

Hans J. Wulff:

Die Musiken des Alltags und der Krieg.

Zu den Funktionen der Musik in Filmen des Irakkriegs

Eine Druckfassung des folgenden Textes erschien in: *Erzählungen und Gegenerzählungen. Terror und Krieg im Kino des 21. Jahrhunderts*. Hrsg. v. Martin Seel u. Jochen Schuff. Frankfurt/New York: Campus 2015, S. 215-239 (Normative Orders. 16.).

URL der Online-Fassung: <http://www.derwulff.de/2-216>.

Das historische und ideologische Setting

Auch in zahlreichen Filmen deutet sich bereits in den 1980ern und 1990ern an, dass sich die (reale) amerikanische Sicherheitspolitik veränderte. Vor allem die Außenpolitik gebärdete sich immer imperialistischer. In diesen schleichenden Prozessen waren die beiden Irakkriege (1991 und 2003) einschneidende Ereignisse. Die Anschläge auf das World Trade Center am 11. September 2001, die zur sofortigen Erklärung des *war on terror* (manchmal auch: *war against terror*) führten und unter fadenscheinigsten Gründen in den zweiten Irakkrieg einmündeten, wurden als eine Attacke einer fremden Macht auf das Territorium der USA interpretiert. Gerade sie führten zu einer Erneuerung oder Verfestigung einer paranoiden politisch-psychologischen Grundhaltung amerikanischer Außenpolitik, eine Tatsache, die inzwischen in vielen Untersuchungen herausgearbeitet worden ist [1]. Natürlich hat sich auch die amerikanische Filmindustrie der Thematik angenommen – und nicht nur diese, sondern auch Produktionen aus anderen Ländern bearbeiteten den Angriff auf den Irak.

In vielen Darstellungen der Filme des Themenfeldes geht es nicht nur um die Annahme einer mit paranoiden Zügen belasteten (um nicht zu sagen: rassistischen) Konstellation, die die Beziehungen USA insbesondere zu den muslimischen Ländern der arabischen Welt oder zu den Anhängern des Islam in einem weiteren Sinne geht, sondern auch darum, die letztlich propagandistische Funktion der Rückbesinnung auf das Selbstverständnis der USA als „greatest Nation on Earth“, den Glauben an ihre eigene Unantastbarkeit und die Richtigkeit der internationalen Interventionspolitik wiederherzustellen. Vor allem die Restaurierung vermeintlich moralischer Werte wie Tapferkeit, Opferbereitschaft, Ehrgefühl, Pflichtbewusstsein und Treue, die traditionellerweise mit der im Kriegsfilm so verbreiteten Figur des auf-

rechten Soldaten verbunden waren, der wiederum eine Idealfigur der *américanité* darstellte, bildet einen Ankerpunkt der Filmproduktionen zum Thema. Obwohl all dieses darauf hindeutet, dass die Filme einem tief restaurativen Interesse verpflichtet waren, erweist sich doch gerade die zentrale Soldatenfigur in den Filmen des Feldes als ebenso brüchig wie das moralische, politische und ideologische Feld, in dem sie handeln und in dem die Kriege begründet werden.

Es gehört zur politischen Bedeutung des 9/11-Attentats, das schnell ins Mythische angehoben wurde, dass viele der Filme sich mit Fragen der Legitimität des Krieges, der Begegnung mit Ländern der Dritten Welt und dem Aufeinanderprall verschiedener Kulturen, mit dem Selbstverständnis amerikanischer Soldaten in einem Angriffskrieg und den körperlichen und vor allem seelischen Verletzungen befassen müssen. Dem nationalen Trauma des Terrorangriffs auf das World Trade Center steht so eine Fülle privater Traumata gegenüber, die aber nicht aus der Erfahrung der nationalen Schande entspringen, sondern aus der Erfahrung der Unverhältnismäßigkeit der militärischen Intervention auf jene propagandistische Behauptung der *national infamy* sowie des daraus resultierenden Rechtfertigungsnarrativs für den Krieg. Die Propaganda der Bush-Administration mag darauf abgezielt haben, in der Identifikation der amerikanischen Nation mit 9/11 als epochalem Einschnitt in die weltpolitische Rolle der USA die verschiedenen Gegensätze und Konfliktlinien in der Gesellschaft verschwinden und eine geschlossene amerikanische Nation einem gemeinsamen Feindlich-Fremden gegenüberstehen zu lassen. Die Filme brechen aber oft genug aus diesem Kalkül aus, thematisieren ganz im Gegenteil die Folgen, die der hegemonial-imperialistische Eingriff der USA in das weltpolitische Miteinander haben, vor allem die Auswirkungen auf Einzelne, die zu Opfern des *war on terror* werden.

„Diskurse nationaler Identitätsbildung scheinen gekoppelt an eine Risiko- oder Gefahrenrhetorik. Die amerikanische Außenpolitik rechtfertigt kriegerisches Vorgehen im Ausland und den Einsatz individuellen Lebens für das Wohl der Nation“ (Hartwig 2011; vgl. dazu Campbell 2006, 9ff). Der übergroße Feind verlangt nach übergroßer Gegenwehr, vor allem nach soldatischen Heldenfiguren, die sich der Herausforderung stellen und der Auseinandersetzung eine Wendung zum Guten zu geben vermögen. Es mag nicht zu überraschen, dass die den Comics entstammenden Superhelden-Figuren im Kino nach 9/11 fröhliche Urständ feierten [2].

Die Musiken der Nach-9/11-Kriegsfilme

Die ersten musikalischen Antworten auf die Anschläge waren dominiert von Trauer und Melancholie. Bruce Springsteens Album *The Rising* (2002) erzählt in poetisch-balladesker Art von den Opfern, ihren Familien oder gar von Helden, deren Schicksal sich im September radikal verändert hatte. Zu einer Art Hymne der 9/11-Ereignisse wurde das Lied „Only Time“ der irischen New-Age-Sängerin Enya, das auch den Wunsch nach Akzeptanz des Geschehens ausdrückt („Who can say where the road goes, where the day flows, only time“); zwar lässt sich dem Lied eine Vanitas-Botschaft unterstellen, doch wichtiger ist wohl, dass es zu einem „Initial einer gewissen Betroffenheitsgeste“ (Petras 2011, 275) wurde; zu einer Hymne der Anschläge wurde es nie. Eine ähnliche Bedeutung hat das Remix des Bryan-Adams-Klassikers „Heaven“, das der aus Mallorca stammende Technoproduzent DJ Sammy 2001 präsentiert hatte; das eher schlichte Lied ("And love is all that I need, and I found it there in your heart. It isn't too hard to see: We're in heaven") wurde von einer Französin namens Kéthia 2008 in ein Video umgesetzt, das innerhalb kürzester Zeit zum meistaufgerufenen 9/11-Video wurde (*Der Spiegel*, 11.9. 2008).

Doch Trauer ist nur ein Affekt, der von Musikern als Antwort auf die Anschläge aufgerufen wurde – in allen Bereichen der Populärmusik gab es daneben ebenso neo-nationalistische wie kritische Stimmen [3].

Die Filme des 9/11 folgenden Irakkriegs sind ähnlich gespalten. Immer stellt sich die Frage, aus welcher Perspektive die Geschichten erzählt und die

Musiken als affektive Unterstützungen oder Kontrapunkte gesetzt sind. Natürlich finden sich in den Filmen dieser Zeit zahllose Beispiele, in denen Szenen mit formelhaftem musikalischem Pathos unterlegt werden und die konventionellerweise mit Topoi des Sieges, des Verlustes, des Jubels oder der Trauer besetzt sind. Es mag der bis in die Zeit des Weltkrieges zurückreichende Konventionalität der (musikalischen) Repräsentation des Kriegsgeschehens geschuldet sein, dass eine fast schon propagandistisch patriotische Lesart nicht nur ermöglicht, sondern sogar nahegelegt wird. Dieses auch die Tonebene umfassende Mise-en-Scène von Kriegshandlungen entsteht nicht erst im Irakkrieg II, sondern ist bereits vorher standardisiert und üblich (und findet sich in offen propagandistischen Filmen der Reagan-Ära wie *Top Gun*, USA 1985, Tony Scott, oder dem vom US-Militär gleich koproduzierten *Black Hawk Down*, USA 2001, Ridley Scott, bereits lange vorher).

Der Realität der amerikanischen Truppen steht die arabische Welt entgegen – auch im Akustisch-Musikalischen. Creekmur (2010) spricht von einem „auralen Orientalismus“ und verdeutlicht an Filmen wie *Flight 93* (2006, Peter Markle) – der gar nicht im Irak spielt – und *Home of the Brave* (2006, Irwin Winkler), wie der „sound of cultural difference mediated through questionable forms of expertise and ideological control“ (ibid., 91) die erzählte Welt in klar getrennte Tonwelten und zugleich in politisch-militärische Lager aufteilt. Es ist die Undifferenziertheit der fremden Sprachen (Arabisch, Farsi oder Urdu), der Formen des Singens (wie etwa der Gebetsruf des Muezzin), fremdartige Musiken, zu der sich die kriegsfilmspezifische Variation der Lautstärke (Explosionen, Kriegs- oder Schmerzensschreie und ähnliches) gesellen, die zu den Stereotypen des Genres zählen und gemeinhin nicht bewusst wahrgenommen werden (ibid., 85). Der Irakkrieg manifestiert sich auch als eine „akustische Landschaft“ (*soundscape*), heißt das, der die Filmmusiken klar entgegengesetzt sind – sie gehören fast ausschließlich der soldatisch-amerikanischen Sphäre zu, heben sich scharf vom Hintergrund der orientalischen Klänge ab.

Trotz der großen Menge von Filmen über den Irakkrieg, die der dramaturgische Einseitigkeit der musikalischen Zeichnung von Figuren und Handlung verpflichtet sind und die Teilung der Handlungswelt in die Guten (die Amerikaner) und die Bösen (die Ira-

ki) nachzeichnen, finden sich aber auch andere Formen der Filmmusik, die die Klarheit der kriegerischen Konfrontation aufrauen und der moralischen und politischen Eindeutigkeit des Konfliktes mit Skepsis begegnen.

Tatsächlich spannen die Soundtracks manchmal ein feines Netz von generischen Bezügen auf, die auf die inneren Bestimmungselemente der Mythenaktivierung anlässlich 9/11 hindeuten. Ein besonderes (und mit einem für den Oscar nominiertes) Beispiel ist die Musik zu *The Hurt Locker* (2008, Kathryn Bigelow) von den beiden Komponisten Marco Beltrami und Buck Sanders. Beltrami äußerte in einem Online-Interview, die beiden Komponisten „should conjure up images of a Western“ zur Kennzeichnung des Helden, der den Eindruck eines „independent cowboy“ gemacht habe, wenn er mit seinen Leuten durch die Straßen von Bagdad zieht. Es sind insbesondere die beiden Stücke „Goodnight Bastard“ eingangs des Films und „The Way I Am“ gegen Ende, die an die Musiken erinnern, die Ennio Morricone für die Western Sergio Leones komponierte. Doch nahmen Beltrami und Sanders auch Klänge des Eastern auf (etwa den Stücken, in denen Karen Han die Erhu – ein zweisaitiges chinesisches Streichinstrument – spielt). Abgestimmt auf die Handlung des Films, der von einem Bombenräumkommando erzählt, geben sie auch die Erwartung der oft ausbleibenden Explosion musikalisch mit abbrechenden Melodiebögen, anhaltenden *guitar lines* und untermischem Industrietron wieder. Zudem sind immer wieder Synthesizerklänge in den Soundtrack eingemischt, die den Herzschlag oder den Atem der Figuren wiederzugeben scheinen. Die Fremdheit der Umgebung ist zudem in das Klangfeld des Films eingebaut, das dominant die Perspektive der Amerikaner wiedergibt – als hintergründige *Zaghruta*-Klänge, langen, hohen Klängen mit schwankender Tonhöhe, die entstehen, wenn man Zunge und Gaumenzäpfchen schnell bewegt und gleichzeitig einen hohen Ton singt; *zaghrutas* werden im arabischen Kulturraum von Frauen als Ausdruck der Freude eingesetzt, sind aber auch bei Beerdigungen von Märtyrern gebräuchlich. Der Soundtrack von *The Hurt Locker* erweist sich so als vielstimmiges Gebilde, das sowohl an die Genrekonventionen, an die Spannungsdramaturgie der Handlung wie aber auch an die kulturelle Spezifik des Handlungsraums gebunden ist [4].

Auch die Musik zu *In the Valley of Elah* (2007, Paul Haggis) von dem Komponisten und Jazzmusiker Mark Isham schmiegt sich an die Erzählung des Films an – eine fatale Geschichte von Schuld, Mord, Verhöhnung von irakischen Gefallenen und ähnlichem mehr, an deren Ende der Vater weiß, dass sein Sohn in einem Streit mit Kameraden umgekommen ist und dass die Armee das unrühmliche Geschehen vertuschen wollte. Isham konzipierte die Musik nicht als Pop- oder Rockmusik, sondern schrieb sie für ein Kammerorchester, das gelegentlich von elektronischen Klängen unterstützt wird. Der Minimalismus der Musik scheint der Leere und den Verlustängsten der Hauptfigur (der Vater des verschwundenen Soldaten, selbst erzkonservativer Patriot) Ausdruck zu geben, unterliegt Szenen des Suchens, Zwischen- und Brückenszenen, in denen nichts geschieht, und immer wieder den Träumen, in die sich die verstümmelten Reste einer teilweise zerstörten Videoaufnahme geflüchtet haben. Sie wird intensiver, je weiter das Geheimnis aufgedeckt wird. Erst als am Ende Klarheit geschaffen wird, schwillt die Musik („We Killed a Dog“) zum vollen Orchesterklang auf (dabei aber die Intimität des Ausdrucks als Kommentierung der Trauer des Vaters, der Enttäuschung über den Sohn, der ein Kind im Irak wissentlich totgefahren hatte und später zum Folterer wurde, und der Empörung über das Verhalten der Armee bewahrend). Auch die Instrumentierung variiert gelegentlich, integriert eine Solovioline („Viewing“) oder die Klänge von Mandoline, Banjo und Ukulele. Ishams Komposition verweigert konsequent die so oft mit dem Irakkrieg bemühte Rockmusik, konzentriert sich ganz auf die auch musikalische Artikulation der zunehmenden Desintegration des Vaters von seinen so sicher geglaubten Orientierungen. Wenige Pop-Nummern sind in den Soundtrack integriert, meist als allerdings nur sehr kurz angespielte diegetische Musik in Kneipen und ähnlichen Orten (darunter das Hillbilly-Lied „What Have We Done“ von Wanda Jackson und Don Bartlett), die sich an den Stand der Aufklärung und die darin aufkommenden Fragen anlehnen. Einzig das von Annie Lennox gesungene „Lost“ (von ihrem Anti-AIDS-Album *Songs of Mass Destruction*, 2007), das als letztes, nicht dem Score zugehöriges Lied den weitestgehend musikfreien Film beendet.

Die Daheimgebliebenen und die Rückkehrer gestatten einen Blick auf den Krieg, der mit (oft traumatisierenden) Erinnerungen und Hoffnungen, mit Ängsten und Annahmen patriotischer Pflicht unterlegt ist,

ohne dem Krieg selbst ausgesetzt zu sein. Gerade aus dieser Position heraus stellt sich die Frage nach dem Sinn des Krieges und seiner Legitimität um so schärfer. Und auch die Abwägung zwischen persönlichem Einsatz und nationalem Interesse ist entlastet vom militärischen Apparat und der Gegenwart der Kriegshandlungen. Der mit dem Berliner Friedenspreis ausgezeichnete Film *The Messenger* (2009, Oren Moverman) erzählt von zwei Soldaten, deren Aufgabe es ist, die Nachricht vom Tod der Söhne und Ehemänner den Familien zu überbringen. Eine der beiden Hauptfiguren nutzt in seinem kleinen Apartment immer wieder Heavy-Metal-Musik, um sich zu unterhalten und um die düsteren Begegnungen, die er als Überbringer von Todesbotschaften am Tag hatte erleiden müssen, zu verarbeiten. Doch die gleichen Musiken ertönen auch als nicht-diegetische Musiken, als Klänge im Kopf oder als Kommentierungen durch den Soundtrack des Films. Es sind die instrumentalen Teile der Stücke, oft in Arpeggien aufgelöst, mit langen Gitarren-Melodielinien, in die sich die Figur vertieft – nicht gestützt durch Text, rein auf Musik basiert: möglicherweise ein Entlastungserlebnis, das sich außerhalb der Sprache und der nur in Sprache möglichen Rechtfertigungsnarrative ansiedelt.

Einen anderen Weg beschreitet die von Alexandre Desplat komponierte Musik in Kathryn Bigelows *Zero Dark Thirty* (2012), der nur zu Beginn die Klänge der arabischen Welt als akustisch und musikalisch Welt der „Anderen“ markiert (oder im Umkehrschluss: die CIA-Beamten sind „in der Fremde“) – als Gesang des Muezzim, als arabisch-pakistansische Musik in einem Lokal und sogar als eine Art „arabischer Discomusik“ in einem kuwaitischen Nachtclub, im weiteren Fortgang als nichtdiegetische, sehr langsame arabische Musik, mit einer männlichen Stimme, wohl elektronisch verfremdet und mit einem gelegentlich variierten komplexen Synthesizer-Klang unterlegt, an die Klage als dominanten Affekt erinnernd (es handelt sich um den „Night Song“ von Nusrat Fateh Ali Khan & Michael Brook). Doch wird das am Beginn recht differenzierte Sounddesign im weiteren Fortschreiten der Handlung immer mehr durch eine im Thriller nicht unübliche hintergründige Musik abgelöst, eine Musik des drohenden Stillstands, aus minimalistischen Klangflächen zusammengesetzt, gelegentlich mit Pauken aufgerauht. Wenn am Ende des Films das amerikanische Mordkommando von der afghanischen Basis startet und in das Haus Bin Ladens eindringt, diverse

Bewohner umbringt und zurückfliegt, übernimmt eine ostinate, den unumkehrbaren Fortgang des Geschehens beschwörende Action-Musik das Regiment über den Soundscape. Der Film wechselt musikalisch zweimal das dominierende Genre, endet in konventioneller Genremusik [4a]. Dass der Film mit Genre-Zugehörigkeiten spielt, mag man übrigens auch der Tatsache ablesen, dass dem Trailer zum Film eine von einem Kinderchor gesungene Version des Metallica-Songs „Nothing Else Matters“ unterlegt war.

Soldaten und Zivilbürger

Die Filme des Irakkriegs verfügen über die Topoi des traditionellen Kriegsfilms, über die Darstellung von Helden, von Opferungen, von Kameradschaft und Treue und dergleichen mehr. Sie werden aber um einen Tiefendiskurs komplementiert, der die Tatsache des Krieges selbst zum Thema macht, und diesem besonders die Frage des Soldaten-Subjekts und seiner Position in dem behaupteten Konflikt der Kriegsparteien. Die These der folgenden Überlegungen ist, dass gerade die Musik zum Ausdrucksträger dieses Diskurses wird, weil sie die Sphären von Alltag und Krieg kaum noch zu differenzieren vermag. Gebunden ist die These an die perspektivische Anlage der Filme – erst wenn sie aus der Sicht der amerikanischen Soldaten erzählt werden, kann sich die Überlagerung von militärischem Auftrag und in der Musik spürbaren subjektiven, diffusen Musik-Bedeutungen entfalten. Es ist nicht eine allgemeine Affinität spezifischer Musiken zum Handeln im kriegerischen Feld, sondern eine Übertragung privaten Musikerlebens in die so neue Handlungsumgebung. Andere Filme, die zwar auch im militärischen Feld angesiedelt sind, aber aus anderen Perspektiven erzählt werden oder anderen Genres zugehören, verwenden andere musikalische Mittel.

Natürlich spielt in den Erzählungen auch traditioneller Kriegsfilm Musik eine entscheidende Rolle. Vor allem im szenischen Kontext, aber auch im Verlaufs-schema des Krieges übernimmt es oft die Musik, die innere Stimmung der Soldaten zu artikulieren. Aber sie kann auch in Distanz zu den Figuren treten, eine moralisch oder affektiv motivierte Gegenstimme übernehmen, vielleicht auch in ironisch-zynische Distanz zur Erzählung treten. Auch in den Kriegsfilmen nach 9/11 schaffen die Musiken darüber hinaus klare syntaktische Aufgaben, schaffen segmentale

Gliederungen, ordnen die Geschichte, deuten Verbindungen zwischen verschiedenen Szenen an.

Auch das Anliegen, das Musikalische mit den Funktionen zu versehen, das Erleben (seine Art, seine Intensität usw.) der Handelnden auszudrücken, ist nicht neu. Erst neueren Datum ist aber eine andere Tatsache: Diese Musiken entstammen allzu oft der Alltagswelt der Soldaten als Zivilpersonen, und sie sind lesbar als Musiken, die für Subkulturen und deren spezifische musikalische und soziale Praxen stehen, die mit Formen der Geselligkeit assoziiert, vielleicht sogar mit subjektiven Bedeutungen belastet sind. Im Musikalischen ist der Krieg eine Verlängerung der Alltagswelt, nicht deren Gegenüber [5]. Insbesondere Metal-Musik „becomes a marker of the connection between the character and his personal space“ (Waksman 2011, 199).

Dwinell (2011, 14) spricht von dem Doppel von *citizen/soldier*, eine Figur, die für die Beschreibung der Figuren der Filme nach 9/11 außerordentlich zentral zu sein scheint. Er stützt sich dabei auf den Titel „Citizen Soldier“, einen eher getragenen Song der populären amerikanischen Rockband 3 Doors Down. Das Video zum Song wurde von der US Army National Guard koproduziert und zeigt zuallererst Bilder der Band, die in einem formelhaft zugerichteten Schlachtfeld auftritt, vor dunkel-dräuenden Wolken. Es präsentiert vor allem aber Kriegsaufnahmen aus der amerikanischen Geschichte, so einen Bogen von den Befreiungskriegen über die Einsätze im Zweiten Weltkrieg (wie die Landung an der Omaha Beach) zum Irakkrieg spannend; Soldaten werden mit Orden ausgezeichnet, sie sind in Kampf- oder Ausgehuniform zu sehen, man sieht anfliegende Kampfhubschrauber, Kampfszenen, ein Paar, das sich inmitten einer Kriegsszene umarmt, und andere mehr oder weniger stereotype Kriegs- und Militärbilder mehr. Unterschnitten ist das Video gelegentlich mit einer Rückfahrt aus den gebrochenen und blicklosen Augen eines blonden, jungen Gefallenen [6]. Die Bilder sind zudem mit kurzen militaristischen Slogans überblendet (von „I’ll be there to held“ über „I am an expert and a professional“, „I will always place the mission first“ und „I will never accept defeat“ bis zu „I will never quit“ und „I will never leave a fallen comrade“): Der propagandistische Anspruch ist überdeutlich. Und dass das Video auf die tiefenideologischen Überzeugungen zurückweist, die dem *war on terror* zugrunde liegen, ist klar. Vor allem aber reklamiert das Video (wie auch der Musiktitel)

eine Einheit von Bürger und Soldat, feiert die Bindung von Bürgern an einen Katalog von Werten, die die ganze Nation fundieren und umfassen, als Grundlage der kriegerischen Engagements der USA: Eine im Krieg gegen die Engländer spielende Szene ist mit „I fired a shot that started a nation“ überblendet.

Ich werde hier die Gegenüberstellung Bürger/Soldat anders ausbuchstabieren, sie als zwei verschiedene Identitäten oder Subjektkonstruktionen annehmen. Traditionellerweise war es so, dass die zivile Person in der Musik der militärischen gegenübertritt. Letztere zeigt im Erlebnis der Musik ihr anderes Gesicht, außerhalb der Rollenzwänge und Selbstbildes des „Ich“ als militärisches Subjekt. Gerade Antikriegsfilme schildern die Handlungswelt des Militärs als einen rein männlich dominierten Komplex von Angst, Depression, gelegentlicher Aggressivität und einer dabei durchgängigen Ohnmacht, in dem das enge Korsett von Befehl und Gehorsam durch Rausch und Exzess nur für kurze Momente aufgebrochen wird [7].

Die dramaturgische Figur des Übergangs der zivilen in die militärische Figur ist vor allem im Antikriegsfilm älter. Ich erinnere an die finale Szene aus Stanley Kubricks *Paths of Glory* (*Wege zum Ruhm*, USA 1957), in der französische Soldaten in das Lied einer deutschen Sängerin (Das Lied vom treuen Husaren) einstimmen, manche unter Tränen. Das Lied ermöglicht eine Bewegung, in der die Soldaten von einem brutalen Sexismus in eine ganz andere Haltung mutieren, die in einer Folge von Großaufnahmen als Sequenz die zutiefst angerührten Männer individualisiert. Der vollständigen Entmündigung der Soldaten in der vorangegangenen Gerichtsverhandlung wird hier eine Privatisierung entgegengestellt, in der ihre so anders gearteten Sehnsuchtsenergien spürbar werden. Die militärische Ordnung der Welt versinkt – es sind Franzosen, die ein deutsches Lied mitsummen; die Frontlinien des Krieges brechen zusammen, in der Musik wird das Nationalistische aufgelöst, aus Soldaten werden wieder Bürger – und die Musik vermag die Spuren zu jenem andere Subjekt wieder aufzudecken.

Immerhin bewahren die Soldatenfiguren in Filmen wie *Paths of Glory* eine Doppelidentität. Das scheint sich in neueren Kriegsfilmern zu ändern – hier bekommt das Soldatsein unscharfe Konturen, als wäre es nur eine der Masken, die auch das Alltagsleben

ausmachen. Identität wird dynamisch, vielgesichtig – und für den einzelnen viel weniger beherrschbar. Die Eingliederung in den militärischen Apparat ist nur eine der Erscheinungsformen der Anpassung an verschiedene Stil-Umgebungen, und selbst die Grenzen zwischen den Uniformisierungen der Arbeitswelt und denen der (ebenso konsumistischen wie hedonistischen) Privatwelt verschwimmen, noch vor und außerhalb des Soldat-Werdens. Geht es noch in Stanley Kubricks *Full Metal Jacket* (Großbritannien 1987) darum, den neuen Soldaten im ersten Teil des Films ihr bürgerliches Subjektsein auszutreiben, das sich im zweiten Teil im Kriegsgeschehen dennoch immer wieder in ihr Handeln einschleicht, so zeigen die neueren Kriegsfilme die Soldaten als fast grundsätzlich gespaltene Charaktere. Nur die Musiken gestatten es, eine affektive Kontinuität zwischen die diversen Masken-Ichs aufzuspannen: Und fatalerweise sind es gerade Musiken großer affektiver Intensität, die die Kriegsszenarien affektiv erschließen, in ähnlichen Kategorien, wie sie dem Privaten zugehören.

Immer wieder sind es Punk-, Rock- und Heavy-Metal-Musiken, die im zivilen Alltag zu den ausgelassensten, motorisch am weitesten ausgreifendsten Musiken rechnen, die auch militärischen Vormärschen zugeordnet sind (als sollte ein vorwärtsdrängender, vielleicht gar utopischer Impuls, der der Musik innewohnt, zugunsten des militärisch-politischen Interesses ausgebeutet werden). Gleich zu Beginn des britischen Kriegsdramas *Battle for Haditha* (2007, Nick Broomfield) wird der Kriegseinsatz von einem der Protagonisten als „ultimate style of hunting“ ausgewiesen, weshalb die folgende Autojagd durch die Wüste zum Ort der Handlung (ein Massaker an einer Hochzeitgesellschaft) konsequenterweise mit dröhnender Heavy-Metal-Musik unterlegt ist (vgl. Heller 2009, 30). Andere Filme über andere Kriege folgten dem gleichen Verfahren. Ari Folmans *Waltz with Bashir* etwa inszeniert eine Szene als Mischung einer Punk-Band-Performance mit Kriegshandlungen, die im gleichen Bild geschehen (nach dem Muster ähnlicher Szenen-Amalgamierungen aus dem Videoclip). Es handelt sich um das Lied „I Bombed Beirut“ von Zeev Tene, einem Punk-Remake des Songs „I Bombed Korea“ von der Alternative-Rock-Band Cake, das sie 1994 auf ihrem Studioalbum *Motorcade of Generosity* veröffentlicht hatte. Manche Kritiker nahmen den Song als Begleitung der Bewegung, manche als Kommentierung des Geschehens – nach den hier geäußerten Annahmen hat man es dagegen mit einem Übergreifen der All-

tagsmusiken der Soldaten (und hier auch: des Erzählers) in die Erfahrung der Kriegswirklichkeit zu tun.

Kriegs- und insbesondere Antikriegsfilme haben die Transformation des Zivilbürgers in den Soldaten immer wieder behandelt – vor allem in Ausbildungsszenarien, in denen den Jungsoldaten ihr nachgeordneter Rang ebenso vermittelt wird wie ihre bürgerliche Persönlichkeit gebrochen wird. Nach dieser Transformation der personalen Identität ist aus dem Bürger ein Soldat geworden, ein Individuum anderer Art. Und doch kehrt die bürgerliche Identität zurück [8].

Kubricks *Full Metal Jacket* ist ein früher, im Umgang mit der Filmmusik helllichtiger Versuch gewesen, die Rückkehr ursprünglicherer Formen des Selbsterlebnisses auch in der Maske des Soldaten zu inszenieren. Der scharfe Kontrast zwischen Inhalt der Szene und musikalischer Begleitung in der sogenannten *Surfin' Bird Scene* beruht auf der aufklaffenden Differenz zwischen Aufnahmen des Kampfgeschehens (Hubschraubereinsätze, Panzerangriffe, Soldaten im Häuserkampf etc.), die ganz im Stil der Aufnahmen von Kriegsberichterstattem gehalten sind (gelegentlich sieht man sogar ein Kamerateam, das – nur mühsam Deckung haltend – Aufnahmen der Soldaten macht) und der Musik: Die Szene setzt mit einer Maschinengewehrsalve ein, der sich kurz danach das Lied *Surfin' Bird* der amerikanischen Surfrock-Band *The Trashmen* aus dem Jahre 1963 überlagert [9] – sie wird die ganze, fast zweieinhalbs-minütige Szene bestimmen. Es handelt sich um einen rasendschnell gespielten Rock'n'Roll-Titel, der mittendrin innehält, und als wolle der Sänger das Publikum verhöhnen, stößt er *a capella* recht unartikulierte, jedenfalls aber anzügliche und unanständige Laute aus; erst dann setzt wieder der jagende Rhythmus der Band ein. Musik und Gezeigtes brechen auseinander, die provozierende Fröhlichkeit des Liedes und die brutalen Kriegsereignisse, die ausschließlich aus der Sicht der amerikanischen Truppen gezeigt werden, treten in scharfen Kontrast. Szene und Musik enden abrupt mit einem *top shot* auf zwei tote Soldaten. Die ausgelassene Vergnüglichkeit der Musik und die Realität des Krieges prallen aufeinander.

In das Innere der Alltagskultur von amerikanischen Soldaten im Irak bewegt sich der Dokumentarfilm *Soundtrack to War* (Australien 2005) des australischen Dokumentaristen George Gittoes. Er beob-

achtet in den Jahren 2003-04 vor allem spontane Performances von kriegsmüden Soldaten unter der glühenden Sonne Iraks, oft in unmittelbarer Nähe ausgebrannter Autos oder gar zerstörter Dörfer, oft vor dem Hintergrund von Gewehrfeuer und Granatenexplosionen. Man hört Musik wie Slayers „Angel of Death“, Drowning Pools „The Bodies Hit The Floor“ oder der Rap-Song „Bombs Over Baghdad (B.O.B)“ des amerikanischen Rap-Duos OutKast aus ihrem Studioalbum *Stankonia* (2000). Die Songs werden offen als Begleitung der Kriegserfahrung resp. der Gewaltausübung im Krieg etabliert, alle Beteiligten kennen die Texte. Als der Krieg ins zweite Jahr ging, auch das zeigt der Film, begannen viele Soldaten, eigene Lieder zu texten und zu komponieren und sie auch aufzuführen. Es handelt sich fast ausschließlich um Rock-, Rap- und Rock'n'-Roll-Titel. Die Interviews, die Gittoes führte, verdeutlichen die Bedeutung, die die Soldaten den Musiken im Krieg zuweisen (vgl. dazu Pieslak 2009). Auch eine Szene aus dem Dokumentarfilm *Fahrenheit 9/11* (2004, Michael Moore), der einen direkt in die Kamera singenden weißen US-Soldaten zeigt; er intoniert das Lied „Fire Water Burn“ der Nu-Metal-Band Bloodhound Gang (mit der Zeile: „We don't need no water let the motherfucker burn“) [10], offenbar zutiefst den in diesem Kontext auf den Krieg gegen die Iraki hinweisenden Text meinend (vgl. Waksman 2011, 185). Auch hier kommt es zur Sinnübertragung der oft aggressiven Liedtexte auf den Krieg, aus den in den Liedern oft anonym-fiktiven Feind-Gestalten werden konkrete Soldaten der Gegenseite. Gerade weil Rock- und insbesondere Heavy-Metal-Musik von einem in den Texten beschworenen Gespenst von Gegnern handelt, die für Unterdrückung und Gefahr stehen, ist die propagandistische Auslegung so naheliegend. Was im Alltag noch als Vorschein eines utopischen Impulses, als Auflehnungs- oder Befreiungsphantasie interpretiert werden könnte, bekommt angesichts der Realität des Krieges ein anderes Gesicht, aus Phantasiertem wird das Modell einer Realitätserfahrung. Gerade die Dokumentarfilme über den Krieg enthalten immer wieder Hinweise darauf, dass sich die Soldaten auf Filme oder auf Musikstücke beziehen, wenn sie ihre Selbsterfahrung beschreiben sollen. Die Stilistiken der Unterhaltungsindustrien werden so zu Mitteln einer dann manchmal zynisch anmutenden Erfahrungsbeschreibung. Coker (2007, 44) schreibt dazu: „The rap lyrics, like the gangster-speak, are both reflective of a culture that not only celebrates mindless violence but also aestheticises it. The aesthetics are

to be found in the special effects and in speed that tend to numb our senses, as well as sensibilities.“ Sinnhorizonte, wie sie aus dem Pathos patriotischer Reklamation entstehen könnten, verlieren sich ganz. Kriegserfahrungen werden (im Alltag nur symbolisch vermeint und gegen die Realität abgeschirmten) Medienerfahrungen immer ähnlicher, sperren sich damit auch gegen eine Verarbeitung, weil sie die semiotische und pragmatische Differenz realer und unterhaltungsrezeptiver Aneignung nicht zu reflektieren vermögen.

Das Militärische verliert in diesen politisch-ästhetischen Diskursen und Umgangsweisen insbesondere mit Musik seine Fähigkeit, sich auch in den traditionellen Mitteln musikalischen Ausdrucks authentisch dem Subjekt mitzuteilen. Die Grundierung der Erlebensformen greift zurück auf die Erlebens-Erinnerungen des bürgerlich-privaten Subjekts. Selbst für diejenigen, die vorgeben, aus vollster Überzeugung Soldat zu sein, treten das Staatliche, das Nationale oder das Patriotische als Identitätsverankerungen zurück, geraten in die Nähe der Wirklichkeit der Arbeit oder der Orte und Szenen der Freizeit. Man mag die These für überzogen halten, doch handeln die Filme auch davon, dass der selbstgegläubte Identitätsgewinn aus der Hypothese des Eigenwertes sozialer oder nationaler Zugehörigkeiten sich unter der Hand und ohne bewusst zu werden als falscher Schein erweist, durch Skepsis oder gar durch Traumatisierung beantwortet wird, oft genug auch durch blankes Nichtverstehen, was vorgegangen ist. Das Ende von *Jarhead* zeigt einen Protagonisten, der melancholisch aus dem Fenster sieht, der auf die Erfahrung des Krieges aber nur mit Universalismen und dem resignativen Eingeständnis antworten kann, dass ein Mann, der einmal im Krieg gewesen sei, immer Soldat sein werde (Heller 2009, 27). *Waltz with Bashir* gar erweist sich als eine Nachzeichnung einer Therapie, die erst nach und nach die traumatisierenden Erlebnisse aufdeckt; dass der Film mit einer radikalen Zuwendung zur Realität des Massakers von Beirut endet, öffnet den Film zur moralischen und politischen Reflexion des Zuschauers.

Die Abwesenheit der Sinnhorizonte

Der gerade erwähnte Film *Jarhead* (*Jarhead – Willkommen im Dreck*, USA 2005, Sam Mendes) erzählt vom Schicksal einiger Soldaten während des ersten Irakkriegs im Jahre 1991, von ihrem Nichtstun, von

ihrer Ohnmacht und von der fatalen Tatsache, dass sie in keinerlei Kriegshandlungen unmittelbar einbezogen waren. Einer der Soldaten erhält einen Brief seiner Freundin, die ihm darin von einem neuen Arbeitskollegen berichtet. Er schöpft Verdacht, dass sie ihn mit jenem betrüge. Während eines Fronturlaubs sieht man den Soldaten zunächst unter der Dusche, er wäscht den Sand von sich ab; danach masturbiert er mit dem Photo seiner Freundin vor Augen auf der Toilette. Auch dieses scheint ihm keine Beruhigung zu verschaffen, und er ruft die Freundin an, stellt sie zur Rede. Sie versichert ihm dass der Arbeitskollege und sie nur Freunde seien, doch dem Soldaten wird klar, dass sie die Unwahrheit sagt. Die Leitung bricht zusammen (durchaus als plakatives Symbol für den Abbruch der Kommunikation zwischen den beiden). Man sieht den Soldaten danach auf seinem Bett liegen. Er steht auf, geht zum Waschbecken, wäscht sich das Gesicht – und sieht beim Aufschauen das Gesicht der Geliebten im Spiegel. Ihm wird schlecht, er übergibt sich und erbricht Sand. Erst dann erwacht er aus dem Alptraum.

Dem Telefonat und der folgenden Alptraumsequenz ist der Song „Something in the Way“ der Grunge-Band Nirvana unterlegt (zunächst als Hintergrundmusik, nach dem Gespräch dann als Vordergrundmusik), der 1991 zuerst auf der CD *Nevermind* veröffentlicht wurde (im Film wurde die von MTV eingespielte *unplugged version* verwendet). Die kleine Szene kondensiert mehrere Themen, die für die Realitäts- und für die Ich-Wahrnehmung des Soldaten von Bedeutung sind:

- den Sand und das Gefühl des Schmutzig-Seins als Indikatoren des Krieges;
- eine geradezu zwanghafte Neigung zur Säuberung und zum Waschen, als solle dieses die Entmächtigung und Beschmutzung des jungen Mannes im Militär korrigieren;
- und schließlich das Phantasiebild der fernen und vielleicht verlorenen Geliebten, die er nicht halten kann, was wiederum seine Ohnmacht als Individuum unterstreicht.

Darum auch ist der Text des Liedes von Bedeutung, der einer ebenso resignativen wie bedrückend-zynischen Haltung Ausdruck verleiht:

Underneath the bridge / the tarp has sprung a leak /
and the animals I've trapped / have all become my pets
/ And I'm living off of grass / And the drippings from
my ceiling / It's okay to eat fish / 'Cause they don't
have any feelings / [Refrain:] Something in the way,
mmm / Something in the way, yeah, mmm.

Die Anekdote erzählt, dass der Song von der Brücke handelt, unter der der Lead-Sänger der Gruppe Kurt Cobain lebte, als er von zu Hause verstoßen wurde. Die Anekdote wiederum kann als Modell verwendet werden, um die Erfahrungswelt des Soldaten im Irakkrieg wiederzugeben – sein eigenes Gefühl des Verstoßenseins, die vordergründige Trostlosigkeit seiner Situation, die unsägliche Sinnlosigkeit des Krieges und das dennoch spürbare Sich-Einlassen auf die so ausweglose Situation (die mancher reale Soldat wie der Scharfschütze, auf dessen autobiographische Aufzeichnungen der Film zurückgeht, mit jahrelanger Traumatisierung bezahlte) [11].

Die Musik unterstreicht die Abwesenheit von Gegenwehr, die der Held der Geschichte zur Stabilisierung des Ich gegen den absurden Kriegseinsatz auch hätte mobilisieren können. Sie erzählt von den verzweifelten Versuchen, die Mordlust, die den Soldaten im Vorfeld des Krieges beigebracht wurde und die nie ausgelebt werden durfte, unter Kontrolle zu bringen, was sich wiederum gegen das Subjekt selbst wendet. Die selbstgefällige soldatische Wehleidigkeit, die dem Film gelegentlich vorgeworfen wurde – die kleine Traumszene belegt, wie sie hier artikuliert worden ist und wie sie dabei auf Ausdrucksregister zeitgenössischer Rockmusik zurückgriff.

Manchmal verdichten sich die Musikszenen zu einer Art Symbol der Kriegssituation. In Brian de Palmas *Redacted* (2007) findet sich eine sechsminütige Szene, die Wachsoldaten in einem (von de Palma nachgestellten und -inszenierten) französischen Dokumentarfilm über die Realität der Kontrollposten zeigt. Nichts geschieht, Kinder spielen auf dem weiten Platz, Frauen sind auf dem Weg zum Einkauf, Bauern treiben Schafe vor sich her. Einer der Männer beobachtet einen Skorpion, der von Hunderten von Ameisen getötet wird. Er nimmt die Szene mit seiner kleinen Videokamera auf. Dazu erklingt Händels „Sarabande“ (aus der Suite for Cembalo, No. 4 in d-Moll, HWV 437), in dem Arrangement für Orchester, das Kubricks Film *Barry Lyndon* (Großbritannien/USA 1975) entnommen wurde, eine dunkle, zwischen Drohung, Trauermarsch und Requiem schwebende Musik, als wolle de Palma zeigen, dass dem Nichtgeschehen bereits die Katastrophe innewohne. Eine weibliche Stimme, die einem französischen Film über die Arbeit der Kontrollposten zugehört, unterbricht die Musik, die mit einer langen subjektiv aus einem Auto heraus gefilmten

Fahrt durch die Serpentina der Absperrung, vorbei an Soldaten, die die MP im Anschlag haben, aber schon bald wieder aufgenommen wird; sie unterliegt noch der folgenden Kontrolle durch die GIs; und auch die folgende Zeitrafferaufnahme aus großer Höhe, die den Grenzverkehr registriert, ist von Händels Stück begleitet. Spätere Kontrollgangsszenen nehmen das Musikthema wieder auf. Es ist der Gestus der Musik und zugleich die Erinnerung an Kubricks Film, die sich zu einem flüchtigen Bedeutungserlebnis zusammenfügt, das sich über die kleine nichtssagende Szene weit hinaus erstreckt, den ganzen Film betrifft [12].

Die Ausbeutung der Musik

War die oben erwähnte *Surfin' Bird Scene* aus *Full Metal Jacket* noch ein klarer Ausgriff der unterlegten Musik auf die Freizeitmusiken der dargestellten Soldaten, wird die Rockmusik im Irakkrieg als 9/11-Musik zur Kriegsmusik selbst (vgl. Waksman 2011). Damit verschmelzen die Soundscapes von privatem Leben und Krieg, werden zur Einheit.

Natürlich ist die Erlebnisgrundierung soldatischen Tuns durch die Musik privaten Freizeiterlebens auch gekoppelt mit einer Entfesselung von Erlebnisintensitäten, die mit Rausch und Ekstase als Elementen des Feierns zusammengehen. Die Entmündigung des Soldaten schreitet auch deshalb weiter fort, weil Musiken fehlen, die das Affekterleben von Soldaten grundieren könnten. Gerade die Erinnerung an die Intensität des Musikgenusses von Rockmusik legt es nahe, das soldatische Handeln als exzesshaftes Handeln anzusehen. Das mag auf der einen Seite wie eine symbolische Gegenwehr des Soldaten erscheinen, setzt ihn zugleich aber zumindest latent außerhalb der ethisch-moralischen Regeln soldatischen Tuns. Man kann die Beobachtung sogar umdrehen und Affekte populärer Musiken auf Kriegshandlungen übertragen: Rockmusik, die in Panzern ertönt, dient dazu, die Panzerbesatzung „in Stimmung“ zu bringen. In *Jarhead* (2005) etwa fliegt ein Bombergeschwader über die Szene hinweg, deren Piloten sich mit den Klängen der Hard-Rock Band Van Halen in Stimmung bringen. Keine Musik ist unschuldig, jede lässt sich funktionalisieren.

Ein zweites tritt hinzu: Auch wenn Rockmusik heute in der ganzen Welt gespielt wird, gilt sie als „westliche Musik“, als Musik der Heimat, die den so ande-

ren Klängen insbesondere der arabischen Musiken scharf entgegenstehen. Rockmusik definiert die Soldaten als Mitglieder der „westlichen Welt“, der andere Klangwelten kontrastieren. Selbst in der Musik wird das propagandistische Wir-Ihr-Verhältnis manifest.

Man mag bereits den berühmten Hubschrauberangriff aus Francis Ford Coppolas *Apocalypse Now* (USA 1979) zu den Versuchen rechnen, dem Erlebnis des Krieges mit den Mitteln der Kunst Intensität einzujagen. Hier ist es der Wagnersche „Walkürenritt“, der von den Offizieren der angreifenden US-amerikanischen Truppen als suggestive und zugleich fiktionalisierende musikalische Folie eines Angriffs eingesetzt wird; der affirmative Charakter der Musik steht ganz im Vordergrund, gerade weil der diegetische Ton des Krieges – das Geräusch der Rotoren, die Explosionen der Raketen, Dialogfetzen der Soldaten, die Schreie der Verwundeten usw. – erhalten bleibt; dennoch bleibt all dem immer die treibende Kraft der Wagnerschen Musik beigegeben. Der brutale Überfall auf das vietnamesische Dorf steht nun in einem heroischen Affekthorizont, der ausschließlich durch die Musik in das Geschehen importiert wird. Nicht nur die Figuren, auch der Zuschauer kann sich in ein imaginäres Hochgefühl versetzen, das aber in klarem Kontrast zu dem Wissen des letzteren um die Sinnlosigkeit und Unmenschlichkeit dessen steht, was die Akteure tun. Rezeptionsästhetisch gewendet ist es eine perfide Position, in die der Zuschauer gezogen wird, eine perverse Form reflexiver Selbsterfahrung, in der man genießt, was man verachtet, befürchtet oder moralisch ablehnt – wenn man sich nicht vollständig in den rauschhaften Nachvollzug der Musik einlässt, was aber angesichts der unter-schnittenen Bilder dörflichen Friedens schwerfallen dürfte [13].

Im Irakkrieg waren die Panzer mit Tonanlagen ausgerüstet, die es den Soldaten gestatteten, sich ein eigenes panzerinternes Soundscape zu schaffen. In *Soundtrack of War* (2005) berichtet ein Soldat, dass seine Grunge-Musik ihm im Einsatz einen „ultimative rush“ versetze. Offensichtlich wird Musik eingesetzt, um ihnen einen affektiven Grund zum Kampf zu geben und sich damit über die abwesenden Sinnhorizonte hinwegzutäuschen. Die Rolle der Musikindustrie bleibt bei dieser Instrumentalisierung des Musikalischen außen vor. Gänzlich absurd wird die Rolle der Musik, wenn man an eine Aufführung dreier etwa fünfzigjähriger Irakis denkt, die den

Bee-Gee-Song „New York Mining Disaster“ (1967) in der Nähe des Gefängnisses von Abu Ghraib performieren – die Internationalität der Pop-, Rock- und insbesondere der Metal-Musik und die imaginäre Gemeinschaft ihrer Fans und die national oder aus Blockdenken motivierte kriegerische Konfrontation prallen unmittelbar aufeinander [14].

Man kann Musiken zur Stimulation von Soldaten einsetzen (sie nutzen sie in vielen Filmen sogar selbst dazu, die Ängste vor dem Einsatz niederzuringen). Doch auch die Umkehrung ist möglich (und wurde praktiziert): „Während des ersten Irakkriegs 1990 dröhnten Songs der Hardrock-Combos AC/DC und Metallica über die Schlachtfelder, um irakische Verbände zu ängstigen“ (*Tagesanzeiger*, 6.2.2014). Dass ein naives musikpsychologisches Urteil über die Aggressivität der Heavy-Metal-Musik hinter derartig absurden Ton-Installationen steckt, dürfte evident sein. Sie wird noch vermehrt um die ebenso küchenpsychologische Annahme, dass Musik Wirkungen zeitige, gegen die sich der Hörer nicht immunisieren könne. Für den Filmzuschauer dreht sich der Einsatz von Musik – insbesondere Rockmusik – um: Hier macht die Musik die Betrachtung der Kriegshandlungen und ihrer Bilder erträglich, bereitet ihm in sich einen Rezeptionsgenuss; der Widerspruch ist offensichtlich: Es ist ein letztlich kapitalistisches Interesse (der Musik- und Unterhaltungsindustrie), das sich vor eine ernsthafte Auseinandersetzung mit der Tatsache des Krieges stellt [15].

Gänzlich ins Perverse gleitet die Funktionalisierung von Musik ab, wenn sie als „akustische Folter“ eingesetzt wird. Es ist nicht nur die Lautstärke, sondern auch die kulturelle Fremdheit der Musik, ihre Belegung als „Sound des Feindes“, die die Folterwirkung erhöhen. Es sind vor allem Titel des Heavy Metal oder des Industrial Metal, die in den US-Geheimgefängnissen eingesetzt werden [16]. Auch dieses gehört zum *war on terror* – die brutale und zynische Missachtung aller Rechte, die der Einzelne genießt. Im Film ist das Thema selten angesprochen worden. Man denke aber an den Dokumentarfilm *Taxi to the Dark Side* (USA 2007, Alex Gibney), der den Mord an dem afghanischen Taxifahrer Dilawar rekonstruiert, der von US-Soldaten und US-Folterspezialisten unter anderem mit Techniken der „sensorischen Deprivation“ zu Tode gefoltert wurde, während er an der Bagram Air Base gefangengehalten wurde. Und auch auf den melodramatischen Thriller *Rendition*

(2007, Gavin Hood) sei hingewiesen, der die Geschichte eines vom CIA in ein Geheimgefängnis verbrachten US-gebürtigen Ägypters erzählt, der dort der Folter unterzogen wird. Sicherlich sind die Folterer nur als flache Figuren ausgeführt und die „Botschaft“ des Films allzu deutlich herausgestellt, was in diversen Kritiken angemerkt wurde. Er basiert ganz auf der Parteinahme für den unschuldig Verschleppten (man bezeichnet das Entführen und Überführen einer Person von einem Staat zum anderen ohne juristische Grundlage übrigens als *extraordinary rendition*). So plakativ der Figurenzeichnung sein mag, arbeitet die Musik des Films differenzierter. Der so düstere Film, der eine ganze Reihe von expliziten Folterungsszenen enthält, ist mit einer von den südafrikanischen Komponisten Paul Hepker und Mark Kilian komponierten und kompilierten Mischung elektronischer und arabisch-afrikanischer Klänge unterlegt [17], so auch tonal dem rassistisch untersetzten *clash of cultures* Ausdruck verleihend, diesmal nicht aus pro-amerikanischer Perspektive, sondern aus der des Opfers eines Militär- und Politapparates, der elementarste Formen des Rechts außer Kraft setzt.

Die Auflösung des Krieges

Natürlich sind die Filme des Irakkriegs Erzählungen, die sich der narrativen Muster und Formeln des Hollywood-Kinos bewusst sind. Es sind generische Stereotypen, die das aktuelle Kriegsgeschehen in eine Form umsetzen, die man überhaupt erzählen kann und die dem Zuschauer ein Vergnügen bereiten, das durch seine Genre-Erfahrungen präformiert ist. Will man die Tatsache des Krieges für eine über das reine Kinovergnügen hinausgehende Reflexion öffnen (sowohl auf kognitiver wie auf emotionaler Ebene), muss man die Genremuster selbst reflektieren.

Wenige tun dieses. Mark Isham komponierte nicht nur für den oben erwähnten *In the Valley of Elah* den musikalischen Sound-Score, sondern auch für *Lions for Lambs* (2007, Robert Redford), ging dabei aber einen ganz anderen Weg. Der während des Afghanistan-Krieges spielende Film basiert auf einer komplizierten Parallelmontage einer langen Ausführung eines Politologieprofessors über die Pflichten, die ein Bürger eines Staates hat (es geht dabei aber auch um politische Propaganda, um Fensterreden, die zu Wahlerfolgen werden, um Funktionalisierungen der

Presse durch die Politik), und einer fatalen Situation im afghanischen Hinterland, an deren Ende zwei ehemalige Schüler des Professors von Taliban erschossen werden, die in just jener Militäraktion, die der Professor verteidigt hatte, als Soldaten agierten – sie waren dem Militär beigetreten, weil sie die Lehrmeinung ihres Professors internalisiert hatten. Musikalisch setzt der Film mit einem elektronischen Thriller-Sound ein. Je weiter die Handlung fortschreitet, übernimmt aber immer mehr ein Orchester den relevanten Teil der musikalischen Untermalung der Handlung. Die letzten 15 Minuten des Films gehören ganz dem 72köpfigen Orchester, die elektronischen Klänge treten ganz zurück. Lagen bis dahin noch Bruchstücke nebeneinander – die Themen der Gespräche in den USA, militärische Operationen und Pläne in Afghanistan, Konferenzen über dieselben usw. –, fügen sich nun die Widersprüche zwischen allen diesen Fragmenten zusammen, öffnen sich einem emotionalen Verständnis ebenso wie der Einsicht, dass die diversen Teile des Puzzles sich nicht vereinheitlichen lassen. Ishams Verfahren ist raffiniert, bricht er doch mit dem schleichenden Übergang zum Orchesterklang die generische Bindung des Films in das Thriller-Genre, stellt ihm einen emotionalen Höhepunkt entgegen, der auf die Ausdrucksmittel des älteren melodramatischen Hollywood-Kinos zurückgreift. Politisch-ästhetische Analyse: Kaum merklich, verhandelt der Film im Musikalischen die Geltungshorizonte der zu Genres geronnenen Interpretationsmuster der Geschichten.

Andere Filme gehen andere Wege, lassen ihre Geschichten in die Muster der großen Hollywood-Genres einmünden. Das auf dem Sundance-Festival ausgezeichnete Melodram *Grace Is Gone* (2007, James C. Strouse) verzichtet (wie schon *The Messenger*) auf jedes Kriegsbild. Der Film erzählt die Geschichte eines ehemaligen GI, der seinen beiden Töchtern mitteilen muss, dass die Mutter im Irakkrieg gefallen ist. Er kann es erst nach tagelanger Verzögerung, fährt mit den Kindern in einen Freizeitpark. Der Score des Films wurde von Clint Eastwood komponiert, der der Geschichte damit emotionale Tiefe verleihen wollte. Der Titelsong „Grace Is Gone“ wurde gesungen von Carole Bayer Sager. Er wurde mehrfach ausgezeichnet. Der Film ist getragen von einem sanften, jazzig gespielten Piano-, Gitarren- und Geigen-thema, das sich ganz auf die Unfähigkeit des Protagonisten konzentriert, mit den Töchtern sprechen zu müssen, zugleich dem Zuschauer einen (durchaus kitschig anmutenden) Affekt der Trauer

und des sentimentaln Mitfühlens anbietend. Der Vater kann sich erst auf der Rückfahrt in einer Szene am Meer erklären – und noch bevor er auf den Tod Grace‘ zu sprechen kommen kann, wird das Gespräch abgeblendet, das Titelthema übernimmt die Tonspur, zunächst vom Piano solo gespielt, dann von einer Gitarre komplementiert, schließlich in den Orchesterklang aufblendend, nun überlagert mit den leisen Klagelauten der Mädchen. Eine lange deskriptive Sequenz beendet den Film (begleitet von dem Solo-Piano), unter der die Stimme der älteren Tochter das Leben Grace‘ rekapituliert, einmündend in die Trauerfeier. Die Tatsache des Krieges und seine Legitimität versinkt dabei völlig, wird als *weepie* aufgelöst. „Your mother is a soldier. And soldiers can sometimes be hurt“, teilt der Vater den Töchtern mit – mehr bleibt am Ende in der Hollywood-Welt nicht übrig. Das Generische bemächtigt sich des Politischen und des Historischen, die nur als Schatten im kollektiven Gedächtnis erhalten bleiben.

Anmerkungen

[1] Vgl. neben Landy (2004), die vor allem die Beziehungen des Anschlags von 2001 zu den nationalideologischen Bedeutungen des japanischen Angriffs auf Pearl Harbor herausarbeitet, auch die kurze Übersichts-darstellung von Hartwig (2011), der den 11. September als „national relevante Erzählung“ ausweist. Croft (2006, 3) kondensiert vier Kernpunkte des Anschlags heraus, die in den *war on terror* einmündeten: die Konstruktion eines Feindbildes, die ihn als Übeltäter fassten, die unschuldige US-Bürger allein aus dem Grund getötet hatten, weil die USA ein Land der Freiheit und der Demokratie war; die These, dass niemand in der US-Regierung Schuld an den Geschehnissen des 9. September trage; die Idee, dass die USA dazu bestimmt seien, weltweit für Freiheit und Demokratie zu kämpfen; und die Idee, dass das Engagement der USA Teil eines globalen Engagements für politische Werte sei. Crofts Darstellung leidet allerdings daran, dass er alle Fragen eines US-Nationalismus ausklammert und dass er die meinungsbildende Rolle der Evangelikalen (resp. der evangelikalen Extremisten) in den USA überschätzt. Vgl. auch Toffoletti/Grace (2010, 63) zur besonderen Bedeutung der Nomination des Konfliktes als „Terrorismus“; die Autoren analysieren im weiteren Gang ihrer Untersuchung ein kleines Korpus von Filmen auf der Basis der Baudrillard’schen Terrorismus-Überlegungen. Verwiesen sei auch auf eine ganze Reihe von Untersuchungen, die die ideologischen Ausführungen nach 9/11 auf den von Foucault so benannten „Sicherheitsdiskurs“ beziehen; vgl. dazu etwa Campbell (2006).

[2] Vgl. Dittmer (2011) sowie Pollard (2011), der den Übergang gerade der Superheldenfigur zu einer neu-gewonnenen Naivität in Geschichten (mit durchwegs optimistischem Ausgang) herausstellt. Vgl. dazu auch Boose

(1993, bes. 588f), die gerade die Superhelden-Figuren als „Techno-Muskularität“ bezeichnet und sie in der Tradition einer Re-Maskulinisierung des amerikanischen Heldentypus insbesondere im Action-Kino begreift – Figuren, die ihrerseits gesellschaftlichen Träumen, Ängsten und Sehnsüchten einer zusehends restaurativer werden Gesellschaft Ausdruck gäben.

[3] Zur 9/11-Musik vgl. zusammenfassend Cuffaro (2011), die zeigt, wie die Anschläge (Gründungs-)Mythen des kollektiven Gedächtnisses wie die traditionelle Vorstellung einer unschuldigen Nation, der *frontier* und dergleichen Motive mehr auf den Plan riefen. Vgl. darüber hinaus die Beiträge in Fisher/Flota (2011), die zeigen, wie das 9/11-Thema in allen zeitgenössischen populären Musikstilen aufgegriffen wurde und sich in den Dienst der Militarisierung und Maskulinisierung der amerikanischen Gesellschaft sowie die Erneuerung religiöser Grundwerte stellte. Vgl. zu den Post-9/11-Musiken zudem Helms/Phleps (2004) und Ritter (2007). Vgl. insbesondere Hoffmann/Mützelfeldt (2004, 99f), die die Rückbezüge auf die Musiken der amerikanischen Gründungsmythen sogar im Jazz der Zeitznachweisen. Zu den Filmen, die sich unmittelbar mit dem Angriff auf die Zwillingstürme befassen, vgl. Irsigler/Jürgensen (2008). Zur Formation der manichäisch anmutenden Gegenüberstellung von „us“ und „them“ – darin den narrativen Standards des Hollywood-Erzählens nahestehend – als Grundformation der Bestimmung der amerikanischen Befindlichkeit gegenüber anderen Ländern der Welt vgl. Castonguay (2004). Boggsa/Pollarda (2006) lokalisieren die Filme des Themenkreises vor den politischen Modellen, die in Folge der 9/11-Anschläge die amerikanische Politik und Öffentlichkeit bestimmten und die an Inszenierungskonventionen des Hollywood-Kinos angeschlossen werden konnten.

[4] Vgl. dazu das lange Interview mit den Komponisten sowie eine Analyse: Rudi Koppl: Blurring the Lines between Sound and Score. In: *Music from the Movies*, URL: http://www.musicfromthemovies.com/index2.php?option=com_content&view=article&id=63 und URL: http://www.musicfromthemovies.com/index2.php?option=com_content&view=article&id=64. Vgl. darüber hinaus auch die Überlegungen in O'Brien (2012, 121ff, 133ff). Vgl. zur Analyse des Films aber auch Bennett/Diken (2011), die dem Film das Ausbleiben jeder Politisierung des (Kriegs-)Konfliktes vorwerfen, so dass der Krieg letzten Endes als Inkarnation eines materialistischen Nihilismus erscheint, der darin wieder den Computer-Spielwelten ähnele. Auf einen Vergleich von *The Hurt Locker* mit anderen Filmen über Bombenentschärfer (wie etwa *Ten Seconds to Hell*, USA 1959, Robert Aldrich, Musik: Muir Mathieson) habe ich hier verzichtet, obwohl auch hier die Tonbehandlung maßgeblich zur Spannungserzeugung beiträgt.

[4a] Desplat argumentierte dagegen anders, behauptete einen zusammenhängenden Klangeindruck des ganzen Films: „There's less music [als in *The Hurt Locker*] and when it's there it's very archaic. There's an occasion to the sound I wanted to find like it being 2000 years before like an archaic war, two tribes trying to kill each other [...]. But it never plays the violence. It never plays the suspen-

se. It's always about these desperate, dark feelings you have when you see people being tortured or killed and at the same time the inexorable emotion of this CIA agent going forward to her target, never letting go“ (in: *MTV Movies Blog*, URL:

<http://moviesblog.mtv.com/2012/12/31/zero-dark-thirty-alexandre-desplat/>). Zur Instrumentierung wies er darauf hin, dass er im Orchester nur die „dunklen“ Instrumente einsetzte – Celli, Bässe, Blechblasinstrumente und nur eine Trompete –, die insgesamt den fremdartigen Klangeindruck des Films ausmachten; wenige Solisten – eine Violine, ein elektrisches Cello und eine Duduk – waren diesem meist schwebenden Grundklang aufgelagert und so eingemischt, dass es unmöglich war, einzelne Stimmen oder Instrumente zu identifizieren (ibid.).

Andere Filme setzen allein aufgrund der Musik des Scores klare Genresignale. Ein Beispiel ist die von John Powell – der auch die Musiken der Bourne-Trilogie komponierte – konzipierte Musik zu *Green Zone* (2010, Paul Greengrass), der vor allem in dem finalen Stück „Attack and Chase“ ganz auf die rasend schnell vorantreibende Percussion setzt, die Atemlosigkeit der Handlung musikalisch aufgreifend. Die in der Handlung durchaus angelegte analytisch-kritische Befragung der Rolle der US-Regierung in der Begründung des Irakkriegs – mittels der angeblichen chemischen (und vielleicht sogar atomaren) Kampfstoffe – grundlegend hintertreibt und reines Action-Kino einmünden lässt. In *Green Zone* ist die Genrezugehörigkeit von Beginn an klargestellt – darin ist *Zero Dark Thirty* deutlich komplexer, endet am Ende aber in einer vergleichbaren Pathetisierung (und Legitimisierung) der Akteure.

[5] Manchmal entschwindet der Horizont eines nationalen oder patriotischen Sinnhorizonts des Kriegseinsatzes vollends. *Waltz with Bashir* (Israel [...] 2008) etwa stellt immer wieder die Alltäglichkeit des Lebens und die Soldaten im Krieg aus, zeigt vor allem das Ausfallen einer spürbaren nationalen Betroffenheit – das Leben auf den Straßen der israelischen Städte geht weiter, die Jugendlichen, die nicht beim Militär sind, sind in den Discos, Jugendlichen in anderen Staaten der westlichen Industriestaaten nicht unähnlich. Die Soldaten hören die gleiche Musik wie ihre Altersgenossen. Aber ihre Alltagswelt ist der Krieg, nicht das hedonistisch-konsumistische Milieu der israelischen Großstädte. Für das Selbstverständnis der Soldaten der Zeit mag von großer Bedeutung gewesen sein, dass es keine existentielle Motivation des Krieges gegeben hat (allen Politikerreden zum Trotz), dass es zudem keine von allen gleichermaßen empfundene Bedrohung gab, die noch in den Discos zu spüren gewesen wäre. Eine Identifikation der Soldaten mit der militärischen Intervention findet nicht statt; statt dessen erfahren sich die Soldaten in einer gesellschaftlichen Sonderrolle, die auferlegt, aber nicht selbstgewählt ist.

[6] Das Video ist auf *Youtube* greifbar (<http://www.youtube.com/watch?v=pgV6VUinDEA>, 28.7.2014). Vgl. dazu auch das bei Dwinell (2011, 20) erwähnte Video „Warriors“ der Hardrock-Gruppe Kid Rock sowie eine ganze Reihe weiterer von der Nationalgarde mitproduzierter Videoclips, die auf diversen Videoplattformen zu besichtigen sind.

[7] Von den anderen Figuren, die im Genießen patriotischer Musiken mit dem Militärischen ident werden, die vielleicht sogar sich dann als heldenhafte Figuren erfahren, sehe ich hier ab – obwohl sie in zahlreichen Kriegsfilmern das Muster auch der musikalischen Kennzeichnung der Handelnden und der Welt ihrer Motive bilden. Dabei ist es gleichgültig, ob man es mit musik-performierenden Figuren zu tun hat oder mit ihrer Kommentierung oder Begleitung durch extradiegetische Filmmusiken. Vor allem Filme über ältere Kriege wie den Ersten Weltkrieg weisen die Bürger als „Patrioten“ aus, die sich immer auch als Repräsentanten einer Nation begreifen und die nach Repräsentanz verlangende Musiken auch im Privatleben lustvoll-erhaben erleben. Neben Nationalhymnen und deren Verwandten lassen sich auch Militärmusiken – Märsche insbesondere – als Gattungen alltäglicher Unterhaltungsmusik ausgewiesen. Hier ist das Patriotisch-Nationale integraler Bestandteil der musikalischen Alltagswelt, so dass eine Transformation des bürgerlichen in ein militärisches Subjekt sehr viel leichter fällt.

[8] Vgl. dazu auch Cain (2000), der am Beispiel von Terrence Malicks Weltkriegsfilm *The Thin Red Line* (1998) zeigt, dass Malick die Musiken dazu einsetzt, den Soldaten zu ermöglichen, zu sich selbst als bürgerlichen Identitäten zurückzukommen. Das bestätigt auch die empirische Untersuchung von Gilman (2010), die die verschiedensten Funktionshorizonte privat gehörter Musik von US-Soldaten im Irak nachzeichnet – „music becomes an important avenue for creating and solidifying bonds and sometimes articulating difference and instigating conflict either within units or against ‚the enemy‘“, wie es in der Zusammenfassung heißt. Vgl. dazu auch Pieslak 2007. Waksman (2011, 200ff) argumentiert mit der Privatheit des Hörens oder Imaginierens von Metal-Musik, dass sich dabei die soldatisch reklamierten Charakteristiken einer emotional gefestigten Männlichkeit unter der Hand auflösen; gleichwohl bleibe die Metal-Musik aber ein Ausdrucksmittel männlicher Subjektivität (vgl. Waksman 2011, 203).

[9] Gerade die Surfrock-Musik stand wie keine zweite in den 1960ern für eine sich herausbildende Freizeitkultur von Jugendlichen; vgl. dazu Bruns/Hünigen (2010) sowie die dort aufgelistete Literatur.

[10] Der gleiche Song wird übrigens auch in Gittoes' *Soundtrack to War* (2005) am Ende von einem im Libanon geborenen US-Soldaten in die Kamera gesungen, als Gittoes ihn bat, ein Lied zu singen, das für ihn von größter Bedeutung sei; vgl. Waksman (2011, 186), der auf die enge Verbindung von Metal und weißer militärischer Aggression, aber auch als Indikator männlich-militärischer Kameraderie hinweist. Auch hier wird deutlich, dass die Heavy-Metal-Musik zum US-Soundscape des Irakkrieges gehört hat. Gegenüber der Metal-Musik spielt die Country-Musik, die so explizit patriotische Texte vertont hat, keine Rolle. Und als Musik der schwarzen US-Soldaten erscheint Waksman folgend der Rap, dem sie dominant anhängen (vor allem in Gittoes' Film). Auf die Frage, wie sich Elemente des Rassismus in den beteiligten US-Armeen auch musikalisch artikulieren, so, wie sie sich auch in der Kontrastierung des „westlichen“ und des „ara-

bischen“ Soundscapes manifestieren, werde ich hier aber nicht weiter eingehen. Ob die These in dieser Schärfe zu halten ist, sei aber explizit in Frage gestellt; immerhin enthält der Dokumentarfilm *Gunner Palace* (2004, Petra Epplerlein, Michael Tucker) eine ganze Reihe von Freistil-Rapnummern, die Soldaten einer Artillerie-Kompanie unabhängig von der Hautfarbe vortragen. Und auch in *Jarhead* ist Rap die dominante Musik, der sich die jungen Soldaten zuwenden; vgl. *Süddeutsche Zeitung*, 19.5.2010.

[11] Es sind eine ganze Reihe von Filmen, die die Traumatisierung ihrer Helden behandeln (insbesondere seien benannt *Home of the Brave*, 2006, *In the Valley of Elah*, 2007, und *Stop-Loss*, 2008). Sie nehmen eine klare Position zum Krieg und seinen ideologischen bzw. psychosozialen Voraussetzungen ein. Vor allem verlieren die Filmhelden ihre zivile Orientierung als Mitglieder der amerikanischen Gesellschaft; vgl. dazu Toffoletti/Grace (2010, 64f). Verwiesen sei auch auf Hedy Honigmanns Dokumentarfilm *Crazy* (Niederlande 2000), der ebenfalls auf die ungemein zentrale Rolle der Heavy-Metal-Musik als *coping strategy* der Soldaten bei der Trauma-Verarbeitung hindeutet. [Den Hinweis danke ich Britta Hartmann.]

[12] Michael Althen schreibt in einer Rezension des Films: „Hinter dieser scheinbaren Unpersönlichkeit der Inszenierung verbirgt sich im Grunde eine besonders perfide Durchtriebenheit des Regisseurs, die fast einen unangenehmen Beigeschmack hat, weil man sich irgendwie hintergangen fühlt“ (*Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 16.4.2009). Dem kann nur widersprochen werden, weil die mit so widersprüchlichen Elementen zusammengefügte Szene einen klaren Hinweis auf die Tiefenbotschaft des Films gibt. Zu Händels Stück gesellt sich übrigens in der Schlußsequenz „E lucevan le stelle“ aus dem 3. Akt von Giacomo Puccinis *Tosca* – ein ebenso düsteres, Verhängnis ankündigendes Stück wie Händels „Sarabande“ –, der Bilder toter Kinder unterlegt sind, deren Gesichter übermalt wurden; vgl. Werner (2014, 95f).

[13] Der „Walkürenritt“ taucht übrigens auch in der Action-Komödie *Delta Farce* (2007, C.B. Harding) auf, die von drei GIs erzählt, die versehentlich nicht im Irak, sondern in Mexiko abgesetzt werden und – nicht wissend, dass sie im falschen Land sind – ein Dorf von mexikanischen Verbrechern befreien. Und als ironischer Kontrapunkt ist er auch einer Szene in *Gunner Palace* (2004) unterlegt, die Bilder eines Militärkonvoys zeigt, der den Stützpunkt verlässt. Vgl. zu letzterem Film Grajeda (2007).

Das Schema, den militärischen Einsatz mit Rockmusik zu unterliegen, verfolgt sogar der ganz eigenständige, unter anderem von Traumatisierungen durch Gefangenschaft handelnde Film *Brothers* (USA 2009, Jim Sheridan), der in Afghanistan spielt und zu Beginn der Geschichte einen Routineeinsatz von US-Soldaten zeigt, bei dem der eine der beiden Protagonisten in Gefangenschaft einer afghanischen Kampfeinheit gerät. Der gesamte Rest des Films verzichtet aber auf derartig stereotype Koppelungen (Musik: Thomas Newman, u.a. mit eher lyrischen Titeln von U2).

[14] Insofern gehört auch der Dokumentarfilm *Heavy Metal in Baghdad* (USA/Kanada 2007, Suroosh Alvi, Eddy Moretti) zum Themenfeld des Irakkrieges, weil er den Diskurs über die Fremdheit der beiden Kulturen als musikalisches Thema ausführt (wenn auch eingewendet werden kann, dass der Film die irakischen Metal-Musiker als Underground-Figuren ausweist, die kulturell pro-amerikanisch wirken, und der sie so um so stärker anderen Iraki entgegenstellt). Vgl. Waksman (2011, 201ff) sowie die differenzierte Darstellung von Janina Rasch in: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* (5,4, 2010, S. 574-579). Höchst interessant ist auch die oben schon erwähnte winzige Szene in *Zero Dark Thirty* (2012), in der „arabische Disco-Musik“ gespielt wird – eine *fusion music*, in der zwar arabische Klanganmutungen den Sound bestimmen, in dem aber die Rhythmusgruppe eindeutig auf die westlichen Quellen des Stücks verweist, ebenso wie die Disko selbst als geselliger Ort der westlichen Unterhaltungskultur entspringt.

[15] Das Problem hatte schon James (1990) an den Vietnam-Kriegsfilmen aufgezeigt. Vgl. dazu auch Reitinger (1992), der das sich verändernde kollektive Bewusstsein über den Vietnamkrieg auch am Einsatz der Musiken in Filmen wie *Full Metal Jacket* and *Apocalypse Now* nachzuweisen suchte, die die subversive Kraft der Musik viel stärker als andere Filme der Zeit zur Kennzeichnung der Absurdität resp. politischen Irrelevanz des Krieges eingesetzt hätten. Erwähnt werden muss hier auch *Good Morning, Vietnam* (1987, Barry Levinson), der von einem Radiomoderator erzählt, der Rockmusik zur Entlastung der US-Soldaten spielt; dem Film wurde vorgeworfen, dass er den Vietnam-Krieg in ein Musikvideo transformiert habe (etwa bei Palmer 1993, 56). Die funktionelle Bedeutung dieser Musiken zu erfassen ist nicht einfach: Einerseits vermitteln sie den Soldaten das Gefühl, zu einer kulturellen Geschmacksgemeinschaft zu gehören, die sich auch in den so fremden Kriegsumgebungen durchsetzt (so dass das Wir-Gefühl der Truppe gestärkt wird); andererseits ist auch das Argument vorgetragen worden, dass insbesondere Rockmusik ein „Deutungsschema“ für den ganzen Krieg abgebe und durch die Verwendung in Reportagen und fiktionalen Filmen als Kennmusik des Krieges dem kollektiven Gedächtnis zuwachse; vgl. dazu etwa Tonn (2007).

[16] Gerade Musiker der Heavy-Metal-Bands Drowning Pool oder Metallica – Bands, die von den US-Soldaten selbst sehr geschätzt wurden – haben sich in Interviews zynischerweise darüber gefreut, dass ihre Musik zum Quälen von Gefangenen eingesetzt werde (vgl. *Der Spiegel*. 11.1.2010; vgl. Cusick 2008; erst 2013 forderte Metallica die US-Behörden auf, ihre Musik nicht mehr zur Folterung einzusetzen). Die Musikfolter wurde explizit von den USA als rechtens ausgegeben (vgl. *The New York Times*, 4.10.2007). Dass Szenarien von interpersonaler Gewalt, Folter und Unterdrückung zur Selbstinszenierung vieler Heavy-Metal-Bands (und der diversen Varianten des Metal) zählen, deutet zudem auf einen Zusammenhang innerkultureller Domestizierung von Gewaltdarstellung hin, der möglicherweise auf die viel ältere Abwehrgeschichte gegen den Rock'n'Roll zurückweist und die Auswahl dieser Musiken aus einem letztlich

ästhetisch-geschmacklichen Urteil hindeutet (was spräche dagegen, dass stundenlange laute Beschallung mit Andrea-Berg-Liedern nicht ebenso schmerz-erzeugend wäre?). Vgl. dazu auch die halblange Arte-Dokumentation *Musik als Waffe* (2010, Tristan Chytroschek), der „die Entwicklung der Marschmusik als moralstärkendes Instrument der Kriegsführung, der erstmalige Gebrauch von Musik als Folterwerkzeug durch China und Nordkorea im Koreanischen Krieg, die Erfindung von Hightechlautsprechern, die als akustisches Kampfmittel das Trommelfell von Menschen zum Platzen bringen und Übelkeit hervorrufen können“, auflistet (*taz*, 11.7.2011).

In den Filmen taucht die Heavy-Metal-Musik als Foltermusik nur ganz am Rande auf. In *Zero Dark Thirty* (2012) geht es zwar am Anfang um die Folter von Gefangenen, doch ob die Musik, die erklingt, als die Folterer einen vollkommen verdunkelten Raum betreten, in dem ein Gefangener, der mit Ketten wie ein Gekreuzigter an die Decke angebunden ist, tatsächlich als *aural torture* gespielt wird und nun abgestellt wird, ist nicht zu entscheiden (es handelt sich um den Song „Pavlov's Dogs“ von der Punk-Hardcore-Band Rorschach). Die Wasserfolter (*water boarding*) dagegen wird explizit vorgeführt. Dem Film wurde vorgeworfen, dass er die Folter als Methode der Ermittlung legitimiere – unter Ausklammerung aller ethischen und völkerrechtlichen Probleme, die dadurch aufgeworfen würden; vgl. etwa Werner (2014, 98ff). Eine Ausnahme bildet Michael Winterbottoms *Road to Guantanamo* (2006), der die Technik als Teil der Foltermethoden der Verhöre im Rahmen des *war on terror* explizit thematisiert, oder der Dokumentarfilm *Taxi to the Dark Side* (2007, Alex Gibney), der sich ebenso klar auf die Seite der Entführten und Gefolterten stellt.

[17] Die elektronischen Anteile der Musik scheinen eine ganze Reihe von ethnischen Instrumenten zu verwenden, die aber fast ausschließlich von den beiden Komponisten selbst eingespielt wurde. Nur die auch als „armenische Flöte“ bekannte *Duduk* – ein Holzblasinstrument mit einem extrem großen Doppelrohrblatt – wurde von dem südamerikanischen Musiker Pedro Eustache eingespielt; gerade die Duduk-Stücke durchziehen den ganzen Film, beenden schließlich auch die Geschichte. Die arabischen Klänge stammen fast ausschließlich aus Marokko, wo die Komponisten auf eine ganze Kolonie mittelostarabischer Musiker gestoßen waren. Der Score arbeitet mit Themen, wie sie aus der *minimal music* bekannt sind, als harmonische Entwicklungen, wiederkehrende Rhythmen oder sogar Färbungen der musikalischen Textur. Außerdem wird die Differenz zwischen den europäischen Tonarten und dem *Maqam* – darunter versteht man den Modus eines Musikstückes, der vor allem durch die ihm zugrunde liegende heptatonische Tonleiter bzw. Tonart begründet ist –, der in der arabischen und türkischen Musik weitverbreitet ist, während des Films immer wieder angespielt: eine Wesensdifferenz der beiden verwendeten Musiksysteme. Vgl. dazu das außerordentlich instruktive Interview der beiden Komponisten mit David A. Koran (Rendering *Rendition*. In: *Soundtrack.Net*, 2007, URL: <http://www.soundtrack.net/content/article/?id=245> [28.7.2014]).

Erwähnte Filme

* Deutsche Verleihtitel sind nur dann ausgewiesen, wenn sie vom Originaltitel abweichen.

Apocalypse Now (USA 1979, Francis Ford Coppola)
Barry Lyndon (Großbritannien/USA 1975, Stanley Kubrick)
Battle for Haditha (USA 2007, Nick Broomfield)
Black Hawk Down (USA 2001, Ridley Scott)
Brothers (USA 2009, Jim Sheridan)
Fahrenheit 9/11 (USA 2004, Michael Moore)
Flight 93 (United 93), USA 2006, Peter Markle)
Full Metal Jacket (Großbritannien 1987, Stanley Kubrick)
Good Morning, Vietnam (USA 1987, Barry Levinson)
Grace is Gone (Die Zeit ohne Grace), USA 2007, James C. Strouse)
Green Zone (USA 2010, Paul Greengrass)
Gunner Palace (USA 2004, Petra Epperlein, Michael Tucker)
Heavy Metal in Baghdad (USA/Kanada 2007, Suroosh Alvi, Eddy Moretti)
Home of the Brave (USA 2006, Irwin Winkler)
The Hurt Locker (Tödliches Kommando), USA 2008, Kathryn Bigelow)
In the Valley of Elah (Im Tal von Elah), USA 2007, Paul Haggis)
Jarhead (Jarhead – Willkommen im Dreck), USA 2005, Sam Mendes)
Lions for Lambs (Von Löwen und Lämmern), USA 2007, Robert Redford)
The Messenger (Die letzte Nachricht), USA 2009, Oren Moverman)
Musik als Waffe (USA 2010, Tristan Chytroschek)
Paths of Glory (Wege zum Ruhm), USA 1957, Stanley Kubrick)
Redacted (USA 2007, Brain de Palma)
Rendition (Machtlos), USA 2007, Gavin Hood)
Road to Guantanamo (Großbritannien 2006, Michael Winterbottom)
Soundtrack to War (Australien 2005, George Gittoes)
Stop-Loss (USA 2008, Kimberly Peirce)
Taxi to the Dark Side (Taxi zur Hölle), BRD/USA/Großbritannien 2007, Alex Gibney)
Ten Seconds to Hell (Vor uns die Hölle), USA 1959, Robert Aldrich)
The Thin Red Line (Der schmale Grat), USA 1998, Terrence Malick)
Top Gun (Top Gun - Sie fürchten weder Tod noch Teufel), USA 1985, Tony Scott)
Waltz with Bashir (Israel [...] 2008, Ari Folman)
Zero Dark Thirty (USA 2012, Kathryn Bigelow)

Literatur

Boggsa, Carl / Pollarda, Tom (2006) Hollywood and the Spectacle of Terrorism. In: *New Political Science* 28,3, Nov. 2006, S. 335-351.

Boose, Lynda (1993) Techno-Muscularity and the „Boy Eternal“. From the Quagmire to the Gulf. In: *Cultures of United States Imperialism*. Ed. by Amy Kaplan and Do-

nald E. Pease. Durham [...]: Duke University Press, S. 581-616.

Bruns, Katja / Hüningen, James zu (2010) Die Beach-Party-Filme (1963-1968). In: *Medienwissenschaft/Hamburg: Berichte und Papiere*, 115, URL: http://www.wrz.uni-hamburg.de/Medien/berichte/arbeiten/0115_11.html.

Cain, J.E.J. (2000) "Writing in His Musical Key". Terrence Malick's Vision of *The Thin Red Line*. In: *Film Criticism* 25,1, Fall 2000, S. 2-24.

Campbell, David (2006) *Writing Security. United States Foreign Policy and the Politics of Identity*. Rev. ed. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Castonguay, James (2004) Conglomeration, New Media, and the Cultural Production of the "War On Terror..." In: *Cinema Journal* 43,4, S. 102-108.

Coker, Christopher (2007) *The Warrior Ethos. Military Culture and the War on Terror*. London [...]: Routledge.

Creekmur, Carey K. (2010) The Sound of the „War on Terror“. In: *Reframing 9/11. Film, Popular Culture and the War on Terror!* Ed. by Jeff Birkenstein, Anna Froula & Karen Randell. New York [...]: Continuum, S. 83-93.

Croft, Stuart (2006) *Culture, Crisis and America's War on Terror*. Cambridge [...]: Cambridge University Press.

Cuffaro, Daniele (2011) *American Myths in Post-9/11 music*. Southampton: Sparkling Books.

Cusick, Suzanne G. (2008) "You are in a place that is out of the world...". Music in the Detention Camps of the "Global War on Terror". In: *Journal of the Society for American Music* 2,1, Febr. 2008, S. 1-26.

Bennett, Bruce / Diken, Bülent (2011) *The Hurt Locker: Cinematic Addiction, „Critique,“ and the War on Terror*. In: *Cultural Politics* 7,2, S. 165-188.

Dittmer Jason (2011) American Exceptionalism, Visual Effects, and the Post-9/11 Cinematic Superhero Boom. In: *Environment and Planning D: Society and Space* 29,1, S. 114-130.

Dwinell, Samuel (2011) Rock/Enroll. Music and Militarization Since 9/11. In: *The Politics of Post-9/11 Music. Sound, Trauma, and the Music Industry in the Time of Terror*. Ed. by Joseph P. Fisher & Brian Flota. Farnham, Surrey [...]: Ashgate, S. 13-30.

Fisher, Joseph P. / Flota, Brian (eds.) (2011) *The Politics of Post-9/11 Music. Sound, Trauma, and the Music Industry in the Time of Terror*. Farnham, Surrey [...]: Ashgate.

Gilman, Lisa (2010) An American Soldier's iPod. Layers of Identity and Situated Listening in Iraq. In: *Music & Politics* 4, 2, 2010, URL: <http://www.music.ucsb.edu/projects/musicandpolitics/archive/2010-2/gilman.pdf>.

- Grajeda, Tony (2007) *The Winning and Losing of Hearts and Minds. Vietnam, Iraq, and the Claims of the War Documentary*. In: *Jump Cut: A Review of Contemporary Media*, 49, S. 1ff, URL: <http://www.ejumpcut.org/archive/jc49.2007/Grajeda/text.html>.
- Hartwig, Marcel (2011) Der 11. September im nationalen Bewusstsein der USA. In: *Aus Politik und Zeitgeschichte*, 27, URL: www.bpb.de/publikationen/JT8KR8,0,11_September_2001.html.
- Heller, Heinz-B. (2009) *Bilderkrieg - Kriegsbilder. Battle for Haditha (2009) und Redacted (2007) oder Fiktionen der Ein-Sicht*. In: *Augenblick*, 44, S. 28-40.
- Helms, Dietrich / Phleps, Thomas (Hrsg.) (2004) *9/11 - The worlds all out of tune. Populäre Musik nach dem 11. September 2001*. Bielefeld: Arbeitskreis Studium Populärer Musik (Beiträge des ASPM. 32.) / Bielefeld: Transcript (Beiträge zur Populärmusikforschung. 32.)..
- Hoffmann, Bernd / Mützelfeldt, Karsten (2004) „Musicians consider themselves peacemakers“. Die US-amerikanische Jazzszene und der 11. September. In: Helms/Phleps 2004, S. 99-108.
- Irsigler, Ingo / Jürgensen, Christoph (2008) For whom the bell tolls. Nine Eleven im amerikanischen Dokumentar- und Spielfilm. In: *Nine eleven. Ästhetische Verarbeitungen des 11. September 2001*. Hrsg. von Ingo Irsigler, Christoph Jürgensen. Heidelberg: Winter, S. 251-275.
- James, David E. (1990) Rock and Roll in Representations of the Invasion of Vietnam. In: *Representations* 29, Winter 1990, S. 78-98.
- Landy, Marcia (2004) *America under Attack. Pearl Harbor, 9/11, and History of the Media*. In: Dixon, Wheeler Winston (ed.): *Film and television after 9/11*. Carbondale : Southern Illinois University Press, S. 79-100.
- O'Brien, Wesley J. (2012) *Music in American Combat Films. A critical study*. Jefferson, N.C [...]: McFarland.
- Palmer, William J. (1993) *The Films of the Eighties. A Social History*. Carbondale [...]: Southern Illinois University Press.
- Petras, Ole (2011) *Wie Popmusik bedeutet. Eine synchrone Beschreibung popmusikalischer Zeichenverwendung*. Bielefeld: Transcript.
- Pieslak, Jonathan R. (2007) Sound Targets. Music and the War in Iraq. In: *The Journal of Musicological Research* 26,2-3, 2007, S. 123-149.
- (2009) *Sound Targets. American Soldiers and Music in the Iraq War*. Bloomington [...]: Indiana University Press.
- Pollard, Tom (2011) *Hollywood 9/11: Superheroes, Supervillains, and Super Disasters*. Boulder, Col.: Paradigm.
- Reitinger, Douglas W. (1992) Paint It Black: Rock Music and Vietnam War Film. In: *Journal of American Culture* 15,3, Fall 1992, S. 53-59.
- Ritter, Jonathan (ed.) (2007) *Music in the Post-9/11 World*. New York [...]: Routledge.
- Toffoletti, Kim / Grace, Victoria (2010) Terminal Indifference: The Hollywood War Film Post-September 11. In: *Film-Philosophy* 14,2, URL: <http://www.film-philosophy.com/index.php/f-p/article/viewArticle/101>.
- Tonn, Horst (2007) Wie wird Krieg erzählt? Rock and Roll als Deutungsschema in amerikanischen Kriegsreportagen zwischen Vietnamkrieg und Irakkrieg. In: *Kriegskorrespondenten. Deutungsinstanzen in der Mediengesellschaft*. Hrsg. v. Barbara Korte u. Hort Tonn. Wiesbaden: VS, Verlag für Sozialwissenschaften, S. 287-304.
- Waksman, Steve (2011) War Is Heavy Metal. Soundtracking the US-War in Iraq. In: *The Politics of Post-9/11 Music. Sound, Trauma, and the Music Industry in the Time of Terror*. Ed. by Joseph P. Fisher & Brian Flota. Farnham, Surrey [...]: Ashgate, S. 185-205.
- Werner, Gabriele (2014) Kriegsfilm-Bilder und neue Formen der Kriegspropaganda. In: *FKW | Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur*, 55, S. 90-103.