequentiellen Gliederung identisch ist, da zentrale Figuren und/oder narrative Umschwünge unabhängig vom Beginn oder Ende einer filmischen Sequenz eingeführt werden können. So finden beispielsweise die ersten vier narrativen Ereignisse in der ersten Sequenz des Films („Dienstantritt Prewitts") statt.

Begehren auch Überlegenheit, Wissen und Macht signifiziert. Da solche Attribute im Rahmen einer phallozentrischen Logik exklusiv dem Mann zustehen, haftet Filmfrauen, die ihrerseits über einen aktiven Blick verfügen, immer etwas Problematisches an, und die *Story* schafft in diesen Fällen häufig ein Gegengewicht, indem sie die blickenden Frauen moralisch disqualifiziert. Auf jeden Fall stellen Frauenbilder, die sich der ihnen zugedachten passiven Rolle als Blickobjekt widersetzen, gleichermaßen eine Gefahr für männliche Wahrnehmungsweisen wie für traditionelle Repräsentationssysteme dar. Daß „From Here to Eternity" hingegen auf eine sorgfältige geschlechtsspezifische Differenzierung der Positionen Sehen/Angesehenwerden Wert legt und dadurch nicht bloß geläufige Erzählkonventionen, sondern auch den Status der Frau als Schauobjekt zementiert, beweisen die Szenen „Warden/Karen" bzw. „Prewitt/Alma".

Doch in „From Here to Eternity" manifestieren sich Machtverhältnisse nicht nur zwischen den Geschlechtern. Auch ein männlicher Charakter kann, wie die narrativen Ereignisse I, VI und VII belegen, Gegenstand eines subjektiven männlichen Blicks sein. Bei der ersten Begegnung Warden/Prewitt (I) führt des Sergeants Blick den Protagonisten zwar nicht in die Geschichte ein (eine solche visuelle Behandlung wird nur Frauen zuteil!), definiert aber Prewitts Stellung innerhalb der militärischen Ordnung. In jener Einstellung, die Wardens Auftritt vorangeht, sehen wir Prewitt aus der üblichen Perspektive des „unsichtbaren Dritten" den Aufenthaltsraum der Kompanie betreten, wo er ohne Umschweife ein Queue von der Wand nimmt und sich dem Billard zu widmen beginnt. Wardens Stimme unterbricht sein Spiel.

DIALOGE	BILD
W: Hoffentlich stör' ich den Herrn nicht!	Warden (Abb. 5)
Off: Name?	Subjektive auf Prewitt (Abb. 6)
P: Prewitt. Hierher versetzt von Fort Shafter.	
W: Von Ihnen hab' ich schon gehört!	Warden
P: Ich auch von Ihnen, Sergeant.	Prewitt

P: Sie sind jetzt bei der Infanterie, Prewitt. Hier kommt zuerst der Dienst und n nochmal' der Dienst. Warden u. Prewitt

Wardens Auftauchen involviert Prewitt in eine hierarchische Beziehung und legt ihn auf die untergeordnete Position des Blickobjekts fest, was der inhaltlichen Opposition Vorgesetzter vs. Untergebener entspricht; in weiterer Hinsicht markiert es die Grenze zwischen Spiel und Ernst, Vergnügen und Pflicht, Begehren und Gesetz. In der gesamten ersten Sequenz („Dienstantritt Prewitts") repräsentiert Warden uneingeschränkt den Anspruch auf militärische Autorität, welchen Captain Holmes aus Pflichtvergessenheit nicht aufrechtzuerhalten imstande ist. Deshalb wird der subjektive Blick, der inhaltlich eigentlich Holmes zustünde — dieser, und nicht Warden ist ja letztendlich für die Schikanen verantwortlich, — an Warden delegiert.

Die zweite durch eine subjektive Kamera eingeleitete intrasexuelle Opposition betrifft Captain Holmes' Konfrontation mit der Militärspitze (VI). Die Geschichte präsentiert Holmes als einen Mann, der seine hohe militärische Stellung rücksichtslos zum eigenen Vorteil und auf Kosten anderer ausnützt. Seine Verantwortungslosigkeit und Ignoranz drücken sich sowohl in seinem Verhältnis zu Karen als auch in dem zu seinen Untergebenen aus. In erster Linie um sein Vergnügen besorgt, ist Holmes häufig vom Dienst abwesend und überläßt Warden die Arbeit. „Der Alte ginge ganz schön baden, wenn ich nicht da wär' und den ganzen Mist für ihn machen würde", äußert der Sergeant einmal respektlos über seinen Vorgesetzten. Nur vorgeblich kommunitäre Interessen, in Wirklichkeit aber seinen eigenen beruflichen Aufstieg hat Holmes im Auge, als er mit allen Mitteln versucht, Prewitt zum Eintritt in die Box-Staffel der Kompanie zu bewegen. In welchem Maß ein solches Verhalten Ungerechtigkeit und Willkür Vorschub leistet, wird insbesondere im Umfeld jener Szene deutlich, wo sich Prewitt durch einen Ranghöheren zum Kampf provozieren läßt. Während Holmes mit einer Mischung aus Genugtuung und Begeisterung das brutale Schauspiel im

Kasernenhof verfolgt und sich bereits dem Ziel seiner Wünsche nahe glaubt, tauchen, vom Captain unbemerkt, zwei Vertreter des *Headquaters* im ersten Stock eines Kasernengebäudes (Abb. 7) auf. Ihr Erscheinen, das ausgleichende Gerechtigkeit verspricht, erfolgt unvermittelt und führt einen radikalen Umschwung im Handlungsverlauf herbei, in dessen Folge der Täter zum Opfer wird. In formaler Hinsicht nimmt ihr subjektiver Blick (Abb. 8), dessen hierarchische Dimension durch die Aufsicht verstärkt wird, jene narrativen Entwicklungen vorweg, die Holmes' selbstherrlichem Verhalten sowie seinen Karriereseehnsüchten ein Ende setzen sollen.

In Prewitts Mord an Sergeant Judson, dem Gefängnisaufseher (VIII), findet das Thema der Vergeltung eine Fortsetzung. Im Unterschied zu VI tritt hier allerdings keine übergeordnete Instanz auf den Plan, sondern es ist ein gewöhnlicher Soldat, der in einem Akt der Selbstjustiz die Strafe vollzieht. Diegetische und moralische Legitimation erfährt Prewitts Tat dadurch, daß an mehreren Stellen im Film Judsons Sadismus zur Sprache kommt und die Zuschauer/innen daher in ihm den Verantwortlichen für Maggios Tod erkennen. Formal gehorcht „Prewitts Rache an Judson" denselben Regeln wie die bisher diskutierten narrativen Ereignisse. Der Wechsel von einer objektiven (Abb. 9) auf eine subjektive Kamera (Abb. 10) legt fest, wer in der darauf folgenden Auseinandersetzung Sieger, wer Unterlegener sein wird.

Doch nicht immer bestätigt das Kameradispositiv, was die Inhaltsebene behauptet, denn die Verankerung einer für den Fortgang der Geschichte relevanten hierarchischen Opposition ist in II, V und VIII nicht mit der Ausarbeitung einer subjektiven Perspektive kombiniert. Ein besonders klares Beispiel für die Diskrepanz zwischen Inhalt und Form liefert die filmische Darstellung des Kompaniechefs, dem eine Autoritätsposition lediglich in der *Story*, nicht aber im Diskurs gegönnt ist. In der ersten Begegnung mit Prewitt wird Holmes als machtvolle Figur, die Dominanz und Kontrolle beansprucht, eingeführt. Doch anders als Warden (vgl. I) besitzt Holmes gegenüber dem jungen Infanteristen keinen aktiven Blick (vgl. II), was einem Mangel an filmisch-symbolischer Macht gleichkommt. Sein künftiges Scheitern, das in seiner Verabschiedung aus dem Heeresdienst gipfelt, ist somit formal bereits in der ersten Filmsequenz angelegt. Da im Rahmen einer phallozentrischen Logik „Sehen" „Wissen" bedeutet, steht für eine Figur mit dem Blick auch das Wissen auf dem Spiel. Sowohl die „Headquarter-Szene" (vgl. VI), in der Holmes, ohne davon Kenntnis zu nehmen, Objekt eines kontrollierenden Blicks von oben wird, als auch die Rolle, die ihm in der Liebesaffäre zwischen Karen und Warden zufällt, fixieren Holmes auf die Position des

Nichtwissens. Wenn es in einem Dialog von ihm heißt, er unterschreibe „blind", was man ihm vorlegt, so bezieht sich diese Wendung zwar vordergründig auf Holmes' legere Arbeitsmoral, drückt aber zugleich präzise sein prekäres Verhältnis zum Sehen bzw. zum Wissen aus und führt dadurch vor Augen, wie ein latentes Bedeutungselement buchstäblich in eine Figur des Textes eingehen kann. Der dabei stattfindende Übersetzungsprozeß kann in Analogie zu Freuds Begriff der *Traumarbeit*[6] als *Filmarbeit*[7] bezeichnet werden, da die Bedeutungsproduktion im Traum Regeln gehorcht, die auch das Funktionieren anderer, vom Menschen geschaffener Symbolsysteme bestimmen. In unserem Beispiel erfolgt die *Filmarbeit* unter dem Aspekt der *Verschiebung*, in welcher Freud, neben der *Verdichtung*, eines der wichtigsten Verfahren der Traumarbeit erkennt. Ein latenter Gedanke, nämlich Holmes' Unfähigkeit, sich als Blicksubjekt zu konstituieren (seine „Blindheit"), taucht, „um andere Elemente als Mittelpunkt geordnet",[8] im Dialog wieder auf („er unterschreibt blind"). Verschoben und entstellt, verliert die latente Bedeutung, welche immerhin Holmes' diskursive Autorität in Abrede stellt, auf manifester Ebene an Brisanz.

Ebensowenig wie in II (Holmes/Prewitt) ergreift die Kamera in V („Übergabe Maggios an Judson") für den inhaltlich Überlegenen Partei. Als Maggio in Begleitung eines Wachsoldaten das Dienstzimmer des Gefängnisaufsehers betritt, erwartet ihn die Kamera dort bereits. Doch ihr Blickpunkt ist nicht mit dem Judsons identisch, denn in der darauf folgenden Rückfahrt durchmißt die Kamera den Raum zwischen den Protagonisten, um schließlich sowohl Opfer wie Täter im Bild festzuhalten. Die Kamera vermeidet hier eine Anbindung an Judsons Blick, wodurch ihr die Funktion einer von den Figuren unabhängig agierenden, gleichsam übergeordneten Instanz zukommt.

Während die bisher besprochenen narrativen Ereignisse ausschließlich individuelle Charaktere in hierarchische Oppositionen verwickelten, bringt der „Japanische Angriff auf Pearl Harbour" (VIII) kollektive Akteure ins Spiel und schafft außerdem neue Kräfteverhältnisse, da er Vertreter unterschiedlicher politischer Lager gegeneinander antreten läßt. Ungeachtet dessen, daß im Verlauf der Sequenz, eingebunden in ein *Schuß/Gegenschuß*-Verfahren, auch subjektive Blicke vorkommen – einmal aus der Kasernenperspektive auf ein Flugzeug, dann vom Flugzeug auf die unkoordiniert im Kasernenhof herumlaufenden Männer –, wird die Auseinandersetzung durch eine Reihe objektiver Einstellungen eingeleitet, welche die ahnungslos beim Frühstück sitzenden Amerikaner, ihren hektischen Aufbruch, als die ersten Bomben fallen, sowie ihre Vorbereitungen zum Gegenangriff zeigen. Die Konnotationen des Willkürlichen, die im kollektiven Bewußtsein mit dem „Überraschungsangriff" auf Pearl Harbour verbunden sind, werden durch die Repräsentation der Japaner als blick- und geschichtslose, anonyme Instanz transportiert.

6 Vgl. Sigmund Freud, Die Traumarbeit, in: ders., Die Traumdeutung (1900), Frankfurt a.M. 1982, 280–487.

7 Vgl. Thierry Kuntzel, Le Travail du Film, in: Communications, 19 (1972), 25–39.

8 Freud, Traumarbeit, wie Anm. 6, 305.

Die filmische Darstellung hierarchischer Oppositionen zwischen Handlungsträgern läßt, wie wir gesehen haben, kein einheitliches Schema erkennen. Während die Kamera in II, V und VIII objektiver und unparteiischer Beobachter ist, privilegiert sie in I, III, IV, VI und VII einzelne Figuren durch die Ausarbeitung eines subjektiven Blickpunkts. Benachteiligt werden auf diese Weise Karen und Alma, weiters Holmes, Judson und die Japaner, bevorzugt hingegen Warden sowie die Vertreter des *Headquarters*. Prewitts formale Behandlung ist ambivalent. Zwar muß er sich bei Dienstantritt Wardens Blick unterordnen, bleibt aber gegenüber Alma und Judson visuell überlegen. Da die formale Ebene unabhängig von der Fixierung inhaltlicher Dominanzpositionen darüber befinden kann, welchen Protagonisten aus erzählerischen und/oder ideologischen Gründen in ihrem Machtanspruch Unterstützung zuteil wird, besitzt sie eine kommentierende Funktion. Sie lenkt die Verteilung der Zuschauer/innensympathie und antizipiert mitunter auch narrative Entwicklungen, was im Kontext der ideologischen Werte, die „From Here to Eternity" vertritt, zu sehen ist.

Fred Zinnemann hatte sich ein Jahr zuvor mit „High Noon" („Zwölf Uhr Mittags") als kritischer Kommentator der zeitgenössischen McCarthy-Hysterie etabliert. Die traditionelle Form des *Western* diente dem Regisseur dazu, „eine ‚Botschaft' vorzutragen, die deutlich die Enttäuschung der isolierten amerikanischen Linken widerspiegelt: Die obligate Einsamkeit des *Westerners* bildet hier den Vorwand, das verantwortungsbewußte Individuum und die als feige und korrupt dargestellte Menge einander polemisch gegenüberzustellen."[9] Im Mittelpunkt von „From Here to Eternity" steht erneut ein kompromißloser Einzelkämpfer, der sich für Gerechtigkeit ein- und gegen Machtmißbrauch zur Wehr setzt. Dennoch bringt der Film in Übereinstimmung mit dem gleichnamigen Roman von James Jones („Dedicated to the United States Army") eine affirmativ-identifikatorische Haltung gegenüber der Armee als Institution zum Ausdruck. Nicht diese ist Gegenstand der Kritik, sondern die Machenschaften einzelner korrupter Militärs. Genau dieses Wertesystem schlägt sich in der Filmform nieder. Holmes und Judson kommen deshalb als Anwärter auf diskursive Autoritätspositionen erst gar nicht in Frage, wenngleich sie in der *Story* über Entscheidungsgewalt verfügen. Aufwertung durch das Kameradispositiv erfährt hingegen die Militärspitze, deren narrative Funktion allerdings mit Wiederherstellung der Ordnung auch schon erschöpft ist, sowie ein bestimmer Typus des soldatischen Mannes, welcher in seiner unbeirrbaren Liebe zur Armee ein romantisches Männlichkeitsideal repräsentiert. In Analogie dazu entwirft „From Here to Eternity" ein polarisiertes Konzept von Maskulinität. Stärke und Überlegenheit besitzt, wer Herr seines Begehrens ist. Nicht der militärische Rang, sondern die Fähigkeit zur Selbstdisziplin verschafft diesen Helden, die nichts lieber als Soldaten sind, Autorität. Traditionell männliche Eigenschaften wie Härte, Entschlossenheit, Kompromißlosigkeit und Sturheit erscheinen in einem positiven Licht, sind sie doch Ausdruck einer exklusiven geschlechtsspezifischen Identität. Doch dieses Männ-

9 Ulrich Gregor u. Enno Patalas, Geschichte des Films, II, Reinbek b. Hamburg 1976, 446.

lichkeitsbild läßt auch masochistische Züge zu, kehrt Schwäche in Stärke, wenn es um die Liebe zur Armee geht. Symptomatisch dafür ist folgender Dialog zwischen Prewitt (P) und Alma (A).

A: Quälen sie dich immer noch?
P: Das kann man wohl sagen, die haben mich beinah' fertig gemacht!
A: Daß du den Kommiß haßt, kann ich verstehen.
P: Ich hassen, warum denn?
A: Bei dem, was sie dir alles antun ...
P: Ich hab' den Kommiß gern.
A: Aber mir scheint's ohne Gegenliebe.
P: Wenn man 'was liebt, braucht man nicht unbedingt wieder geliebt zu werden.
A: Ja, aber irgendwo ist auch 'mal Schluß.
P: Ich bin dankbar, daß ich etwas lieben kann.

Im Anschluß daran erklärt Prewitt Alma, daß ihm der Kommiß nach dem Tod seiner Eltern ein Gefühl der Zugehörigkeit vermittelt habe. Warden wiederum muß sich an anderer Stelle von Karen den Vorwurf gefallen lassen, er sei mit der Armee verheiratet. Es wird deutlich, daß der Militärdienst für die „positiven" Helden des Films in hohem Maß Gegenstand einer libidinösen Besetzung ist, kraft derer er nicht nur den Platz der Familie, sondern auch den der Frau einzunehmen imstande ist.

Männerkörper

In „From Here to Eternity" hat den aktiven Blick nur inne, wer als identifikatorisches Objekt angeboten wird. In dieser Welt, wo Kasernendrill und Kommißbetrieb herrschen, ist das Begehren männlich, die Frau das Andere. Die beiden Protagonistinnen werden, wie gezeigt wurde, nach geschlechtsspezifischen Regeln über den männlichen Blick in die Geschichte eingeführt, ihre physische Schönheit trägt außerdem dazu bei, sie als Schauobjekte zu etablieren. Als Produkt Hollywoods reflektiert Zinnemanns Film die psychologischen Zwangsvorstellungen einer bürgerlich-patriarchalen Gesellschaft. Er übernimmt die traditionelle Differenzierung der Geschlechter in aktiv/männlich und passiv/weiblich und codiert das Erotische in die Sprache der herrschenden Ordnung.[10] Da diese behauptet, nur die Frau könne Gegenstand erotischer Kontemplation sein, gelten im gängigen Erzählkino alle Zeichen, die passives Angesehenwerden konnotieren, als Hinweis auf Weiblichkeit. Ein Film, der wie „From Here to Eternity" inhaltlich auf die starke visuelle Präsenz von Männern angewiesen ist, muß daher umso mehr darauf achten, seine Männlichkeitsbilder von „feminisierenden" Dispositiven freizuhalten. Privilegierte Mittel für eine geschlechtsspezifische Codierung der Filmsprache sind Dauer und Größe der Einstellung, Lichtführung und Bildkomposition. So bewirken beispielsweise bildfüllende Großaufnahmen von überdurchschnittlich langer Dauer, sanftes, überstrahlendes gleichmäßiges Licht und das Dominieren von Diagonalen oder Horizon-

10 Vgl. Laura Mulvey, Visuelle Lust und narratives Kino, in: Gislind Nabakowski u.a. Hg., Frauen in der Kunst, I, Frankfurt a.M. 1980, 30–46, 32.

talen in der Regel eine „Feminisierung" der dargestellten Figur, Aufnahmen aus größerer Distanz, rascher Schnitt, harte Schatten und eine vertikale Bildkomposition hingegen ihre „Maskulinisierung".

Dem auf Männer als Schauobjekt gerichteten Blick begegnet das dominante Kino jedoch nicht nur formal, sondern auch inhaltlich durch die Konstruktion einer *Story*, die den Männerkörper selbst zum Kriegsschauplatz erhebt. In Zinnemanns Film muß der Held neben psychischen auch physische Schikanen ertragen. Die gegen ihn verhängten Disziplinarstrafen sind willkürlich und zielen direkt auf den Körper. So wird Prewitt beispielsweise gezwungen, in voller Marschausrüstung einen Berg zu besteigen oder bei sengender Hitze eine Grube auszuheben. Gegen seinen Willen verwickelt ihn ein Vorgesetzter in einen Boxkampf, bei dem er wegen seines defensiven Verhaltens Verletzungen im Gesicht davonträgt. Aus der Messerstecherei mit Judson, dem sadistischen Gefängnisaufseher, geht Prewitt zwar als Sieger, jedoch schwer verwundet hervor. Annette Brauerhoch liefert in einer Untersuchung über sogenannte Männerfilme der 80er Jahre folgende Erklärung für den sadistischen Umgang mit den Körpern der Helden:

> In diesem Vorgehen wird nicht nur eine Verweigerung gegenüber den etwaigen Lüsten eines weiblichen Publikums deutlich, sondern mehr noch die Anerkennung und gleichzeitige Bekämpfung des homoerotischen Verlangens, das diese Filme ansprechen. ... Der männliche Körper (darf) in einer heterosexuellen und patriarchalen Gesellschaft nicht eindeutig als erotisches Objekt für den männlichen Blick inszeniert werden. Diese Komponente wird unterdrückt und der Blick auf den Körper durch andere Dinge motiviert. So stellen sich der Sadismus gegen den männlichen Körper, die Verletzungen und Verstümmelungen als ein Mittel dar, den Körper als Objekt der erotischen Kontemplation zu disqualifizieren.[11]

Gerade weil das Hollywoodkino aus den genannten Gründen so sehr darauf bedacht ist, den voyeuristischen Blick auf seine Helden zu vermeiden, verdienen jene seltenen Momente Interesse, wo die Schaulust zugelassen wird. In dieser Hinsicht aufschlußreich ist „Prewitts Tod" (IX). Wie bei den anderen narrativen Ereignissen, die Über- und Unterordnungsverhältnisse begründen, resultiert auch hier der hierarchische Gegensatz aus der Montage. Der Kontrast zwischen Tätern (Soldaten, Abb. 11) und Opfer (Prewitt, Abb. 12) verdankt sich allerdings nicht der Ausarbeitung einer privilegierten Perspektive, welche eine einfache Opposition zwischen Blicksubjekt und Blickobjekt einführen würde, sondern einer Vielzahl inszenatorischer Details, die sowohl den Bildinhalt wie auch die Bildkomposition betreffen. Inhaltlich gehen diesem narrativen Ereignis Prewitts Desertation, sein Aufenthalt in Almas Haus sowie sein Entschluß, in die Kaserne zurückzukehren, voran. Auf dem Weg dorthin stößt Prewitt auf Soldaten der Schofield- Kompanie, welche ihn für einen feindlichen Spion halten und das Feuer eröffnen. Mit letzter Kraft kann sich Prewitt in einen Sandkrater retten, wo er jedoch seinen tödlichen Verletzungen erliegt. Abbildung 11 zeigt die beiden für Prewitts Tod

11 Annette Brauerhoch, Glanz und Elend der Muskelmänner. Konfrontation mit einem Genre, in: Frauen und Film, 40 (1986), 20–26, 23.

verantwortlichen Soldaten am Rand des Kraters stehen. Sie sind aus leichter Untersicht aufgenommen und signalisieren Überlegenheit, da sie sogar die Palme im Hintergrund zu überragen scheinen. Ihre breitbeinige, aufrechte Körperhaltung, das nach oben gerichtete Gewehr des einen Soldaten sowie ihr Blick über die Grenzen des Bildausschnitts hinaus versichern sie der Herrschaft über einen dreidimensionalen Raum. Die Uniform als Signifikant einer institutionellen Ordnung verankert ihr Handeln im Gesetz. Während die Darstellung der Soldaten eine Reihe filmsprachlicher Mittel mobilisiert, die überlegene Männlichkeit konnotieren, benutzt die nächste Einstellung (Abb. 12) „feminisierende" Codes, um Prewitts Unterlegenheit auch formal hervorzuheben. Die bildfüllende Großaufnahme seines Gesichts zerstört in ihrer Flächigkeit die Illusion der Bildtiefe, ihre überdurchschnittlich lange Dauer, die Momente der Kontemplation zuläßt, blockiert den Handlungsfluß. Prewitts liegende Position, die geschlossenen Augen, der leicht geöffnete Mund sowie die das Licht reflektierende, von Schweiß glänzende Haut sind weitere Elemente der Zurschaustellung. Zusammen konnotieren diese Details „Angesehenwerden" und bewirken, entsprechend den ideologischen Konventionen des Hollywoodkinos, eine Erotisierung der dargestellten Figur. Das militärische Narrative – in starkem Maß auf eine exklusive geschlechtsspezifische Identität seiner Protagonisten angewiesen – läßt, wie es scheint, unter der Bedingung des Todes den voyeuristischen Blick auf Männerkörper zu. Um zu verstehen, welche Mechanismen hier zum Tragen kommen, ist es nicht unwichtig, noch einmal den narrativen Kontext dieser Einstellung und insbesondere die vorangehende Sequenz, die Prewitts Trennung von Alma thematisiert, in Erinnerung zu rufen. Mit Ausnahme dieser Abschiedsszene wird Prewitt als ein Mann dargestellt, dessen Verhältnis zu Frauen unkompliziert ist. Kurz nachdem er Alma im *New Congress Club* kennengelernt hat, schlägt er ihr auch schon die Ehe vor. Alma, selbständig und unabhängig, zieht es aber vor, unverheiratet zu bleiben. Erst als sie Prewitt durch seine Entscheidung für die Armee zu verlieren droht und alle Versuche, ihn umzustimmen, nichts nützen, erklärt sich Alma zur Ehe bereit.

A: Prew, wo willst du denn hin?
P: Wo werd' ich wohl hingehen? Zu meiner Kompanie!
A: Zu deiner Komapnie? Warum?
P: Warum?
A: Aber Prew, das kannst du nicht, du bist doch noch nicht gesund. Wahrscheinlich kommst du gleich ins Militärgefängnis. Für die bist du doch ein Deserteur.
P: Im Gegenteil. Die werden jetzt alle freilassen, weil sie jeden Einzelnen brauchen.

A: Aber deine Wunde wird aufbrechen. Dann merken sie es sofort, daß du Judson erstochen hast.
P: Ich muß mich nur zurückmelden, dann geht alles in Ordnung. Ich muß mich nur zurückmelden.
A: Aber du kommst doch gar nicht erst hin, es wimmelt doch draußen vor Militärpolizei.
P: Macht mir nichts aus, ich kenn' das Gelände.
A: Prew bleib' doch wenigstens noch bis morgen ...
Nein Prew, geh' nicht, ich tu' alles, was du willst. Ich fahre mit dir in die Staaten zurück und wenn du willst, heirat' ich dich sogar. Wenn du jetzt gehst, sehen wir uns nie wieder.
P: Ich muß gehen.
A (schluchzend): Wie kannst du nur zurückwollen zu deiner Kompanie. Wie Dreck haben sie dich behandelt, wie den letzten Dreck. So gemein würde man nicht 'mal einen Hund behandeln. Deinen besten Freund haben sie umgebracht. Wieso kannst du nur zu deiner Kompanie zurückwollen?
P: Wieso ich wieder zu meiner Kompanie zurückwill? Ich bin Soldat.
A: Ja, ja, ein Soldat, nur ein gemeiner Soldat. Bist auch noch stolz drauf. Denke nur nicht ...
P: Ich dreh' jetzt das Licht aus, wegen der Verdunkelung.

In ihrem Versuch, Prewitt von seinem selbstmörderischen Plan abzubringen, stellt Alma die Erfüllung der männlichen Wünsche in Aussicht und gibt dabei ihre Unerreichbarkeit preis. Gerade diese aber hatte sie in den Augen Prewitts so überaus begehrenswert erscheinen lassen. Nun, da die Möglichkeit einer sexuellen Beziehung in greifbare Nähe rückt, reagiert der Soldat mit „Starrwerden".[12] Prewitts auf Distanz bedachte Körperhaltung, seine Uneinsichtigkeit und Sturheit, die knappen mitunter Almas Fragen wiederholenden Antworten und nicht zuletzt die Bekräftigung seiner soldatischen Identität orientieren sich an einem Modell phallischer Härte und haben, wie die miliärische Strammheit insgesamt, möglicherweise ihre Ursache im Versuch der Kastrationsabwehr. „Hart, klar, eisig, aus Eis, von Eisen, starr werden die Männer, wenn die Nähe der Frau spürbar wird", schreibt Klaus Theweleit über die Protagonisten der von ihm untersuchten Freikorpsromane.[13] Das „Haltung-Annehmen" bzw. „Starrwerden", das im tatsächlichen Kampf vor der Attacke geschieht, ist demnach eine Abwehrform, die den soldatischen Mann nicht nur vor dem Feind, sondern auch vor dem weiblichen Begehren, einer anderen Art von Bedrohung, schützen soll. Es ist auch kein Zufall, daß Prewitts Rückzug von Alma unmittelbar in Bilder des Todes und der Zerstörung mündet, denn die Koppelung der Vorstellung „Frau" mit Szenen der Gewalt ist, wie Theweleits „Männerphantasien" belegen, ein gängiger Topos des militärischen Narrativen. Neben anderen Beispielen führt der Autor Ernst Jünger an: „Es ist eine Stunde des Vergessens, die ich dem Krieg stehle. Ich bin ihr Mann, dem Feuerkreis entronnen und sitze mit ihr Hand in Hand, still und friedlich vorm Kamin. Morgen, ja morgen vielleicht wird mir das Hirn in Flammen zerspritzen."[14] In „From

12 Klaus Theweleit, Männerphantasien, Basel/Frankfurt a.M. 1986, 245.
13 Ebd., 246.
14 Ernst Jünger, Der Kampf als inneres Erlebnis, Berlin 1922, 69, zit. nach: Theweleit, Männerphantasien, wie Anm. 12, 57.

Here to Eternity" geht Prewitts Aufbruch zwar kein friedliches Beisammensein mit der Frau voran, aber Almas Angebot, ihn zu heiraten, das ihre sexuelle Verfügbarkeit einschließt, ist offenbar Anlaß genug, Bilder der Gewalt heraufzubeschwören.

Einer ähnlichen Dynamik gehorcht die Beziehung zwischen Karen und Warden. Die im Hollywoodkino der 50er Jahre mehrfach zitierte Liebesszene am nächtlichen, mondbeschienenen Strand von Hawaii,[15] welche trotz ihres glücklosen Ausgangs dem zeitgenössischen Publikum als Inbegriff von Romantik und Hingabe in Erinnerung blieb, enthüllt durch ihr abruptes Ende die männliche Angst vor einer realen Begegnung mit der Frau. Nach einem überaus leidenschaftlichen Kuß, bei dem die Kamera vor allem das weibliche Begehren in Szene setzt, beginnt Warden unvermittelt, Karen in aggressiver Weise der Promiskuität zu beschuldigen. Sein Verhalten stellt, wie das Prewitts in der Abschiedsszene, eine Abwehrreaktion auf weibliche Nähe dar. Da für diese Männer die Liebe zu Frauen und die Liebe zur Armee Gegensätze sind, und Hingabe daher den Verlust der soldatischen Identität bedeutet, kann es in „From Here to Eternity" keine erfüllte Romanze geben. Prewitt verläßt Alma mit dem Argument, die Kompanie würde in der Stunde der Gefahr jeden Einzelnen brauchen. Warden verzichtet auf eine Offizierskarriere und damit auch auf Karen, weil er seine alten Kameraden nicht im Stich lassen möchte. Auf jeden Fall entscheiden sich beide letztendlich für die Armee und gegen ihre Partnerinnen. Dennoch kann der Kriegsfilm auf die Präsenz von Freundinnen, Bräuten, Gattinnen oder auch Prostituierten kaum verzichten, denn das Vorhandensein heterosexueller Beziehungen schützt den Soldaten vor dem in männerbündlerischen Gemeinschaften naheliegenden Verdacht der Homosexualität. Und wenn gerade keine Frauen anwesend sind, erfüllt das Reden über sexuelle Aktivitäten die gleiche Funktion. Die Rolle Prewitts ist in Zinnemanns Film mit einem Schauspieler besetzt, der in seinem Privatleben Männer wie Frauen liebte, dies aber vor der Öffentlichkeit verbergen wollte. Karsten Witte berichtet, daß Montgomery Clift bei der Darstellung seiner Figuren peinlich darauf bedacht war, jede Andeutung sexueller Ambivalenz zu vermeiden:

> In „The Search" (Fred Zinnemann, 1948; G. J.) hilft er einem dem Holocaust entronnenen Jungen, Vertrauen durch Kompassion zu gewinnen. Improvisiert fügte Clift, der hier rettender und lehrender Soldat des kleinen Flüchtlings ist, einem Dialogsatz die Anrede „my dear" hinzu. Das ließ er, in Panik, beim amerikanischen Publikum ins schiefe Licht des virtuellen Liebhabers von Knaben zu geraten, schneiden.[16]

Verheiratet mit einem anderen (Karen) oder unzugänglich aufgrund einer bestimmten Vorstellung vom Leben (Alma), repräsentieren die Protagonistinnen, ähnlich wie das in dieser Zeit äußerst populäre *Pin-Up*, zu Beginn des Films ein männliches Weiblichkeitsideal, welches die Stärke des Begehrens am Grad der Unerreichbarkeit des Liebesobjekts mißt.

15 Beispielsweise in Robert Aldrichs „Autumn Leaves, Attack!" (USA 1956) und in Billy Wilders „The Sevenyear Itch" (USA 1955).

16 Karsten Witte, Blatt für Monthy, in: Frauen und Film, 40 (1986), 28–29, 28.

Gewinnt das Wunschbild hingegen einmal Kontur, so setzt der Mann alles daran, sich die Frau vom Leib zu halten. Das militärische Narrative lenkt den Affekt, der sich vordergründig auf die Frau richtet, von ihr ab und koppelt ihn an ein Gewaltbild (Prewitts Tod, Wardens Aggression). Es grenzt Erotik und Sexualität aus der Darstellung des Soldaten aus und sexualisiert, gleichsam als Gegengewicht, all das, was Teil des militärischen Universums ist. Dazu zählen der Umgang mit der Waffe, Gewalt und Tod, häufig in Kombination mit Bildern eruptiver Ereignisse. Über die konnotative Aufladung von Sexualität durch Gewalt im amerikanischen Kriegsfilm der 80er Jahre schreibt Tania Modleski:

> In fantasies of war, sexuality is manifested in violence, and violence carries an explosive sexual charge. To take a particularly vivid example from a sequence in *Top Gun*: as each of the two male characters goes off to have sex with the woman he is involved with, the song „Great Balls of Fire" plays on the soundtrack; then the music merges into that of the theme song, while the man go back to practicing their war games and are forced to parachute out of the plane, which explodes as the hero's partner dies.[17]

Fester Bestandteil agonaler oder kriegerischer Diskurse ist die Metaphorik der Waffe. In „From Here to Eternity" wird den Infanteristen eingehämmert, das Gewehr sei die Braut des Soldaten. Es liegt auf der Hand, daß dadurch eine libidinöse Beziehung zur Waffe hergestellt werden soll, obwohl diese, was ihr äußeres Erscheinungsbild betrifft, eher phallisch und daher männlich konnotiert ist. Daß die Waffe das männliche Genitale substituieren kann, beweist eine kurze Episode aus dem französischen Film „La Guerre des Polices" (Robin Davis, 1979), die bei Sigrid Schmid-Bortenschlager[18] beschrieben ist. Marlène Jobert spielt darin eine Polizistin. Dienstlich unterwegs trifft sie im Pigalle-Viertel auf einen Mann, der ihr durch Gesten bedeutet, sie möge näher kommen. Als sie dieser Aufforderung Folge leistet, öffnet der Fremde unvermittelt seinen Mantel und gibt sich als Exhibitionist zu erkennen. Als Reaktion imitiert Jobert die exhibitionistische Geste des Mantelöffnens und zum Vorschein kommt – ihre Dienstwaffe, auf die sie ostentativ hinweist, was den Mann in die Flucht schlägt. Während die Waffe im Western, im Polizei- und Gangsterfilm für Macht, Virilität und Sexualität steht, scheint

17 Tania Modleski, A Father is Being Beaten: Male Feminism and the War Film, in: dies., Feminism Without Women. Culture and Criticism in a „Postfeminist" Age, London/New York 1991, 61–75, 62.

18 Vgl. Sigrid Schmid-Bortenschlager, The Woman With the Weapon, in: Degrés. Revue de synthèse à orientation sémiologique, 51 (1987), 1–13.

im Kriegsfilm neben dieser ersten noch eine zweite Bedeutung zu existieren, welche weniger die ikonischen Qualitäten des Objekts, sondern die imaginäre Relation zwischen Soldat und Waffe in Rechnung stellt. In Stanley Kubricks Vietnamfilm „Full Metal Jacket" werden die *Marines* angehalten, mit dem Gewehr das Bett zu teilen und ihm einen weiblichen Vornamen zu geben. Der Gleichsetzung von Braut und Waffe fügt der Ausbildner aus „From Here to Eternity" hinzu: „Wenn eure Braut im Einsatz versagt, habt Ihr umsonst geladen!" Diese eigentümliche und auf den ersten Blick unlogische Sexualmetaphorik, welche phallische Potenz mit Weiblichkeit assoziiert, wird erst im Rahmen einer Theorie verständlich, die das militärische Imaginäre auf der Grundlage feministisch-psychoanalytischer Ansätze untersucht.

Oedipus Interruptus

Unsere Analyse des Blickdispositivs hat gezeigt, daß das klassische Erzählkino durch die Ausarbeitung einer privilegierten Perspektive sowohl inter- wie auch intrasexuelle Relationen hierarchisch zu differenzieren imstande ist. Diskursive Autorität, eine Form symbolischer Macht, manifestiert sich, wie wir gesehen haben, in Subjektpositionen. Eine Untersuchung des Blicks in seiner Funktion als organisierendes System kann zwar über die textuellen Mechanismen hierarchischer Rollenverteilung Auskunft geben, liefert jedoch keinen Ansatzpunkt, Prozesse der Subjektkonstitution im Rahmen bürgerlich-patriarchaler Ideologien zu kritisieren. Mit Hilfe feministisch rekonstruierter psychoanalytischer Theorien erscheint es hingegen möglich, die symbolischen Strukturen, welche das amerikanische Erzählkino dominieren, in einen sozio-kulturellen, ideologiekritischen Kontext zu stellen und die Diskussion vom Einzelfilm (seinen inhaltlichen und formalen Komponenten) auf das kinematographische Dispositiv (die Herstellungs- und Sehbedingungen) hin zu erweitern. In einer ausführlichen Analyse von Hitchcocks „North by Northwest" („Der unsichtbare Dritte", USA 1959) hat Raymond Bellour[19] als einer der ersten narrative Strukturen nach ödipalen Aspekten untersucht und nachgewiesen, daß die textuelle Organisation des klassischen Hollywoodfilms auf der Ebene der Makrostruktur einer Reinszenierung des Ödipus- und Kastrationskomplexes entspricht. In Analogie zum ödipalen Szenario durchläuft der Protagonist von „North by Northwest" einen Parkurs, der ihn am Anfang in infantiler Abhängigkeit von der Mutter zeigt und an dessen Ende die erfolgreiche Überwindung der Ödipussituation steht, ausgedrückt durch Heirat, soziale Integration und Akzeptieren des Gesetzes. Hitchcocks Held vollzieht auf diese Weise eine Bewegung, die ihn von Unwissenheit zu Wissen, vom Verkennen zum Anerkennen des Begehrens führt. Bellours Ansatz, der auf die Subjekttheorie des französischen Psychoanalytikers Jacques Lacan rekurriert, geht davon aus, daß die Konstitution des filmischen Subjekts bestimmten Mechanismen gehorcht, die mit Hilfe der Psychoanalyse erhellt werden können, bzw. von der generelleren Annahme, daß die

19 Raymond Bellour, Le blocage symbolique, in: Communications, 23 (1975), 235–350.

Funktionsweisen des Kinos in vielem denen des Unbewußten entsprechen. Obwohl eher an allgemeinen Bedingungen des Narrativen als an geschlechtsspezifischen Codes interessiert, blieb Bellours Hitchcock-Analyse nicht ohne Einfluß auf die feministische Diskussion. Lacans Theorie der Subjektwerdung, entwickelt in Auseinandersetzung mit der Freudschen Psychoanalyse und der Saussureschen Linguistik, wurde von Filmwissenschaftlerinnen aufgegriffen, um die Rolle der Frau im dominanten Erzählkino (beispielsweise ihre Repräsentation als fetischisiertes Schauobjekt) sowie die Verortung des Zuschauers als patriarchales Subjekt zu erklären. Dahinter steht die übergeordnete Frage nach der Möglichkeit weiblicher Subjektivität bzw. weiblichen Begehrens. „Wenn wir uns als Frauen begreifen", schreibt E. Ann Kaplan, „deren Rolle von ödipalen Strukturen und ödipalem Diskurs bestimmt wird, müssen wir jene psychoanalytischen Prozesse untersuchen, die uns als das Andere (Rätsel, Geheimnis), als ewig und unveränderbar definierten ... Nur so finden wir die Brüche und Spalten, durch die Frauen wieder in die Geschichte hineinschlüpfen können."[20] Daß die Ödipussituation als Modell gerade für die Analyse des militärischen Narrativen grundlegende Bedeutung besitzt, spricht Steve Neale am Ende eines Aufsatzes zum amerikanischen Kriegsfilm an: „I would, in conclusion, propose the relationship between Oedipal patterns and modes of narration in the war film as a topic for further research."[21] Dem Autor zufolge handelt der Kriegsfilm nämlich nicht einfach von Männern und autoritären Institutionen – sein eigentliches Thema ist die Konstitution des männlichen Subjekts.

Exkurs: Zur psychoanalytischen Subjektkonstitution

Zentral für den Kriegsfilm und verwandte Genres ist eine typisch männliche Phantasie, welche die Protagonisten um Macht und Kontrolle rivalisieren läßt und daher ödipale Dramen und Konflikte involviert. Die Geschichte des Oedipus Rex, als deren Kernstück die inzestuöse Liebe zur Mutter und der Todeswunsch gegenüber dem Vater angesehen werden muß, lieferte Freud ein Modell zur Erklärung von Grundmustern in der Entwicklungsgeschichte des Kindes, welche im Erwachsenenleben wiederbelebt werden können. Darüberhinaus betonte Freud den fundamentalen Charakter des Ödipus für die Kulturgeschichte und erklärte ihn zur universellen menschlichen Struktur des Unbewußten. Lacan hat vor allem die verbietende, normative Dimension der Ödipussituation hervorgehoben. Dabei steht der Vater für Macht und Gesetz, folglich für alle repressiven Funktionen einer sozialen Struktur. Er verkörpert jene Kategorie, die Lacan als das Symbolische bezeichnet. Dazu Laplanche und Pontalis:

> Der Ödipuskomplex läßt sich nicht auf eine reale Situation reduzieren, auf die effektive Einwirkung des Elternpaares auf das Kind. Er bezieht seine Wirksam-

20 E. Ann Kaplan, Ist der Blick männlich?, in: Frauen und Film, 36 (1984), 45–60, 50.
21 Steve Neale, Aspects of Ideology and Narrative Form in the American War Film, in: Screen, 32, 1 (1991), 35–57, 54.

> keit aus der Einführung einer verbietenden Instanz (Verbot des Inzests), die den Zugang zur natürlich gesuchten Befriedigung verschließt und den Wunsch und das Gesetz untrennbar miteinander verknüpft ...[22]

Psychoanalytisch orientierte *cultural studies* haben im Anschluß an Freud und Lacan dargelegt, daß die Dynamik dominanter okzidentaler Erzählformen in der Tat aus der Spannung zwischen Begehren und Gesetz resultiert. Dem Wunsch – so das paradigmatische Szenario –, der die Suche nach dem Wertobjekt inauguriert, werden Grenzen durch Verbote, Normen oder Regeln gesetzt; eine Lösung steht erst in Aussicht, wenn das Subjekt den Ansprüchen der symbolischen Ordnung zu genügen bereit ist, was beispielsweise durch Integration in eine Gemeinschaft, Heirat, Unterstützung des Gesetzes usf. geschehen kann. Es ist daher auch kein Zufall, daß die meisten Geschichten, die die Populärkultur erzählt, mit einem *Happy End* schließen, gestattet ein solches konventionelles Ende doch, die Bewältigung des Ödipuskomplexes zu phantasieren.

In der neueren feministisch-filmtheoretischen Diskussion besitzt die Ödipussituation jedoch nicht nur als ästhetische Kategorie Bedeutung. Eine ebenso entscheidende Rolle fällt ihr als Erklärungsmodell für die Subjektkonstitution zu, da sie den Eintritt in die symbolische Ordnung, die Ordnung der Sprache markiert. Um die Beziehung zwischen Lacanscher Subjekt- und Sprachtheorie sowie die Relevanz dieses Denkmodells für die Analyse bildlicher Repräsentationssysteme zu verdeutlichen, ist es notwendig, noch einmal auf die triadische Ausgangskonstellation zurückzukommen. Im ödipalen Szenario liebt der Knabe die Mutter, wodurch der Vater, als Gegner der infantilen Sexualinteressen zum Rivalen wird. Die Position des Gesetzes vertretend, spricht der Vater das Inzestverbot aus und vollzieht die symbolische Kastration, indem er das Kind von der Mutter und gleichzeitig vom Phallus trennt. In der dem Ödipus vorangehenden, präödipalen Phase nämlich besitzt die Mutter die Funktion einer als ursprünglich vorgestellten Einheit und Vollkommenheit. Sie wird – freilich erst rückwirkend, d.h. aus dem Blickwinkel der ödipalen Phase –, als „phallische Mutter" bezeichnet, da der Phallus das Destillat aller positiven Werte einer bürgerlich-patriarchalen Gesellschaft repräsentiert. Die Trennung des Kindes von der Mutter durch das väterliche Inzestverbot (die symbolische Kastration) bewirkt, daß der Phallus, ein Signifikant oder Platzhalter des Begehrens, ins Unbewußte verdrängt wird und „von nun an als Strukturmoment des Unbewußten alle Bedeutungen des sprechenden Subjekts, die Suche nach der ursprünglichen Einheit mit der Mutter, hervor(bringt). Das Subjekt versucht diesen symbolischen Mangel der Einheit und Vollständigkeit im Akt des Sprechens auszufüllen."[23] Lacans geschlechtsunspezifischer Ansatz, demzufolge Subjektkonstitution und Spracherwerb zusammenfallen, gibt der feministischen Theorie Auskunft über den Ort der

22 J. Laplanche und J.-B. Pontalis, Das Vokabular der Psychoanalyse, Frankfurt a.M. 1989, 355.

23 Gabi Donnerberg u. Inge Hartweg, Einleitung in Feminismus und Film, in: Joachim Paech u.a. Hg., Screen-Theory. Zehn Jahre Filmtheorie in England, Osnabrück 1985, 149–165, 154.

Frau in der symbolischen Ordnung, liefert eine Erklärung für ihre Abwesenheit in Sprache und Kultur, ohne die Bedeutung der Geschlechterdifferenz in biologischen Kategorien zu verankern.

> Obwohl weder Junge noch Mädchen den Phallus „haben" können – er repäsentiert für beide Geschlechter den Mangel – ist dieser für den Jungen mit dem Signifikant des realen Organs, dem Penis verbunden, mit dem er den Mangel in einer phallozentrischen Gesellschaft symbolisieren kann. Das Mädchen, dem dieses Symbol fehlt, erlebt einen negativen Eintritt in die symbolische Ordnung und wird darüberhinaus selbst zum Zeichen dieses Mangels. Indem die Frau die Abwesenheit des Phallus repräsentiert, vergegenwärtigt sie dem Mann ständig die Quelle seiner Angst (Kastrationsangst).[24]

In der Absicht, ödipale Theorien in einen kulturgeschichtlichen Kontext einzubinden, hat Kaja Silverman[25] vorgeschlagen, den zentralen Begriff der Kastrationsangst allgemeiner, d.h. im Sinn einer zunächst nicht geschlechtsspezifischen Verlustangst zu fassen, da Erfahrungen des Verlustes und Mangels *vor* der Anerkennung des Geschlechtsunterschiedes liegen. Entscheidend für Silvermans Argumentation ist, daß in der herrschenden Kultur das bürgerlich-partriarchale Subjekt – der Mann – eine ganz bestimmte Position gegenüber dem Mangel bezieht. Dadurch benennt der Begriff der Verlustangst nicht länger eine geschlechtsunabhängige, sondern eine deutlich geschlechtsspezifische Haltung, welche „Vollständigkeit", „Einheit", „Identität" usf. als hochgeschätzte Werte einführt, während sie gleichzeitig dem Mangel mit einer Verleugnungsstrategie begegnet. Von welchem Verlust, welchem Mangel aber ist hier die Rede?

Bevor das Individuum zwischen Subjekt- und Objektposition zu unterscheiden lernt, phantasiert es sich als einheitlich, als im Besitz des Objekts, das als Teil des Ich empfunden wird. Zu den ersten Geschehnissen, welche imstande sind, die Illusion von Einheit zu erschüttern, zählen der Verlust der anatomischen Vollständigkeit im Augenblick der Geburt sowie, etwas später, die Trennung des Kindes von der Mutterbrust. Einen weiteren Einschnitt auf dem Weg von imaginärer Vollkommenheit zur Erfahrung des Mangels einerseits und zur Entwicklung von Verleugnungsstrategien andererseits markiert das *Spiegelstadium*, dessen Bedeutung für identifikatorische Prozesse Lacan in einem frühen Aufsatz[26] gewürdigt hat. Lacans Theorie zufolge entdeckt das Kind zwischen dem 6. und 18. Lebensmonat sein Spiegelbild – ein Ereignis, das der französische Psychoanalytiker als erste Artikulation des Ich, als

24 Ebd., 154.

25 Vgl. Kaja Silverman, The Acoustic Mirror. The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema, Bloomington/Indianapolis 1988. Zur deutschen Rezeption von Silverman vgl. Veronika Rall, „Brauche ich einen Namen, um zu sehen? Sprache, Subjektivität und Geschlechterdifferenz in Jean-Luc Godards ‚King Lear', in: Frauen und Film, 44/45 (1988), 145–157.

26 Jacques Lacan, Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion (1949), in: ders., Schriften I, Frankfurt a.M. 1975, 61–70. Vgl. auch Samuel M. Weber, Das imaginäre Ich: Lacans Theorie des Spiegelstadiums, in: ders., Rückkehr zu Freud. Jacques Lacans Ent-stellung der Psychoanalyse, Frankfurt a.M./Berlin/Wien 1978, 10–20.

Beginn der Subjektkonstitution interpretiert. Zu diesem Zeitpunkt befindet sich das Kind noch in einem Zustand völliger körperlicher Hilflosigkeit. Da seine visuelle Perzeption aber weitaus entwickelter ist als seine motorischen Fähigkeiten, kann es zwar die Einheit eines Bildes wahrnehmen, das Gefühl der Einheit jedoch am eigenen Körper nicht nachvollziehen, denn gerade die entscheidenden Eigenschaften des Spiegelbildes, wie Homogenität, Festigkeit und Dauerhaftigkeit fehlen ihm. Das erste Erkennen seiner selbst kommentiert das Kind mit einer „Jubelreaktion", kommt doch das Bild seinem phantasmagorischen Wunsch nach Einheit entgegen. Wichtig dabei ist, daß sich das Subjekt durch narzißtische Identifikation mit einem Trugbild zu konstituieren beginnt, wobei Erkennen von „Falsch-Erkennen" überlagert und das ideale, fertigere, vollkommenere Ich des Spiegels als Ich-Ideal verinnerlicht wird. Verleugnung des Mangels, Verkennung und Projektion stehen also am Anfang der Subjektbildung. So birgt das erste Gefühl der Identität, das künftige Identifikationen mit anderen ermöglicht, in sich bereits Täuschung und Nichtidentität. Genetisch betrachtet repräsentiert das *Spiegelstadium* eine vor- und außersprachliche Phase. Der Prozeß der narzißtischen Identifikation vollzieht sich stumm, vor jeder Verbalisierung, die Beziehung zwischen Kind und Spiegelbild scheint eine rein imaginäre, duale zu sein. Dennoch ist das Spiegelstadium nicht einfach im Imaginären zu situieren. Es bezieht seine Wirksamkeit zwar aus dem Moment der *Ähnlichkeit* (Bereich des Imaginären), kann aber, wie wir gesehen haben, auf die Dimension der *Andersheit* und, wie Lacan später hinzufügt, auf die Figur *des Anderen* nicht verzichten. Erst diese dritte Instanz neben Kind und Spiegelbild, deren persönliche Identität gleichgültig ist, ermöglicht das Begreifen und daher die Wirkung der *Ähnlichkeit*, denn es sind der Blick und das Begehren *des Anderen*, welche die Subjektkonstitution sowohl bezeugen wie garantieren.[27] Der Begriff des Begehrens aber führt eine neue Kategorie, die des Symbolischen ein. Um Zugang zur symbolischen Ordnung, zur Ordnung der Sprache zu erlangen, muß das Subjekt die Ödipussituation vollenden, d.h. das Begehren nach der Einheit mit der Mutter zurückstellen und das Gesetz des Vaters, auf das sich diese Ordnung gründet, anerkennen. Lacans „Père Symbolique" läßt sich nicht auf den realen Vater in seiner körperlichen Existenz reduzieren, sondern bezeichnet einen Ort, der von dem *Namen-des-Vaters* (dem *Nom-du-père*, das Lacan auch als *Non-du-père* orthographiert) besetzt ist. Das Symbolische muß daher als jener Bereich definiert werden, der die Absenz des Objekts (des Referenten) voraussetzt –, seine Funktion par excellence ist die Sprache, eine abstrakte Repräsentation. In dieser Perspektive erscheint der symbolische Mangel, dem jedes Subjekt – egal ob weiblich oder männlich – unterworfen ist, als grundsätzliche Bedingung für Ichbildung und Spracherwerb. Da aber die bürgerlich-patriarchale Kultur gerade durch das mit sich selbst identische, einheitliche Subjekt sowie durch eine Vorstellung von Geschichte als Selbstproduktion bestimmt ist, darf sie nicht zugeben, daß ihr hochgeschätzter Subjektbegriff Verlust und Mangel zur Voraussetzung hat. Angewiesen auf die Illusion seiner narzißtischen

27 Vgl. Weber, Rückkehr, wie Anm. 26, 95–96.

Vollkommenheit und Omnipotenz, entwickelt das herrschende Subjekt eine Verleugnungsstrategie, deren Konsequenzen für die geschlechtsspezifisch unterschiedlichen Positionen innerhalb der symbolischen Ordnung Veronika Rall mit Rekurs auf Kaja Silverman wie folgt resümiert:

> (Der Begriff der Kastrationsangst) exemplifiziert die männliche Weigerung, die Existenz eines Verlustes oder eines Mangels mit dem Mann in Verbindung zu bringen. Somit ist die herrschende Kultur nicht nur von Mangel, sondern auch von einer Verleugnungs- und Projektionsstruktur geprägt. Sie darf nicht offenlegen, daß sie auf einem Mangel beruht, wenn das Subjekt eine totale Geltung seiner selbst, seiner Wahrnehmung und seiner Naturerkenntnis beansprucht. Doch kann die Existenz dieses Mangels nicht aus der Welt geschafft werden, daher wird sie vom herrschenden Subjekt (dem Mann) verleugnet und auf die Frau projiziert. Dies gelingt dadurch, daß im Vergleich zum männlichen dem weiblichen Körper im anatomischen Äußeren etwas „fehlt", und wird dadurch forciert, daß die Frauen von Bildung, Erkenntnisprozessen und damit von Macht ausgeschlossen werden. Die Projektion des Mangels bedeutet daher in einer um Subjektivität zentrierten Gesellschaft, daß der Frau ein *subjektives Bewußtsein* abgesprochen, sie aus einem sozialen, ökonomischen und geschichtsbildenden Kontext, d.h. der *Kultur* verwiesen und ihre Rolle im Zusammenhang mit der unbewußten Natur definiert wird. Frauen dienen dem herrschenden Subjekt – i.e. dem Mann – nun als *Projektionsfläche*, ihr Anteil an Kultur ist passiv.[28]

Psychoanalytische Theorien der Subjektkonstitution bieten der feministischen Filmtheorie vor allem zwei Anknüpfungspunkte. Einmal um innernarrativ die geschlechtsspezifische Verteilung filmisch-symbolischer Macht zu erklären: die Nichtexistenz der Frau als Subjekt innerhalb phallozentrischer Diskurse, ihre Unterwerfung zum Schauobjekt, korrespondierend mit Fetischisierung bzw. Überhöhung im Starkult. Zum anderen um den Begriff des Zuschauersubjekts neu, d.h. jenseits von empirischen Kategorien als Produkt des kinematographischen Dispositivs zu fassen. Da die Filmsprache Hollywoods einer realistischen Ästhetik verpflichtet ist, die den Mangel an Objekten verleugnet und eine imaginäre Fülle an die Stelle der Wirklichkeit setzt, konstruiert sie ein Zuschauersubjekt, daß sich in Übereinstimmung mit der patriarchalen Ideologie als omnipotent und einheitlich, da vermeintlich im Besitz des Objekts, phantasieren kann.

Oedipus Interruptus (Fortsetzung)

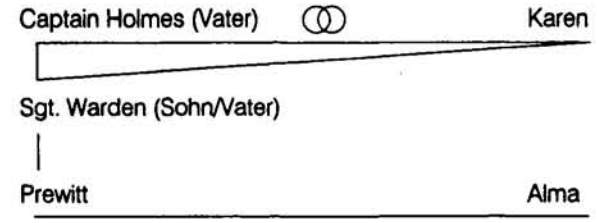
Läßt man noch einmal des Helden Parkurs durch die narrativen Instanzen Revue passieren, so wird deutlich, daß „From Here to Eternity" – ganz im Widerspruch zu dem, was Raymond Bellour vom Hollywoodkino behauptet – nicht auf den finalen Triumph des Ödipus hinausläuft. Anstelle einer Position sozialer Autorität findet sein Protagonist am Ende den Tod, in einem Augenblick des Irrtums, der Illusion. Prewitts Bereitschaft, das Gesetz des Vaters anzuerkennen und das Begehren in sozial akzeptierte Bahnen zu lenken ist nämlich nicht der End-, sondern der

28 Rall, Namen, wie Anm. 25, 148–149.

Ausgangspunkt der Geschichte. Der Film beginnt – wir erinnern uns – mit Prewitts Dienstantritt in der Schofield-Kaserne. Der junge Soldat meldet sich zur Infanterie zurück, nachdem er aus freien Stücken auf seine ranghöhere Stellung als Korporal beim Musikcorps verzichtet hat. Auslöser für diesen Akt der Selbstkasteiung, der mit dem Entschluß, niemals mehr in den Ring zu steigen, Hand in Hand ging, war – wie wir retrospektiv erfahren – ein freundschaftlicher Boxkampf, bei dem sein Gegner das Augenlicht verlor. In pschoanalytischen Kategorien muß das Auge als Äquivalent des männlichen Genitale betrachtet werden,[29] sein Verlust bedeutet Kastration. Folglich hat Prewitt von allem Anfang an mit der Fähigkeit zur symbolischen Kastration eine vaterähnliche Position inne, was in ihm den Wunsch auslöst, seinerseits symbolische Kastrationen (u.a. ausgedrückt durch seine Bereitschaft zur Degradation) auf sich zu nehmen. Warum aber sollte der Held, einmal im Besitz der Macht des Vaters, den Weg des Ödipus unterbrechen wollen?

Psychoanalytisch-feministische Untersuchungen betrachten den Kriegsfilm à la Hollywood als Ausdruck einer für die amerikanische Kultur typischen Vater-Sohn-Dynamik und beurteilen das Militärische primär als Instrument zur Ödipalisierung der Söhne. Den meisten Filmen dieses Genres liegt in der Tat ein Szenario zugrunde, das den Krieg bzw. seine Vorbereitung, das Kasernenleben, als eine Art Initiation begreift. Erst nachdem die Helden sich selbst und andere überwunden, d.h. Erfahrungen des Verlustes gesammelt haben, dürfen sie in den Kreis der Väter eintreten und sich in voller Größe zum Sieg erheben. Auch Prewitt muß Demütigungen, physischen und psychischen Schmerz ertragen – ein letztendlicher Triumph ist ihm indes nicht gegönnt. Eine Analyse des Films in ausschließlich ödipalen Begriffen würde vermutlich sein schlechtes Ende als triumphale Niederlage des Ödipus interpretieren und die Gründe aufzählen, weshalb des Protagonisten Integration in das Symbolische scheitert. Im Rahmen eines solchen Erklärungsmodells blieben allerdings die libidinöse Bindung des Helden an die Armee sowie ihr letaler Ausgang unverständlich. Diese Überlegungen geben Anlaß, die Bedeutung des Militärischen als ödipalisierende Instanz, welche ihre Wirkung allein durch Verbote entfaltet, nicht zu überschätzen. Für die Männer des Films ist der Kommiß nämlich ebenso ein Ort, der das Ausleben präödipaler narzißtischer Omnipotenzphantasien ermöglicht, ja sogar fördert. Man muß daher annehmen, daß sich in Zinnemanns Film ödipale Strukturen mit präödipalen Phantasien überlagern – eine Hypothese, die zugleich Gelegenheit bietet, den Anteil und die Grenzen des Symbolischen im militärischen Narrativen kritisch zu überprüfen. Eine Filmanalyse in Begriffen des Ödipalen, deren Angelpunkt der Kastrationskomplex ist, wird zunächst einmal auf die Funktion der einzelnen Figuren, ihre Positionierung im ödipalen Modell und ihre Beziehung zum Wissen bzw. zur Macht achten. Folgendes Schema gibt die innernarrativen Relationen der wichtigsten Charaktere wieder:

29 Vgl. Sigmund Freud, Das Unheimliche (1919), in: ders., Psychologische Schriften, Frankfurt a.M. 1982, 244–274.



Ungeachtet dessen, daß Prewitt in der Vorgeschichte des Films, von der wir allerdings lediglich hören, einmal eine vaterähnliche Funktion besessen hat, positioniert ihn die Eingangssequenz als Sohn – nicht zuletzt auch deshalb, weil sie ihm gegenüber Warden die Rolle des Blickobjekts zuteilt (vgl. narratives Ereignis I). Warden seinerseits scheint sowohl Vater wie Sohn zu sein. Als unmittelbarer Vorgesetzter Prewitts und Exekutor der Sanktionen spricht er zwar die Verbote aus, handelt aber im Namen seines Auftraggebers, mit dem ihn eine Vater-Sohn-Relation verbindet. In den Dialogen wird mehrfach Holmes' Abwesenheit vom Dienst kritisiert. Mit Blick auf die Ödipussituation ist es aber gerade diese absente Präsenz, die den Kompaniechef, abgesehen von seinem militärischen Rang und seinem Alter, für die Rolle des Vaters prädestiniert. Aufschlußreich erscheint hier jedoch vor allem die Dreiecksbeziehung zwischen Holmes, Karen und Warden, welche nicht nur aufgrund ihrer triadischen Struktur eine Analogie zur Ödipusgeschichte verrät, sondern auch dadurch, daß Holmes in exakter Entsprechung zur Funktion des symbolischen Vaters als hinzukommender dritter Term konstituiert wird.

Bildliche Umsetzung findet dieses Dispositiv in zwei Einstellungen, welche inhaltlich auf die erste Begegnung zwischen Warden und Karen folgen. Nachdem die Frau des Kompaniechefs den Kasernenhof verlassen hat, fährt die Kamera auf den Sergeant zu (Abb. 15) und schafft dann, mittels Überblendung, eine Verbindung zwischen seinem und ihrem Bild – einer Photographie, die sich auf Holmes Schreibtisch befindet (Abb. 16). Durch die anschließene Kamerarückfahrt wird Warden sichtbar, der nachdenklich Karens Foto betrachtet, während gleichzeitig Holmes aus dem Hintergrund die Szene betritt (Abb. 16a). In

Hinblick auf ihre triadische Struktur verdient in diesem Zusammenhang auch jene Sequenz Beachtung, in der Karen Warden erzählt, daß sie wegen ihres Mannes ihr Kind verloren habe:

K: Ich habe aus Liebe geheiratet und war sehr glücklich, bis ich bermerkte, daß er mich betrogen hat. Damals hab' ich ein Baby erwartet. Ich dachte, das Kind bringt ihn zu mir zurück. Darum bin ich fast glücklich gewesen, als die Wehen begannen. An diesem Abend hatte mein Mann eine Offiziersbesprechung. Ich bat ihn, sich zu beeilen und den Arzt mir zu bringen, aber ich habe umsonst gewartet. Mein Mann hatte eine Verabredung mit einer Tänzerin. Ich war am Ende meiner Kräfte, als er morgens nach Hause kam. Er war sinnlos betrunken. Ich habe ihn angefleht, den Arzt zu rufen, aber er schlief schon im Stehen ein. Als das Baby geboren wurde, war ich ganz allein. Es war ein Junge, aber er war tot. Ich bin daran nicht gestorben, mich haben sie im Krankenhaus wieder wunderbar zusammengeflickt, damit ich weiterleben durfte. Und dann sagte man mir: „Keine Kinder mehr!" Natürlich hab' ich dann nach einem andern Mann gesucht, und wenn ich einem Menschen begegnet wäre, ...

In Karens Geschichte verkörpert Holmes buchstäblich die Rolle des symbolischen Vaters. Verantwortlich für den Tod des Jungen, tritt er als jene Instanz auf, die Mutter und Kind trennt. Durch dieses Ereignis bleibt eine Leerstelle im ödipalen Szenario zurück, welche es neu zu besetzen gilt. Da der Verlust des Kindes am Beginn von Karens Suche nach einem Mann steht, repräsentieren „Kind" und „Mann" austauschbare Begriffe, was unsere Ausgangshypothese, die Dreiecksbeziehung im Film könne in Analogie zum ödipalen Familienroman betrachtet werden, bestätigt. Obwohl Holmes in beiden triadischen Relationen (Holmes/Karen/Kind und Homes/Karen/Warden) struktural die Vaterstelle besetzt, kommt ihm nur in der ersten, von der wir durch Karens Erzählung erfahren, eine verbietende Funktion zu. In der zweiten (vgl. Abb. 16a) wird Holmes zwar als intervenierender Term hinsichtlich der Dyade Karen/Warden eingeführt, kann aber kein positives Verhältnis zum Wissen und zur Macht entwickeln. In Verkennung der Situation ermutigt er Warden, dessen Blick sich nur langsam von Karens Bild löst, dem Begehren Raum zu gewähren:

H (zu W): Gönnen Sie sich doch auch 'mal ein bißchen Spaß! Dauernd sitzen Sie hier drin und führen Papierkrieg. Kennen Sie denn gar nichts außer Ihrer Arbeit? Sie sollten sich auch 'mal amüsieren!

Diese Worte, die im Kontext des Ödipalen einer Aufforderung zum Inzest gleichkommen, stellen die These von Holmes' Vaterposition in der Dreiecksbeziehung in Frage. Eine solche Behauptung kann nunmehr lediglich für die von Karen erzählte Geschichte aufrecht erhalten werden. Anders ausgedrückt: nur das, was gesagt wird, nicht aber, was wir hören *und* sehen, ist imstande, Holmes' paternale Funktion im ödipalen Szenario zu bestätigen. Im klassischen Hollywoodkino hängt jedoch die Glaubwürdigkeit des Dargestellten vor allem von seiner bildlichen Repräsentation ab. Einzelne Charaktere können die Unwahrheit sagen, das Bild aber – so die Konvention – lügt nicht.[30] Als Produkt einer Erzäh-

30 Vgl. Mary Ann Doane, Gilda: Epistemology as Striptease, in: Camera Obscura, 11 (1983), 6–27, 23.

lung wird Holmes' Anspruch auf symbolische Macht prekär. Doch dies ist nicht der einzige Punkt. Sein Nichtwissen, was die Liebesbeziehung zwischen dem Sergeant und Karen betrifft, seine buchstäbliche „Blindheit", die sowohl in seiner Rolle als Blickobjekt als auch in Wardens Bemerkung, der Kompaniechef unterschreibe blind, was man ihm vorlegt, zum Ausdruck kommt, situieren Holmes außerhalb des Bereichs von Wissen und Macht. Kommen wir in diesem Zusammenhang noch einmal auf die *Headquarter*-Szene zurück (vgl. narratives Ereignis VI). Mit Blick auf Holmes äußern die beiden Vertreter der Militärspitze:

V1: Warum greift der Offizier nicht ein? Wissen Sie, wer das ist?
V2: Captain Holmes, Sir.

Das Aussprechen des Namens des „Vaters" hat in der nächsten Einstellung die visuelle Repräsentation des Bezeichneten, seine körperliche Präsenz zur Folge, was den Funktionsweisen des Symbolischen widerspricht und das Prinzip des *Nom-du-père* unterminiert. Holmes' Verabschiedung aus dem Heeresdienst und aus der Geschichte erscheint nunmehr als logische Konsequenz. Da aber die Ambivalenz bürgerlicher Ideologie verlangt, daß paternale Autorität nicht nur negativ dargestellt werde, bedarf es einer kompensatorischen Figur, die imstande ist, eine Identifikation mit dem Bild des Vaters zu gewährleisten. Diesem Bedürfnis trägt Warden Rechnung. Für seine Positionierung als Vater spricht zunächst, daß er Holmes im Dienst vertritt und auf diese Weise Prewitt gegenüber, den er mitunter „Kleiner" nennt, die militärische Ordnung repräsentiert. Weiters stammt das Messer, mit dem Prewitt den Gefängnisaufseher Judson tötet, von Warden. Es fungiert demnach als Tauschobjekt, das den Übergang der Macht vom Vater auf den Sohn besiegeln könnte. Doch ebensowenig wie das Militärische als ausschließlich ödipalisierende Instanz betrachtet werden darf, ist paternale Autorität das alleinige Ziel dieser Männer. Das narrative Programm, das „From Here to Eternity" für seine Helden (Prewitt, Holmes, Warden – ferner: Maggio, Judson) vorsieht, orientiert sich, wie bereits angedeutet, weniger am Ödipus als an einem präödipalen Modell. Von den männlichen Protagonisten des Films bleibt einzig Warden übrig, während alle anderen entweder durch Tod oder Demissionierung aus der Geschichte verschwinden. Doch auch Warden, der dem Kinopublikum aufgrund seiner Sonderstellung als identifikatorisches Objekt angeboten wird, geht den Weg des Ödipus nicht zu Ende. Indem er sowohl den Erwerb des Offizierspatents als auch eine Ehe mit Karen verweigert, agiert er letztendlich als Sohn. Die Ablehnung einer Position sozialer Autorität muß im Rahmen einer Theorie des Präödipalen als regressive Sehnsucht nach phallischer, narzißtischer Omnipotenz interpretiert werden, deren Modell die imaginäre Einheit mit der Mutter in der vorödipalen Phase ist. Da der Soldat in Ausübung seiner Tätigkeit nicht nur den Verlust des Objekts (Kastrationsangst), sondern den Verlust des Lebens riskiert, ist er in besonderem Maß auf die Illusion der Ganzheit und Vollkommenheit, d.h. auf die Verleugnung des Mangels angewiesen. Gleichzeitig aber muß er die Erinnerung an die mütterliche Einheit verdrängen, sofern er als autonomes, mit sich selbst identisches Subjekt bestehen will. Verleug-

nung, Verkennung und Projektion stehen konsequenterweise auch am Ende des Films und situieren retrospektiv Prewitts Geschichte im Bereich des Imaginären, der Illusion. In der letzten Sequenz sehen wir Karen und Alma gemeinsam den Hafen von Hawaii verlassen:

> K (zu A): My fiancé was killed on December 7th. ... He was a bomber pilot. He tried to taxi his plane to the edge of the apron. The Japs made a direct hit on him. Maybe you read about it in the papers. He was awarded the Silver Star. They sent it to his mother. She wanted me to have it. ... They're very fine people. Southern people. He was named after a general. Robert E. Lee-Prewitt.[31]

Abb.17

31 Dieser Schluß findet sich nur in der amerikanischen Originalfassung.