

Serienkulturen: Analyse · Kritik · Bedeutung

Ivo Ritzer

Wie das Fernsehen den Krieg gewann

Zur Medienästhetik des
Krieges in der TV-Serie

 Springer VS

Serienkulturen: Analyse · Kritik · Bedeutung

Ivo Ritzer

Wie das Fernsehen den Krieg gewann

Zur Medienästhetik des
Krieges in der TV-Serie



Springer VS

Serienkulturen: Analyse – Kritik – Bedeutung

Marcus S. Kleiner

Medienmanagement, Macromedia Hochschule für Medien und Kom,
Stuttgart, Deutschland

Weitere Bände in dieser Reihe
<http://www.springer.com/series/13105>

Die Bände bieten eine spezifische Leitperspektive auf eine Serie oder eine bestimmte Thematik in unterschiedlichen Serien. Ziele der Reihe sind u. a.:

- Vergleichende Analysen der sozialen, politischen, (inter-)kulturellen, lebensweltlich-identitären Bedeutungen der Serien (national/international)
- Vergleichende Analyse des Potentials von Fernsehserien als Analytiker und Kritiker von (historischen und/oder aktuellen) Zeitfragen
- Systematische und umfassende Erforschung der internationalen Serienkulturen von den 1950ern bis zur Gegenwart
- hohe Relevanz für die Film- und Fernschwissenschaften im Speziellen, die Medien-, Kultur- und Sozialwissenschaften im Allgemeinen
- Publikumsorientierte Ausrichtung und eine entsprechende stilistische Form, hierbei v. a. auch eine deutliche Adressierung von Serien-Fankulturen, und keine exklusiv fachinternen Ausrichtungen der Bände.

Ivo Ritzer

Wie das Fernsehen den Krieg gewann

Zur Medienästhetik des Krieges
in der TV-Serie

Ivo Ritzer
Universität Mainz
Mainz
Deutschland

ISBN 978-3-658-05919-4
DOI 10.1007/978-3-658-05920-0

ISBN 978-3-658-05920-0 (eBook)

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Springer VS
© Springer Fachmedien Wiesbaden 2015

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung, die nicht ausdrücklich vom Urheberrechtsgesetz zugelassen ist, bedarf der vorherigen Zustimmung des Verlags. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Bearbeitungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Die Wiedergabe von Gebrauchsnamen, Handelsnamen, Warenbezeichnungen usw. in diesem Werk berechtigt auch ohne besondere Kennzeichnung nicht zu der Annahme, dass solche Namen im Sinne der Warenzeichen- und Markenschutz-Gesetzgebung als frei zu betrachten wären und daher von jedermann benutzt werden dürften.

Lektorat: Barbara Emig-Roller, Monika Mülhausen

Gedruckt auf säurefreiem und chlorfrei gebleichtem Papier

Springer VS ist eine Marke von Springer DE. Springer DE ist Teil der Fachverlagsgruppe Springer Science+Business Media
www.springer-vs.de

Widmung

*„Der Krieg ist nichts anderes als die
Chiffre des Friedens“.
Michel Foucault (2000, S. 67)*

Inhaltsverzeichnis

1 Krieg und Kultur	1
1.1 Reimagination und Reflexion	3
1.2 Genre und Gesellschaft	8
Literatur	23
2 Kollektiv und Krise	27
2.1 <i>The Gallant Men</i> (1962–1963)	28
2.2 <i>Twelve O’Clock High</i> (1964–1967)	33
2.3 <i>Combat!</i> (1962–1967)	39
Literatur	52
3 Posthistoire und Performanz	55
3.1 <i>The Rat Patrol</i> (1966–1968)	55
3.2 <i>Garrison’s Gorillas</i> (1967–1968)	66
3.3 <i>Baa Baa Black Sheep/Black Sheep Squadron</i> (1976–1978)	70
Literatur	79
4 Trauma und Tabu	81
4.1 <i>The Lieutenant</i> (1963–1964)	82
4.2 <i>Tour of Duty</i> (1987–1990)	86
Literatur	109

5	Entgrenzung und Eindämmung	111
5.1	<i>Over There</i> (2005)	118
5.2	<i>Generation Kill</i> (2006)	133
	Literatur	148
6	Authentizität und Allegorie	151
6.1	<i>Band of Brothers</i> (2001)	151
6.2	<i>The Pacific</i> (2010)	165
	Literatur	173
7	Abschluss und Ausblick	175
	Serienverzeichnis	181

Krieg zählt seit der Genese des bewegten Bildes zu einem seiner privilegierten Sujets. Die Etablierung des Films koinzidiert mit den kriegerischen Auseinandersetzungen am Ende des 19. Jahrhunderts, die im Spanisch-Amerikanischen Krieg auf Kuba (1898), dem Burenkrieg in Südafrika (1899–1902) und dem Russisch-Japanischen Krieg in Asien (1904–1905) eine neue imperialistische Ära ebenso anbrechen lassen wie eine neue Epoche technologisierter Kriegsführung. Schon in der Frühzeit des filmischen Bewegtbildes setzen sich Darstellungen des Krieges und seiner Kampfhandlungen durch, die auf das Wahrnehmungsdefizit des zivilen Publikums reagieren und das Schlachtgeschehen als mediale Attraktion rezipierbar machen¹. Anstatt das Zuschauersubjekt in eine voyeuristische Position gegenüber der Narration zu versetzen, gibt dieses frühe Kino der Attraktionen sich exhibitivistisch. Es lässt seine Zuschauersubjekte weniger in die vom Film dargestellte Welt eintauchen, sondern offeriert ihnen eher das Potential, sich an audiovisuellen Attraktionen des Krieges zu delektieren. Statt des Erzählens von Kriegsnarrativen dominiert das Zeigen von Kriegssituationen.

Nicht nur aber leistet der Krieg etwas für die Medien, auch die Medien leisten etwas für den Krieg. Wie Paul Virilio gezeigt hat, existiert eine enge Verwandtschaft zwischen Krieg und Kinematograph, sowohl auf Ebene von Technologie wie auch von Perzeption. Krieg bezeichnet Virilio als „ein auf die Sinne gerichtetes magisches Schauspiel“, dessen Waffen nicht nur „Werkzeuge der Zerstörung“, sondern auch Instrumente der „sinnlichen Wahrnehmung“ und „Simulatoren der

¹ Zum Begriff der Attraktion siehe den diskursprägenden Aufsatz von Tom Gunning (1996), dort hergeleitet unter Bezug auf Sergei M. Eisenstein.

Sinneswahrnehmung“ (1989, S. 10) darstellen. Andererseits begreift er den Kine-
matograph als Erweiterung der Augenoptik, denn durch ihn kann ein neuer Wahr-
nehmungsraum generiert werden: ein Raum, den die Kamera für das Subjekt er-
schließt. Die Perzeption des Subjekts ist mithin Telos der Verschränkung von Krieg
und Kinematographie, wobei Letztere instrumentell von Ersterem genutzt wird:
„Der Kriegsfilm muss nicht ein bestimmtes kriegerisches Geschehen wiedergeben,
da der Film selbst in die Kategorie der Waffen gehört“ (1989, S. 14). Entscheidend
ist nicht der jeweilige Medieninhalt als vielmehr dessen perzeptorische Wirkung.
Dieser Effekt wiederum basiert auf dem Verständnis von der Waffe als Medium
respektive dem Medium als Waffe. Für Virilio resultieren Veränderungen in der
Führung von Kriegen unmittelbar aus der Mobilisierung neuer Medientechnolo-
gien. Dabei hebt er hervor, dass sämtliche technologische Evolutionen, ob im Feld
der Medien oder des Krieges, auf einer Logistik der Wahrnehmung basieren: „Das
Schlachtfeld war von Anfang an ein Wahrnehmungsfeld, und das Kriegsgerät für
Heerführer und Waffenträger ein Darstellungsmittel, vergleichbar dem Pinsel und
der Palette des Malers [...]. Für den Krieger geht die Funktion des Auges auf in der
Funktion der Waffe“ (1989, S. 35). Die Kinematographie wird also in den Dienst
des Krieges genommen, um Terrain zu sondieren und Informationen über den
Gegner zu akkumulieren. Der materiellen Eroberung von Territorium geht stets
die immaterielle Einnahme perzeptorischer Felder voraus. In dieser militärischen
Relation bleibt Öffentlichkeit vorerst exkludiert: „Innerhalb von einhundertfünfzig
Jahren hat sich das Schussfeld in einen Drehort verwandelt, das Schlachtfeld ist
zu einem für Zivilisten zunächst gesperrten Filmset geworden“ (1989, S. 20). Den
öffentlichen Zugang zum Schauplatz des Krieges bietet dagegen die kinematogra-
phische Fiktion. Sie lässt medienästhetisch die Illusion einer Partizipationsmö-
glichkeit entstehen, Krieg audiovisuell erfahren zu können. Dadurch kommt es, so
Virilio, zur Konstitution einer „vierten Front“ neben „der Boden-, der See- und der
Luftfront“ (1997, S. 61): einer Front der Information, die seit den 1960er Jahren
primär von Medienkulturen des Fernsehens befeuert wird. Sie spielt eine zentrale
Rolle im Erfahren und Verstehen von Krieg, indem Öffentlichkeit erst durch ihre
kommunikative Funktion entsteht². Krieg und Medien sind damit ebenso wenig
voneinander zu trennen wie Krieg und Frieden.

Krieg ist in der vorliegenden Studie daher einerseits konzeptualisiert als in
einem organisierten Rahmen mit Gewalt ausgetragener Konflikt. Andererseits
wird Krieg aber auch als eine Form kultureller Kondition verstanden, deren Effek-

² Marcus S. Kleiner spricht hier, mit Bezug auf Virilio, sehr überzeugend von einem
„spannungsreiche[n] Interdependenzgeflecht“ (2010, S. 146) zwischen Krieg und Bildern
des Krieges.

te sich auch nach Abschluss erfolgter Kampfhandlungen noch zeitigen. Es existiert ein camoufflierter Krieg auch im Frieden. Wie Michel Foucault argumentiert, ist Krieg als „Motor der Institutionen und der Ordnung“ zu verstehen, so dass auch zu Friedenszeiten stets „eine Schlachtlinie [...] sich durch die gesamte Gesellschaft [zieht]“ (2000a, S. 61). Foucault spricht hier durchaus nicht nur metaphorisch von Krieg, vielmehr meint für ihn Macht stets „die Fortsetzung des Krieges mit anderen Mitteln“ (2000a, S. 26). Machtrelationen werden nach Foucault im und durch Krieg etabliert, sind dann aber historisch durch eine Konstanz über das Kriegsende hinaus charakterisiert. Das Regieren der Subjekte meint demnach eine „Sanktionierung und Erhaltung des Ungleichgewichts der Kräfte, wie es sich im Krieg manifestiert“ (Foucault 2000a, S. 26). Wenn Zivilität also vorgibt das Militärische abzulösen und aus Krieg schließlich Frieden wird, bleibt kriegerische Macht auch in ziviler Politik zurück. In der heterogenen Verteilung von Privateigentum und dem damit einhergehenden ökonomischen Ungleichgewicht, der Installation von disziplinierenden respektive kontrollierenden Institutionen, aber nicht zuletzt auch der medienkulturellen Energie ästhetischer Produktivität manifestieren sich Effekte des Krieges, die zu Friedenszeiten lediglich verdeckt existieren, im Kriegsfall jedoch offen zu Tage treten. Mithin existiert für Foucault ein „permanente[r] Krieg“ (2000a, S. 56), der schlicht jegliche Konstellation sozialen Lebens durchdringt.

1.1 Reimagination und Reflexion

Krieg gibt kontinuierlich Anlass zu medienästhetischen Reimaginationen, die als kulturelle Anstrengung der Sinngenerierung wirken. Kriege entwickeln Narrative, die aus vergangenen Ereignissen keineswegs abgeschlossene Kapitel machen. Sie stiften, wie Elisabeth Bronfen zeigt, Räume einer „kulturellen Heimsuchung“, die vom Krieg als „gespenstische[r] Erscheinung“ (2013, S. 15 f.) topologisiert werden. Kriege verlangen daher also nicht (nur) nach einer Militär-, sondern (auch) einer Kulturgeschichte dieser Disposition. Eine solche kulturwissenschaftliche Herangehensweise hat notwendigerweise eine medienwissenschaftliche Arbeit zu sein. Denn Krieg ist nicht zu trennen von Sinn- wie Affektangeboten durch Bild-, Ton- und Narrationsstrukturen massenmedialer Verfasstheit, durch die sich öffentlich-kollektiv verfügbare Semantiken aktualisieren. Eine medienkulturwissenschaftliche Perspektive muss daher nach der Funktion von audiovisuellen Kriegsnarrativen für die Ökonomie kultureller Imaginationen fragen. Es geht mir hier aber weniger um deren Implikation für politikwissenschaftliche Fragestellungen als vielmehr um die dem Medium eingeschriebene ästhetische Erfahrung von

sinnhaften wie sinnlichen Virtualitäten. Gedacht mit Elisabeth Bronfen werden dadurch zwei Topologien im Raum des rezipierenden Subjekts wichtig: sowohl der Raum „der Referenzialität (Ereignisse, die implizit hinter filmischen Wiedergabe liegen) als auch der Affekte, die beim Publikum hervorgerufen werden (das vor den auf die Leinwand projizierten Ereignissen sitzt)“ (Bronfen 2013, S. 11). Beide Topologien referenzieren den Faktor Zeit, wenn erstens eine Vergangenheit gegenwärtig wird, die als vergangene Gegenwart erscheint, und zweitens das im ästhetischen Material angelegte affektive Potential durch den Akt der Rezeption zur Aktualisierung kommt.

Für Elisabeth Bronfen ist es das Kino, das wie kein anderes Medium eine kollektive Reimagination der kriegerischen Vergangenheit für die rezeptionsseitige Gegenwart des Publikums schafft³. Ich möchte hier dagegen das Feld der Television als privilegierten Raum für die Zirkulation kultureller Energien und der diskursiven Aushandlung von Bedeutung begreifen. Mit der Ablösung des Kinos in seiner Funktion als massenwirksamstes ‚Leitmedium‘ evolviert das Fernsehen ab den späten 1940er Jahren zum zentralen Diskursraum kultureller Semantiken⁴. Auch der Krieg wird rasch zum Sujet televisueller Bearbeitung, nicht zuletzt in fiktionaler Form. Die Television tritt so zum einen das Erbe des Kinos an, generiert mit der Kriegsserie jedoch zugleich eine eigene Form generischer Aneignung kriegerischer Historie. Sie wird zu *dem* Raum diskursiver Produktion schlechthin: Wo Kultur über das Medium des Fernsehens ihre Rolle in der Geschichte von Krieg und Frieden reflektiert.

Das Medium des Fernsehens mit seiner Figuration der TV-Serie partizipiert an der kulturellen Kondition des Krieges, indem die Serie das historische Geschehen auf doppelte Weise reflektiert: Zum einen findet sie ästhetische Formen zur Repräsentation von Geschichte vermittelt generischer Prinzipien, zum anderen interveniert sie durch das performative Moment ihrer audiovisuellen Narrative im Diskurs des Krieges. Die Kriegsserie spiegelt nie einfach nur historische Kriegssituationen, stattdessen figuriert sie selbst als ein Akteur auf dem Feld zu verhandelnder Semantiken des Krieges. Fern davon, bloßer Effekt historischer Prozesse zu sein, bildet die Kriegsserie einen wichtigen Diskursraum aus, der zum Schauplatz für Zuschreibungen von ‚wahr‘ und ‚unwahr‘ wird. Denn über mediale Darstellungen des Krieges wird bestimmt, welche Interpretationen desselbigen an Hegemonie gewinnen. Gerade weil kein stabiler Referent für Historie existiert, ist sie stets in dis-

³ Dies scheint weitgehend akademischer Konsens zu sein, nicht zuletzt angesichts der desolaten – sprich schlicht nicht-existenten – Forschungsliteratur zur TV-Kriegsserie.

⁴ Siehe zu diesem medienkulturellen Paradigmenwechsel die Studie von Michele Hilmes (1990), äußerst bewandert in industriehistorischen Fakten.

kursive Aushandlungen eingebunden. Nicht nur Geschichte wird durch das Genre modifiziert, auch die kulturelle Haltung zur Zukunft unterläuft vor dem Horizont generischer Ästhetiken überdeterminierte Evolutionsprozesse. Wie bereits Paul Virilio gezeigt hat, fungieren Bilder als Waffen in einem über Medien geführten Krieg: „Anders gesagt, geht es im Krieg weniger darum, materielle – territoriale, ökonomische – Eroberungen zu machen als vielmehr darum, sich der immateriellen Felder der Wahrnehmung zu bemächtigen“ (1989, S. 9). Noch einmal anders gewendet: Medien schreiben Geschichte.

Mithin begreift die vorliegende Studie das televisuelle Feld als medienästhetischen Möglichkeitsraum zur Etablierung einer kulturellen Reimagination von kriegerischer Historie. Ihn gilt es analytisch zu perspektivisieren, wobei sich sowohl Fragen nach historischen Prozessen, deren zeichenhafter Formgebung als auch den ökonomischen Imperativen hinter den medialen Diskursen stellen. Die Fernsehserie fungiert in dem skizzierten Spannungsfeld als Schauplatz einer Verhandlung kultureller Semantiken, auf dem Bedeutungspotentiale und Affektpolitiken zugleich potenziert wie limitiert werden. Ihr diskursiver Rahmen ästhetischer Praktiken spannt ein offenes Netz von Sinnangeboten aus, das zwischen Komplexitätssteigerung und Komplexitätsreduktion oszilliert. Die TV-Serie holt eine dem Alltag einer Überzahl von Rezipienten nicht zugängliche Erfahrung durch ästhetische Arbeit ein, hält der medienkulturellen Konventionalisierung aber simultan stets eine Potentialität an reflexiven Offerten entgegen, die als Projektion mögliche Haltungen zum Dargestellten impliziert. Zugleich bleibt in der Kriegserie immer auch eine Medienästhetik der Attraktionen erhalten. Diese können, simultan oder exklusiv, um ihrer selbst willen wahrgenommen werden. Es existiert eine Dominanz des Spektakels, ohne dass der narrative Zusammenhang aufgehoben wäre. Attraktionen suspendieren den Fortgang der Narration nicht, sie treiben ihn an, besitzen ihre eigene Struktur mit Konflikt, Kampf und Lösung. Die Narration wiederum verleiht den Attraktionen erst generische Struktur, durch Integration von Figuren und Geschichte. So entsteht eine mediale Arithmetik, die ebenso auf narrative Prinzipien der Kausalität und Kontinuität setzt wie auf faszinierende Schauwerte von illusionärer Kraft. Beide Strategien heben sich nicht auf, sondern kommen im rezipierenden Subjekt zusammen. Wie Hermann Kappelhoff demonstriert, fußt gerade die Poetik des Kriegsfilms auf einem Verstehen, das in Erleben eingebettet ist: In solchen „ästhetischen Modulationen des emotionalen Erlebens“ (2013, S. 188) organisieren Genres eine kollektive Gefühlswelt, die über die Affektstruktur der Subjekte imaginäre Formen von Gemeinschaft stiftet⁵.

⁵ Kappelhoff folgt damit der filmtheoretischen Neo-Phänomenologie, wie sie vor allem Vivian Sobchack stark gemacht hat. Für Sobchack bilden kognitives Verstehen und affektives

Diese soziohistorisch fundierte Medienästhetik der TV-Kriegsserie zwischen Reflexion und Attraktion lässt sie zu einem Interface werden, an dem historisches Bewusstsein und affektive Erfahrung in kulturellen Gemeinschaftsbildern aufgehen. Ihre Sinnhaftigkeit wie Sinnlichkeit wird im Folgenden entlang der zentralen phänotypischen Reihen des Genres analysiert. Theoretische Leitpositionen suche ich dazu einerseits im Anschluss an Prämissen der historischen Diskursanalyse, wie sie Michel Foucault skizziert hat. Das bedeutet, die vorzunehmende Untersuchung des diskursiven Feldes ‚Kriegsserie‘ orientiert sich hierzu nicht an einem hermeneutisch bestimmbareren Wahrheitsgehalt, wie ihn etwa traditionelle Ideologiekritik im Blick hat⁶. Auch interessieren mich nicht empirische Effekte der Serien auf ihr Publikum zur jeweiligen Rezeptionssituation. Vielmehr geht es mir darum, die Sinn- wie Affektöfferten der im Diskurs der Kriegsserie vorgenommenen Reimaginationen kriegerischer Historie zu bestimmen und eben diese Angebote „in der Enge und Besonderheit ihres Ereignisses zu erfassen; die Bedingungen ihrer Existenz zu bestimmen, auf das Genaueste ihre Grenzen zu fixieren, ihre Korrelationen mit den anderen Aussagen aufzustellen, die mit ihr verbunden sein können, zu zeigen, welche anderen Formen der Äußerung sie ausschließt“ (Foucault 1981, S. 43). Anstatt eine Geschichte der Kriegsserie zu erzählen, werden spezifische Mechanismen der televisuellen Reimagination von Krieg im Rahmen der Fernsehserie aufgezeigt. Nachzuspüren ist so einer generisch strukturierten Ordnung des Symbolischen, über die wiederum Relationen der Bedeutungsproduktion offen zu legen sind. Daher wird nicht primär der ‚werthafte‘ Charakter einzelner Produktionen im Zentrum stehen als vielmehr deren diskursive Beiträge zur generischen

Erleben keine sukzessiven Prozesse, vielmehr schafft die verkörperte Wahrnehmung des Films im verkörperten Empfinden des Subjekts eine Koinzidenz von Kognition und Affekt: „[T]he film experience is a system of communication based on bodily perception as a vehicle of conscious expression. It entails the visible, audible, kinetic aspects of sensible experience to make sense visibly, audibly, and haptically. The film experience not only represents and reflects upon the prior direct perceptual experience of the filmmaker [...] but also presents the direct and reflexive experience of a perceptual and expressive existence as the film“ (1992, S. 9). Sobchack postuliert so für jede filmische Erfahrung einen transitiven Körper, der sich aus der untrennbaren Kopplung von Zuschauersubjekt und Repräsentation ergibt. Er konstituiert als basaler Garant zum einen ganz generell den Konnex von sensorischer Perzeption und bedeutungstragender Signifikanz, zum anderen aber auch eine konkrete Sinnzuweisung des Somatischen, die in lebensweltlichen, d. h. körpergründigen Erfahrungen des Subjekts beheimatet ist. Damit geht Sobchack von einem intersubjektiven Film-Körper aus, der das einzelne Körper-Subjekt sowohl einbezieht als auch transzendiert.

⁶ Patrick Vonderau hat hier von einer „deutlich moralisch-evaluative[n] Natur“ (2004, S. 99) des Diskurses gesprochen. Zur ideologiekritischen Frage nach Möglichkeit und Praxis von Antikriegsfilmen siehe erschöpfend die Monographie von Burkhard Röwekamp (2011), außerdem den cinéphilien Aufsatz von Norbert Grob (1995).