

Hans J. Wulff

**Nicht-identifizierter Fall 47: Körper, Krieg und Medizin in Dalton Trumbos JOHNNY GOT HIS GUN (1971)
in Zusammenarb. mit Heinz-Jürgen Köhler**

Eine erste Fassung dieses Artikels erschien in: *Kino der Extreme. Kulturanalytische Studien*. Hrsg. v. Marcus Stiglegger. St. Augustin: Gardez!-Vlg. 2002, S. 203-223 (= Filmstudien. 8.).
URL der Online-Fassung: <http://www.derwulff.de/2-108>.

Johnny zieht in den Krieg (Johnny Got His Gun).
USA 1971.
Regie: Dalton Trumbo.
Buch: Dalton Trumbo, nach seinem Roman *Johnny Got His Gun* (1939).
Kamera: Jules Brenner (Farbe und Schwarzweiß).
Besetzung: Timothy Bottoms (Joe Bonham), Kathy Fields (Kareen), Marsha Hunt (Joes Mutter), Jason Robards (Joes Vater), Diane Varsi (4. Krankenschwester), Donald Sutherland (Jesus).
Großer Preis der Jury, Cannes 1971.

JOHNNY GOT HIS GUN

Aufmärsche, begeisterte Passanten: Amerika zieht in den Krieg. Die einzigen heroischen Kriegsbilder dieses Films sieht man im Vorspann: als halbes Bild, in der anderen Hälfte laufen die Credit-Tafeln. Begeisterung für den Krieg ist nur die halbe Wahrheit, möchte man ganz im Wortsinne folgern. Doch selbst das erscheint im folgenden als blanker Zynismus. Krieg, so macht der Film von der ersten Sekunde nach dem Vorspann an deutlich, entmenschlicht. Er macht Menschen zu - ja, was? Das ist die Frage, um die dieser Film mit einer Schonungslosigkeit kreist, wie sie im Kino ihresgleichen sucht. Wiewohl JOHNNY GOT HIS GUN die politische Notwendigkeit dieses Krieges, des Ersten Weltkrieges, nicht in Zweifel zieht. Es geht ihm weniger um diesen speziellen Krieg als um den Krieg an sich.

Schwarzfilm, Atmen. Ein Kriegsversehrter liegt im Lazarett. Eine Granate hat seinen Körper zerfetzt, hat ihm Arme und Beine, Augen, Nase, Mund und Ohren abgerissen. So liegt er da als ein „Ballonkörper“, ein atmender Fleischklumpen, der nicht einmal menschliche Umrisse unter der Decke erkennen lässt: Ein Käfig über dem Rumpf hält die Decke von der geschundenen Haut fern, eine Maske wie eine umgekehrte Schwesternhaube verhindert den Blick auf sein Gesicht. Ist das ein Mensch, der da liegt? Alles was an einen Menschen erinnert, ist die be-

haarte Schädeldecke. Er ist der "nicht-identifizierte Fall 47". Die Ärzte stellen fest: "Das motorische und das Atmungszentrum funktionieren noch, das bedeutet: Er lebt." Doch halten sie dies für ein rein vegetatives Leben, so stark wie sein Hirn geschädigt ist. "Für sein Fortleben gibt es keine Rechtfertigung, es sei denn, wir lernen durch ihn, anderen zu helfen", doziert der behandelnde Militärarzt. Das ist pure Heuchelei: Dieser Körper wird abgeschoben in die Besenkammer, alle medizinischen Eingriffe - Beatmung, künstliche Ernährung, künstlicher Ausgang - dienen allein der Lebenserhaltung. Forschung wird an diesem Körper nicht betrieben. Man lässt ihn nur aus einem Grund nicht sterben: aus Angst und Scham, sich die Niederlage einzugestehen - die Niederlage des Militärs, diesen jungen Mann in diese entmenschlichende Lage gebracht zu haben und die Niederlage der Ärzte (ebenfalls Militärs), ihm nicht helfen zu können.

"Dieser junge Mann ist so unfähig zu denken und zu fühlen wie die Toten", bescheidet der Arzt. Er irrt sich damit - und der Film gibt dem vermeintlich Toten seine menschliche Würde zurück. Wir hören die Gedanken dieses Wesens aus dem Off und wir sehen - visualisiert durchgängig in Farbe und teils mit verschwommenen Bildrändern - seine Erinnerungen und Visionen. Die innere Stimme ist ihm wie eine äußere zugeteilt, entfernt sich die Szene von seinem Bett, wird sie leiser - nur eines kann diese Stimme nicht: mit anderen kommunizieren. Das wird er erst viel später lernen, er sendet Morsezeichen aus mit dem einzig verbliebenen Körperteil, seinem Kopf. Dass die Ärzte und Schwester diese Sprache verstehen, aber nicht auf seine Wünsche eingehen, ist der bitter-zynische Höhepunkt in der Geschichte seiner Entmenschung.

In den Erinnerungen und Visionen lernen wir ihn kennen: Joe, 17 Jahre alt, hat sich freiwillig in den Krieg gemeldet. Er wollte sich nicht drücken, und: "In einem halben Jahr hätten sie mich sowieso ein-

gezogen." Nach einer Liebesnacht mit seiner Freundin Kareen - ihrer ersten - zieht er an die Front. Kareens letzte Worte gehen im Lärm der Eisenbahn unter, dieser wird überdeckt vom Pfeifen der herannahenden Granate. Gerade noch in den Armen seiner Liebsten, ist er im nächsten Moment ein Krüppel. Weitere Erinnerungen kreisen um seine Jugend, seine Familie, der Versuch, dem strengen Vater zu gefallen. Wir erleben einen "vollständigen" Menschen mit einem ganz alltäglichen Leben, wie es viele führen - immer wieder scharf kontrastiert von den niederschmetternden Krankenhausbildern. In seinen Visionen fragt er mehrfach Christus um Rat - den Gottessohn, dessen Leiden nach christlicher Lehre einen Sinn hatte. Doch auch dieser Christus kann Joes Leiden nicht erleichtern.

Kino des Entsetzens

Trumbo arbeitet nicht mit den Mitteln des Schock-Kinos. Er zeigt keine Bilder der Zerstückelung, der zerrissenen, aufklaffenden Körper. Dieses Kino ist dezent. Darum ist es radikal. Das Entsetzen muss sich nicht in martialischen Bildern äußern, dann würde es immer in einem ambivalenten Verhältnis zu seinen eigenen Mitteln steckenbleiben - es entsetzte sich öffentlich über Dinge, die dennoch dabei die atemlose Aufmerksamkeit des Publikums auf sich zögen.

Trumbos Film verzichtet auf die Sensation des Blutes. Die Bilder des Schreckens sind schwarzweiß abgesetzt gegen die bunte Realität der Erinnerungen, Phantasien und Träume. Gegen die manchmal blumig wirkende Fülle jener Bilder stechen die kargen Schwarzweiß-Kompositionen scharf ab. Hier ist zu formaler Kälte auch visuell zusammengefasst, wovon die Geschichte erzählt. Nahezu leere Räume, Rumpelkammern, keine Orte des Lebens, an denen der lebende Leichnam aufbewahrt wird. Außerhalb des Verkehrs der Lebenden.

Er verzichtet auf den Anblick des verstümmelten Körpers. Trumbo inszeniert keine *freak show*, er stellt nicht aus, wovon er berichtet, sondern überlässt dieses der Phantasie des Zuschauers. Das Sensationelle wird zurückgenommen, der dramatische und moralische Konflikt kann sich ungehindert ausbreiten. Ihm steht die Neugierde nach Niegesehenem nicht mehr im Wege. JOHNNY GOT HIS GUN respektiert den Körper des Helden in jeder Hinsicht, bleibt auf

Distanz, mischt sich nicht ein. Der Leib bleibt eine private Tatsache, wird nicht öffentlich gemacht, das würde das Interesse der Darstellung ganz wesentlich verändern. Der Leib bleibt verhüllt, in allen Phasen des Films.

Die Entdeckung der Verstümmelung bleibt die Entdeckung Johnnys. Seine klagende Stimme berichtet von dem Versuch, den Körper zu erforschen, der sich in kein Schema mehr einfügen mag. Seine Teile fehlen, sie sind nicht mehr da. Das Fehlen eines Organs bemißt sich immer am idealen Schema des Ganzkörpers, als Abweichung von einer stillschweigend angenommenen Norm. Der verstümmelte Körper selbst kann nur als Verlust erfahren werden, etwas ist nicht da, was da sein sollte. Das Ertasten des eigenen Körpers unterlegt ihm ein normales Körperschema, ein Schema der körperlichen Normalität. Darum ist die Amputation nicht einfach nur die Entfernung eines Körperteils, sondern eine Transformation - ein amputiertes Bein ist ein Bein, das nicht mehr da ist. Verlust am Leibe, in den sich die Ärzte aber einmischen. *Sie* haben das Bein amputiert. *Sie* haben die Reste des Gesichts zusammengenäht und ziehen jetzt die Fäden. *Sie, sie, sie* - das *voice over* artikuliert die Erfahrung des verstümmelten Körpers als Erfahrung der Ohnmacht, der Einwirkung der Ärzte auf den eigenen Leib, als Eingriff in den natürlichen Zusammenhang von Leben und Tod. *Sie, sie, sie* - das markiert eine Entmachtung des Subjekts, auf die noch zu einzugehen sein wird.

Johnny nimmt seinen Körper als fremd wahr? Die Distanz zwischen Ich und Leib ist im Text des *voice-overs* vielfach benannt. Und sie ist auch in den Imaginationen des Helden unbedingtes Faszinosum, unbegreifliches Zentrum eines Denkens, das das eigene Ich als Einheit von Bewusstsein und Körper zu durchdringen und zu verstehen sucht. In einer deutlich an Fellinis Inszenierungen angelehnten Szene preist ein Marktschreier Joe Bonham an, den Arm- und Beinamputierten (*basket case*), vor dem sich alle ekeln und der dennoch so lebendig sei wie jeder im Publikum. Jason Robards, der auch Johnnys Vater spielt, ist der Marktschreier - ist es der Vater selbst, der in grotesker Verdrehung den verstümmelten Sohn anpreist? Dieses Spiel mit den gegenseitigen Wahrnehmungen ist eines der strukturellen Themen des Films, in ihnen manifestiert sich die Wahrnehmung des Eigenen aus dem Blick der anderen: Johnny nimmt sich als Krüppel wahr, und er reiht sich selbst in die *freak show* ein. Und er nimmt sich

aus dem Blick der Eltern wahr, imaginiert sie, wie sie mit dem Krüppel-Johnny umgehen. Die Szene endet in einer Rückfahrt der Kamera. Im Vordergrund des Szenarios kommt Johnny ins Bild, er trägt Uniform und kauert unter einem Palmwedel. Johnny - das Subjekt der Imagination - sieht sich selbst sowohl als Objekt der Ausstellung wie auch als Beobachter der Szene. Um solche Doppelungen und Einbettungen kreisen die Imaginationen: Lebensgeschichtliche Erinnerung bricht mit der Verkrüppelung ab, das Imaginieren muss die Transformation des eigenen Leibes verarbeiten. Trumbo deutet den Bruch zwischen Vorher - die Zeit der „normalen“ Biographie - und Nachher - die Zeit der Verkrüppelung - als Übergang in das Groteske, dabei das Entsetzliche dem Entsetzlich-Komischen naheführend, weil nur so die Erfahrung der eigenen Deformation erträglich ist.

Eine Erinnerungssequenz nähert das Grotesk-Komische besonders an die Darstellung des Entsetzens an: Ein dicker Bayer ist zwischen den Schützengräben erschossen worden. Sein Leichnam hängt im Stacheldraht und verwest. Ein Offizier beschwert sich über den Gestank und gibt Order, den Toten nachts zu beerdigen. Während der Beerdigung wird der Feldwibel in den Hintern geschossen. Die Männer des Kommandos fliehen - die Szene endet im Weiß einer explodierenden Granate, es ist wohl die Explosion, die Johnny verstümmelte. Gerade in dieser Sequenz mischt sich neben einer Tendenz zum verzweifelten Lachen noch eines der anderen Themen des Films ein: die Beschäftigung mit den verschiedenen Übergangsformen des Leibes. Verstümmelung wie am Leibe Johnnys; Verwesung wie am Leibe des dicken Bayern; Gehschäden wie am Leibe des Militärarzt-Generals, der Johnny zum Weiterleben verurteilt; das bare Skelett wie in einem kurzen Traumbild auf dem Grunde eines Sees. Dem Lebendigen sind so eine ganze Reihe von Degenerationsformen des Leibes als Vorstufen oder Erscheinungsformen des Todes entgegengestellt.

Der Leib Johnnys bleibt in Trumbos Inszenierung private Tatsache, obwohl das ganze Drama um dieses Thema kreist. Visuell-szenisch ist er gegen den Zuschauer abgeschirmt - durch das eckige Kästchen, das das Gesicht verdeckt, welches keines mehr sein kann, und durch die ballonartige Hülle, unter der der Rumpf verborgen ist. Der Johnny nach der Verletzung ist ein *cyborg*, eine Einheit von künstlichen und organischen Teilen, deren einziger Zweck darin

besteht, am Leben zu bleiben [1]. Johnny ist von anderer Art als alle anderen, die der Film zeigt, und Trumbo grenzt ihn scharf gegen das Umfeld ab. Der Körper wird als Installation in den kargen Raum hingestellt. Der Cyborg in Trumbos Film ist aber kein Hypersubjekt, keine Perfektionierung des menschlichen Leibes, wie es in so vielen Cyborgfilmen ausgeführt ist - *ROBOCOP* sei nur stellvertretend genannt. Johnny ist ein *defekter cyborg*: Die Trennung von Kopf und Rumpf erinnert an die natürliche Gliederung des menschlichen Leibes. Extremitäten aber fehlen. Schnittstellen zur Umwelt sind nicht sichtbar, eine minimale Aktivität muss der Rumpf erst mühsam erlernen (der Film begleitet ihn auf diesem Prozess). Sind die meisten Cyborgs der Literatur und des Films perfekte Körper, denen ein oft unperfekter Geist innewohnt, ist Johnny ein „brain without a body“ (Kriegel 1968, 109), ein medizinisches Monstrum, das jedem Ethos der Heilkunst Hohn spricht.

Dennoch ist die Darstellung des Helden als bewegungsunfähiges Möbelstück zugleich eine Inszenierung des verstümmelten Körpers als ästhetisches Objekt. Der Film verweigert jede Andeutung der figuralen Person, man sieht nur Stirn und Haare, eine der Schwestern legt einmal mitleidig-hilflos die Hand darauf. Und man sieht gelegentlich die Brust, eine der Schwestern wäscht sie und eine Träne fällt darauf. Die vierte Schwester, die der Film zeigt, schreibt „Merry Christmas“ darauf, langsam, die Brust wie eine Tafel zwischen den Buchstaben freiwischend.

Der Rest des Körpers ist ersetzt sie durch einen *Balloonkörper*, der Film inszeniert den Helden als Liege mit Rumpfballon und Kopf-Kästchen in einem kargen und antiseptischen Raum. Herrscht im Roman vielleicht noch der Eindruck einer Karikatur vor (Kriegel 1968, 109), geht der Film einen deutlich anderen Weg - er gibt der Figur Johnnys symbolische Tiefe, die vor allem durch die Inszenierung des Körpers im Raum und durch die Komposition der Bilder ausgedrückt, verbal dagegen nie ausgesprochen wird. Es wundert nicht, dass die Installation die wohl einprägsamste Bilderinnerung an den Film darstellt, ist doch das angebotene Szenario eine ebenso prägnante wie verzweifelte Darstellung der Ohnmacht des Helden und darüber hinaus ein viel allgemeineres Bildsymbol für Hilflosigkeit, den Ruf nach Zuwendung, das Verlangen nach Barmherzigkeit. Wenn am Ende der Geschichte der Ballon durch

schlichtes Leinentuch ersetzt ist, hat sich jenes erste Bild schon als Schlüsselbild eingeprägt und überlagert die Schlussphase des Films.

Krieg und Medizin

Diese Entfremdung, Entmündigung und Versachlichung des Leibes! Der Krieg, der sich nicht für das Subjekt interessiert! Wie jämmerlich und verlogen sind diejenigen, die von Kanonen gestählt nach Hause ziehen! Die Medizin, die den Patienten/Klienten nicht als Gegenüber, sondern ebenso als Objekt, als Forschungsmaterial ansieht! Der Körper als Verfügungsmasse!

Alles dieses sind Motive einer Industrialisierung des Krieges, die den Einzelnen als bares Material berechnet, ihn als Objekt der staatlichen oder institutionellen Macht ansieht. Das Subjekt kann den Körper nicht mehr besitzen, ihm ist die Kontrolle entzogen. Die Erfahrung der Ohnmacht ist die Erfahrung des nicht mehr kommunikationsfähigen Torso-Subjekts. Dagegen steht die Handlungsperspektive der Militärärzte: den Tod entmachten, Leben schaffen, die Macht der Medizin als Sieg über die Körperfunktionen selbst feiern. Die medizinische Pflicht zur Lebenserhaltung und -verlängerung ist pervertiert, weil der Kranke auf bare physiologische Funktionen reduziert wird. Die Frage nach dem „guten Leben“ stellt sich - und die Frage nach einem gerechten, selbstkontrollierten Tod.

Dem noch lebenden Kadaver wird das Bewusstsein abgesprochen, das Menschliche entzogen. Es ist ein nur noch biologisch funktionierendes Etwas, das der Krieg übergelassen hat und den Medizinern als Versuchstier zur Verfügung steht. Zur Verfügung stehen - da kann einer über „etwas“ verfügen, das keine Selbstbestimmung hat, keine Rechte besitzt, sich nicht zur Wehr setzen kann oder darf. Die Entmenschlichung des anderen, der gegenübersteht, durch Entmündigung - ein Akt, der immer explizit vollzogen wird (und sich in auch den Filmen des Stoffkreises des „Hirntodes“ oder auch des „Wachkomas“ findet). Um die *Expliztheit* geht es, dann wird der andere den Sachen (oder den Tieren) zugehört, dann genießt er nicht mehr die Schutzrechte des Menschlichen. Eine fatale Logik, weil der Akt der Entmenschlichung bis in die Niederungen propagandistischer Bilder vollzogen wird. Johnny ist namenlos, als die Mediziner ihn entdecken - auch das

ist als ein Hinweis zu lesen: Weder der Patient noch seine Angehörigen können sich in die medizinische Verfügung einmischen, der Patient ist nur noch Material. Ihm wird mit dem Namen die Würde der Individualität entzogen.

Die Maschinisierung des menschlichen Leibes in den Bedingungen des modernen Krieges, der nicht zu Unrecht als Form einer umfassenden Industrialisierung beschrieben worden ist, setzt sich so bis in die helfenden Berufe fort. Ist es „Menschenmaterial“, das in den Schützengräben eingesetzt und verbraucht wird, so hat es auch die medizinische Versorgung mit „Material“ zu tun, nicht mit einem elementaren sozialen Verhältnis. Der Tod markiert in beiden Bereichen nur eine Grenze, die ihren eigentlichen älteren sozialen und subjektiven Sinn verloren hat. Es entsteht ein grausames Paradox: Dem gewaltsamen Tod korrespondiert ein gewaltsames Leben, das eine und das andere sind nicht selbstgewählt, sondern in der Überantwortung subjektiver Kontrolle an abstrakte Größen des sozialen Lebens, an Institutionen, Apparate und Ideologien, entstanden. Der zivile Tod erscheint dann ebenso als rückwärtsgewandte, von der Entwicklung längst überholte und im Realen kaum mehr einlösbare Phantasmagorie wie die Vorstellung eines zivilen Lebens.

Nun verdreht JOHNNY GOT HIS GUN diese vielfach beschriebene Mechanisierung des menschlichen Lebens in grotesker Weise. Es entsteht eine aberwitzige Welt, in der die angestammten Morallehren und Verpflichtungen der Apparate und Institutionen gegenüber dem Einzelnen schlicht verschwinden oder sich grausam-lächerlich in bare Rhetorik verdrehen. Die Anonymität und Unkontrollierbarkeit des Krieges fällt hier sogar weniger auf als eine brutale Verdrehung der medizinischen Verpflichtung: weg vom Heilen, Lebenserhalten und dem Gewährleisten eines gesunden oder zumindest erträglichen Leben der Kranken hin zur technischen Verlängerung des Daseins von Sterbenden (Fuchs 1973, 184). Diese Entwicklung gehört durchaus in eine Bewegung des neunzehnten und zwanzigsten Jahrhunderts, in der das Verfügen über den Einzelnen in den Prozessen der industriellen Produktion ebenso wie in zwischenstaatlichen Auseinandersetzungen zum Standard der Politik zwischen der Macht und ihren Institutionen und dem Individuum selbstverständlich wurde. Die Fremdheit zwischen Einzelem und Kollektiv wird so zur *Entfremdung* und kann nur durch

die imaginären Geborgenheiten der Ideologien aufgefangen werden.

Zuschauer

Die Installation des verstümmelten Johnny als ästhetisches Objekt ist nicht allein eine ebenso prägnante wie verzweifelte Darstellung der Ohnmacht des Helden, sondern auch des Zuschauers. Er steht eindeutig auf der Seite Johnnys, er könnte gar nicht anders, die klagende Stimme lässt ihm keine andere Wahl. Zu wissen, dass die Entmachtung des Helden endgültig ist, dass er keine Handlungsgewalt wiedergewinnen kann - das widerspricht aller Erfahrung des Kinos und des Dramas. Dieser Held kann nicht einmal tragisch untergehen, er muss Objekt bleiben. Sein Ringen um das Recht auf Tod, die winzigen Schritte, die eine Verbindung zu den äußeren Handelnden wieder herstellen, sind darum auch ein verzweifelter Versuch für den Zuschauer, Johnny als handlungsfähige Figur zu rekonstituieren. Der Schrecken liegt darin, dass all sein Wollen auf Tod hinauswill, als letzte und terminale Form der Selbstbestimmung. Und der Schrecken liegt darin, dass der Zuschauer in eine empathisch-identifikatorische Situation hineingezwungen wird, die ihm keinen Ausweg lässt.

Truffaut schrieb in der Einleitung der *Filme meines Lebens*, dass die einstimmig lobende Kritik kein Publikum in die Kinos gelockt habe, in denen JOHNNY GOT HIS GUN lief. Höchste ästhetische Qualität korrespondiert nicht unbedingt dem Interesse des Zuschauers. Truffaut versucht die Begründung, indem er ein verdecktes Lustversprechen des Kinos annimmt, das allzu schwere Stoffe ungenießbar macht.

Schon in der Idee vom kinematographischen Schauspiel steckt eine Verheißung von Vergnügen, eine Vorstellung von Steigerung, die der Bewegung des Lebens zuwiderläuft, die Abwärtsbewegung ist, Verfall, Altern, Tod. Ich fasse zusammen und vereinfache: Das Schauspiel ist etwas Aufsteigendes, das Leben etwas Absteigendes, und wenn man diese Sicht der Dinge akzeptiert, könnte man sagen, dass das Schauspiel im Gegensatz zum Journalismus eine Mission der Lüge erfüllt, dass aber die größten Männer des Schauspiels die sind, die es schaffen, nicht der Lüge zu verfallen, und deren Wahrheit das Publikum akzeptiert, ohne dass sie dabei das Gesetz des Aufstiegs verletzen, unter dem das Schauspiel

steht. Ihre Wahrheit wird akzeptiert und auch ihr Wahnsinn, denn man darf nicht vergessen, dass ein Künstler seinen ganz besonderen Wahnsinn einem weniger verrückten oder anders verrückten Publikum vermitteln muss (Truffaut 1976, 25f).

JOHNNY GOT HIS GUN kalkuliert mit einem Publikum, das schon zu Beginn erzürnt ist, eingenommen gegen den Krieg, gegen Entmenschlichung, Entmündigung und Entfremdung. Der Film ist einer der wenigen wirklichen Anti-Kriegsfilme, die es überhaupt gibt, weil er es vermag, die Darstellung des Krieges und der militärischen Apparaturen frei zu halten von allen Signalen des dramatischen Aufstiegs. Das ist ungewöhnlich. Selbst ein Film wie *PATHS OF GLORY* (USA 1957, Stanley Kubrick) ist unentschieden, wenn man nach der Rigorosität des moralischen Urteils fragt, mit der die Funktionäre des Militärs gezeichnet sind:

Beneath its sharp cynicism is an uneasy sentimentality, and for all its revelation of scum at the top, it is itself fairly superficial. The casting of a famous star contributes to this uneasy sense of compromise: war would be so awful if nice Kirk Douglas were in charge instead of nasty Adolphe Menjou,

schreibt Butler (1974, 122, 124).

Aufsteigende Handlungslinien machen das Drama aus, heißt es in Gustav Freytrags Dramaturgie, Truffaut spielt darauf an. JOHNNY GOT HIS GUN verweigert jedes Zugeständnis an den Aufstieg erwartenden Zuschauer, und dennoch ist der Film weder hoffnungsvoll noch ausweglos. Es sind nicht die Täter-Helden, die das amerikanische Kino so liebt, und es sind nicht die flüchtigen Entwürfe subjektiver Souveränität und Handlungsmacht, die einen Horizont von Erlösung aufspannen oder das Gefühl geben, die furchtbare Konstellation des Dramas wäre zu beenden. Sein eigentlicher Held ist die Helfer-Figur, er verlagert das sympathische Zentrum auf die barmherzige Schwester. Folgerichtig heißt es bei Butler:

The points made in this film have been made before, but seldom if ever with such devastating force. As it moves relentlessly to its ironic close it extends its bounds of reference to become a total indictment of man's inhumanity to man, whether on the battlefield or in a clinically impersonal hospital ward. But if it was this alone the film

might be merely a depressing experience, an expression of glum, if indignant, pessimism. On the contrary, it is illuminated with compassion, containing as it does one of the most moving performances to be seen in the cinema, from Diana Varsi as the sympathetic nurse - as lonely in her way as he is himself - who with infinite pains and care leads him back along the path to some sort of life (Butler 1974, 148, 150).

Natürlich - der Film ist auf der Seite Johnnys. Seine Stimme durchhallt zwei Stunden Film, seine Klage, seine Hoffnung und seine Verzweiflung lassen den Zuschauer nicht los. Alle Farbsequenzen sind als subjektives Bilderleben markiert. Und selbst in den Szenen im Krankenhaus ist seine Position in der niedrigen Kamerahöhe repräsentiert (Norden 1994, 241).

Tod

JOHNNY GOT HIS GUN thematisiert diesen fatalen Prozess der Entindividualisierung und Entmündigung an der Problematik des Todes. Das anonyme Massensterben ist eine in dieser Radikalität erst mit dem Aufkommen der modernen industriellen Kriegsführung greifbare Erfahrung.

Die ungeheure Anzahl von Menschen, die in den Kampfeshandlungen des zweiten Weltkriegs und in den Vernichtungslagern getötet wurden, hat die traditionelle philosophische Vorstellung des je eigenen Todes ad absurdum geführt. So verschieden das Sterben in den Kriegshandlungen oder deren Konsequenzen selbst und in den Konzentrationslagern gewesen sein mag und so wenig dieser Unterschied unterschlagen oder verkleinert werden soll, so ist doch eine Gemeinsamkeit festzuhalten: der Tod ist dem Leben der Individuen fremder denn je geworden. Konnte der Tod wenigstens teilweise verstanden oder gar akzeptiert werden durch Einsicht in seine Ursache, so ist der massenhafte Tod ganz und gar unvorstellbar und in keiner Weise nachzuvollziehen. Der massenhafte Tod ermöglicht nicht einmal mehr nachträgliche Rationalisierung der Unverfügbarkeit und des Inkalkulablen (Fuchs 1973, 203f).

Unter manchen Umständen, möchte man das Argument von Trumbos Film fortschreiben, ist grausam-

erweise nicht allein der Tod, sondern das Leben selbst dem Individuum fremd geworden. Davon handelt Trumbos Film: Leben als aufgezwungene Existenzform, die Verweigerung des Todes - weiter kann der Anspruch der Apparate über das Subjekt nicht getrieben werden. Der Terror der Realität, der im Krieg noch als Zerfleischung und Tod des Soldaten ein klares Gesicht hatte, wird nun sublim verkehrt - Terror wird ausgeübt, indem Zuwendung und Tod (und beide hängen in der Argumentation des Films zusammen) verweigert werden. So, wie Folter nicht darauf gerichtet sein kann, das Opfer umzubringen, ist die Tortur, der Johnny ausgesetzt ist, der Zwang zu endlosem Leben.

Die Schwestern bewahren als einzige einen menschlichen Kontakt zu dem Torso. Eine neue Oberschwester kommt in das verschlossene Zimmer. Sie öffnet die Fenster (und Johnny bemerkt an der Wärme, dass er dem Licht der Sonne ausgesetzt ist). Sie ordnet an, dass der Ballonkörper mit Leinen-, nicht mit Wolltüchern bedeckt zu sein habe. Der Kranke könne den Unterschied nicht merken, wirft eine andere Schwester ein. „Aber ich!“, ist die prompte Antwort. Die Würde des eigenen Berufes daran festzumachen, dass man den anderen, den Patienten, den Hilflosen, um jeden Preis zu achten versucht - welch ein verquer-hehres Berufsethos, welch radikale Auslieferung an den Beruf des Helfens! [2]

Vom Helfen berichtet vor allem die kleine herzerwärmende Episode zwischen dem Helden und der jungen Schwester, die fast als einzige in den antiseptischen Räumen der Klinik ein durchgängig menschliches Gesicht behält. Sie wirkt menschlich, weil sie bereit ist, das Recht auf Tod zu gewähren. Barmherzigkeit ist in der verrückten Welt dieses Films die Bereitschaft, das Sterben zu erlauben. Johnny hat aber sein Recht auf Tod verwirkt, als er in die Fänge dieser mörderischen Medizin geraten ist. Sterbehilfe als Ausdruck der Liebe - Schwestern, die sich empathisch mit ihren Patienten solidarisieren - gerade in diesem Motiv ist eine scharfe Medizinkritik formuliert. Dieses Muster wurde nicht oft bearbeitet, THE ENGLISH PATIENT (USA/Großbritannien 1996, Anthony Minghella) nutzt es. Allerdings ist JOHNNY GOT HIS GUN ästhetisch und politisch deutlich ambitionierter, verbindet Medizin- und Militärkritik auf eine geradezu einzigartige Weise.

Für das Drama ist die Episode allerdings von größter Bedeutung. Der Leidensweg des Torso-Johnny be-

ginnt, indem ihm die Menschlichkeit abgesprochen wird - er sei nur noch vegetativ am Leben, pflanzliches Leben also, nicht dem Willen unterworfen, darum verfügbar. Einspruch ist nicht mehr möglich. Johnny gewinnt Leben und die Würde des Lebens wieder, indem er Kommunikation zurückgewinnt. Er kann sie aber nur gewinnen, weil die Schwester den entmenschlichten Körper aufmerksam beobachtet - sie hat die Versachlichung Joe Bonhams zu einem nummerierten Fall nicht nachvollzogen. Handelnd nimmt sie Johnny als leibliche Person, sie berührt ihn wie einen Kranken, nicht wie eine Pflanze oder eine Sache. Darum kann sie auch die Lebensäußerungen als adressiertes Handeln wahrnehmen: weil sie den Schritt nie mitvollzogen hat, aus dem Kranken eine Versuchsanordnung zu machen. Die Schwester ist die zweite Heldenfigur der Geschichte, und sie ist scharf gegen alle gesetzt, die Macht ausüben können.

Leben und menschliche Würde werden zurückgewonnen, indem die Schwester mit dem namenlosen Torso-Körper in Dialog tritt - das Wunder der menschlichen Zuwendung rekonstituiert soziale Bindung und öffnet die geschlossene Welt Johnnys in ein neues soziales Universum. Eine Liebesgeschichte? Man fühlt sich von ferne an *THE WORLD ACCORDING TO GARP* (USA 1982, George Roy Hill) erinnert - auch in diesem Film ist von einem auf der Schwelle zum Tod stehenden Soldaten die Rede, den die Mutter des Titelhelden groteskerweise als Samenspender benutzt hatte, kurz bevor der Verletzte dann endgültig starb. *JOHNNY GOT HIS GUN* ist aber keine Komödie. Hier ist es die empathische und moralische Bindung des Helfers an den Hilfsbedürftigen selbst, und es ist das Wissen, dass der Kontakt gegen alle Order derjenigen besteht, die Aufsicht und Macht innehaben. Die Schwester ist namenlos wie Johnny, die *credits* annoncieren sie als *Fourth Nurse* [3]. Die Zuwendung der Schwester zum Patienten hat eine Nebenbedeutung - in ihr lehnt sich das namenlose Personal gegen die Mächtigen auf, die Namen und Ränge haben. Ein unvermittelter, unvor-
eingemommener geheimer Austausch findet statt, äußerst reduzierte Intimität unter der äußeren Vorgabe des Verbots entsteht. Und dass am Ende die Bereitschaft, dem anderen Sterbehilfe zu gewähren, der einzige radikale Ausdruck der Liebe sein kann, ist Teil einer *ironischen Tragödie* - ironisch, weil der Held des Dramas handlungsmächtig sowieso nicht gewesen ist, die Handlungsmacht auf den Helfer übergeht.

Ironisch endet auch die Geschichte: Die Ärzte nehmen die Fähigkeit des Kadavers, sich mit den minimalen Mitteln der Kopfbewegung zu verständigen, als unglaublich, als Wunder. Verständigung funktioniert wieder. Als der Torso aber verlangt, als Anklage gegen den Krieg in der Art einer *freak show* ausgestellt zu werden, als lebendige Anklage gegen den Preis, den die Zivilisation für den Krieg zu bezahlen hat, verweigern sie ihm die Bitte - und sie bewahren das Wunder, indem sie ihm den Tod verweigern. Hier endet die Geschichte des Films - der Fall Nummer 47 wird wieder in Dunkelheit und Schweigen eingeschlossen.

Identität

Die Suche eines Subjekts nach Identität - *JOHNNY GOT HIS GUN* trägt diesen zweiten Diskurs des Films als subjektive Gedankensplitter vor. Die Sequenzen sind ganz unterschiedlich lang. Sie sind in Farbe gegen die schwarzweißen Szenen im Krankenzimmer gesetzt.

Es geht nicht um die Vorgeschichte. Die deutlich als subjektiv gekennzeichneten Bild- und Szenenfetzen sind äußerst gemischt - „flashbacks of his past life, beliefs, fears and hopes“ (Butler 1974, 148). Es sind eher Prozesse der *Imagination* - und Imaginativität ist nicht allein aus Erfahrung und Erinnerung, sondern aus Real-, Symbol-, Wunsch- und Bildgedächtnis gespeist. Nicht die vergangene Geschichte taucht wieder auf - nur Bruchstücke eines privaten Protokolls des Gewesenen, treten auf. Das Gedächtnis ist keine Überwachungskamera, sie bewahrt nicht getreulich auf, was war. Erinnerungen wie die in diesem Film sind gemischt und deformiert. Das Wünschen, das Hoffen, die Befürchtungen: sie greifen ein, sie biegen zurecht, sie begradigen, was vielleicht ganz anders gewesen ist. Wie ein Irrlicht flackert immer wieder die Erinnerung an die verlorene Geliebte durch Johnnys Visionen und Szenen, wie eine schuldlos verlorene Hoffnung, ein Zentrum von Sehnsucht. Und der Vater tritt in immer neuen Rollen und in immer neuen Bildern auf - Bezüge und Determinanten eines kleinen Lebens, das sich vom Vater noch nicht lösen und die Geliebte noch nicht binden konnte. Hinweise auf ein „kleines Glück“, das der Unglückliche auf dem Weg zwischen Jugend und Reife erfuhr. Immer wieder Unverstandenes - vor einem Ball in der Backstube, mit einem mecha-

nisch „Ich bin der Chef, dies ist Champagner, *Merry Christmas!*“ repetierenden Dicken, einer Bäckerkappelle, tanzenden Kollegen, weicht Johnny zurück, flieht nach außen, trifft in einer frühlingshaften, gleichwohl stilisierten Landschaft auf die unfeststellbare Kareen, die sich in alle Bildvorstellungen Johnnys einmisch. Und manchmal zeigt der Film Bilder, von denen man nicht weiß, aus wessen Hirn sie stammen - da ist ein kurzer Blick auf eine Skelett-Armee, die unter Wasser treibt, ein surrealistisches Szenario, das an Dali erinnert, das Johnny zwar als Ertrinkungsphantasie bespricht, das aber nicht sein Bild zu sein scheint, sondern eher den Charakter einer *Vision* hat.

Erinnerung macht aus Leben Drama. Der Vater, der Johnny zu dem Mädchen ins Bett schickt, war vielleicht in der Realität ganz anders - aber in dieser Erinnerung wird er zur dramatischen Figur, zu einem Tröster, der melancholische Töne umschlägt. Das Erinnern bemächtigt sich der Geschehnisse, die einmal gewesen sind, und legt sie so zurecht, dass sie einen Sinn geben. Es geht um den Sinn des Erinnerns und dessen, was man sich vor Augen führt. Dass etwas so gewesen sein muß, wie es erinnert wird, dass es einen Wahrheitsdruck gäbe, als stehe der Erinnernde im Zeugenstand - davon ist nicht die Rede. Die Zuschauer (und Johnny) wissen, dass das Leben nur kurz ist, dass danach ein schlimmes Martyrium wartet - *darum* ist der Vater als sentimentalische Figur angelegt, *darum* kann der Junge seinen ersten unschuldigen Beischlaf noch vollziehen. Der Film selbst gibt Hinweise, dass er die Vorgeschichte nicht realistisch erzählt: Die Szene, die ganz realistisch begonnen hat, kippt mittendrin in eine ganz unrealistische Bühnenszene um. Das Licht wechselt. Das Mädchen scheint sich in einem *spot* der Scheinwerfer zu bewegen, die sie wie in einer Gloriole umschmeicheln. Zu den Rändern hin ist das Bild abgedunkelt. Der subjektive Einfluss wird kenntlich gemacht. Es ist nun nicht die Arbeit der Subjektivität selbst, die unvermittelt auf die Bilder einwirkte - der Erinnernde bedient sich der formalen Mittel der Medien, mit denen er umgeben gewesen ist.

Eine verdeckte Medialisierung der subjektiven Bildvorstellung ist allenthalben spürbar. Nicht immer kann man genau ausmachen, welche Bildkonvention benutzt ist. Das Bild des Mädchens im Bett ist ein theaterhaftes Bild, das Licht isoliert die den Raum des Bettes von allen Räumen des *off stage*. Und es ist zugleich ein photographieartiges Bild, weil es zu

den Rändern hin in das Schwarz des Nicht-Bildes übergeht (eine szenische Technik der *masquage*, die der Film übrigens ähnlich angewendet hat). Die Imagination der Jesus-Figur später bedient sich der Klischees, in denen er in den populären Künsten seiner Zeit dargestellt wurde - die wehende Kutte, der ungebrochene Blick. In anderen Bildern scheint er mit anderen Figuren der Figuren-Bild-Erinnerung zu verschmelzen - das Stereotyp des Lokführers auf seiner Lok ist mit dem Bild der fahنشwingenden Figuren auf den Barrikaden der Revolution (und eigentümlicherweise auch mit Bildern von Hippie-Gestalten, die auf der Reise sind) überlagert.

Der komplexe Intertext, in den einzelne Bilder und Szenen eingebunden sind und der historische und aktuelle Bezüge gleichermaßen herstellt, öffnet die Geschichte Johnnys in einen Bild- und Symbolraum, der von viel weiterer Geltung ist. Die verzweifelte Sentimentalität der Geschichten tritt hinzu - und beides ist scharf gegen das schwarzweiße Szenario des Ballonkörpers geschnitten, dem sowohl das Subjektive wie das Sentimentalische abgehen. Der Zuschauer wird zwischen diesen beiden Polen hin- und hergetrieben, nur die drängende, atemlose Stimme des Helden hält sie zusammen.

Es geht in *JOHNNY GOT HIS GUN* nicht um Vorgeschieden, sondern darum, in der Darstellung des Erinnerns zu zeigen, wie die Einheit subjektiver Empfindung entsteht. Der Film illustriert und illuminiert dem Zuschauer den Versuch eines Mannes, der die sensorische Bindung an die Realität weitestgehend verloren hat, sich in einem kohärenten Selbstbild zu vergewissern. Erinnerungen, Glaubensannahmen und -einstellungen, Wünsche und Ängste, Sehnsüchte und Begierden müssen zu einer Einheit synthetisiert werden (und dem Zuschauer als Bruchstücke einer flüchtigen und fragilen Einheit greifbar sein), die man als „Einheit des Subjekts“ ansehen kann. Der Film bezieht hier eine radikale, an Positionen des Surrealismus erinnernde Position: Das Subjekt konstruiert sich als symbolischen Entwurf selbst [4].

Subjektive Erinnerung, die die reale Basis verliert - die erste Nacht mit dem Mädchen verwandelt sich in eine theatrale Szene. Am Ende ist die Realbindung kaum noch existent, der träumend Erinnernde sieht sich in fellinesken Landschaften, künstlichen Szenarien und irrwitzigen Gärten der surrealistischen Malerei. Die surrealistische Ebene des Films lässt sich sowohl bildkompositionell wie aber auch in der An-

lage der Geschichte und in der verdrehten Logik ihrer Durchführung nachweisen. Sie übernimmt ästhetische Postulate, die schon der Roman 1939 beachtet hatte - vor allem die Gleichberechtigung von Erinnerung und Phantasie, von Realität und Traum ist eine Anknüpfung. Das Subjektive wird aber nicht allein ausgestellt und in einer psychologischen *tour de force* dazu verwendet, die psychische Begründung des Handelns von Einzelnen auszuhorchen, sondern es verliert zusehends seine nur-subjektive Begründung. Das psychologische Interesse an der Figur verschiebt und transformiert sich in ein diskursives Anliegen, die Traumbilder sind nicht mehr privat, sondern entfalten am Schicksal des Einzelnen eine Beweisführung, die ihn selbst als soziale Tatsache erscheinen lässt. Der Film nominiert seinen Helden zwar, aber er erzählt die Geschichte seiner Versuche, sich selbst zu bestimmen, als eine Vermittlung zwischen Privatem und Kollektivem. Es ist *Johnnys* Kareen, die er einmal im Garten sieht, einen Blumenkranz im Haar - aber sie ist auch eine Botticelli-Figur, ein Hippiemädchen, eine Figuration des flüchtigen Glücks [5].

Der Film enthält eine ganze Reihe von Hinweisen auf die christlichen Bildwelten - es sei vor allem an die Jesus-Figur erinnert, mit der der Held mehrfach zu sprechen versucht. Was läge näher, als den Film selbst in die literarische Formenwelt des Neuen Testaments einzureihen und ihn als *Gleichnis* zu interpretieren?

Der Gleichnischarakter deutet auf das moralische Interesse des Romans und des Films selbst hinaus. Lazarus: Das biblische Thema, auch den geschundenen, den zerfallenden, den faulenden Körper als Element des Menschlichen zu bewahren. In der biblischen Fassung der Lazarus-Geschichte (Lukas 16,19-31) wird irdische Qual mit himmlischer Erlösung kombiniert, so ein Trost- und Ausgleichversprechen gebend, das doch nur den Gläubigen zugänglich ist. *JOHNNY GOT HIS GUN* ist dagegen kein naiv-anklagend vorgetragener Appell gegen den Wahnsinn des Krieges, und er ist auch keine sentimentale Schmonzette, die das Schicksal des kleinen Joe Bonham gegen die Mächtigen ausspielt. Das ist ungemein komplizierter, da lassen sich keine Guten und Bösen im engen Sinne ausmachen, klassische Narration kann kaum noch greifen. Trumbo artikuliert Skepsis gegenüber der eigenen Wirkmächtigkeit - und gerade diese Zurückhaltung macht Buch und Film zu einem der einflussreichsten Stoffe des Pazi-

fismus. *JOHNNY GOT HIS GUN* ist ein modernes Gleichnis. Das Gleichnis lebt aus dem Vergleich - nun ist aber der Film (und auch der Roman) ein groteskes Gleichnis, dem sein zweites Stellglied abhanden gekommen ist. Die literarische Form selbst ist verstümmelt - und kann darum am Ende keine klare Heilsbotschaft mehr verkünden. Es bleibt dem Zuschauer (resp. dem Leser des Romans) überlassen, die *conclusio* aus der Geschichte zu ziehen.

Wirkungsgeschichte

Die Geschichte des Films weist zurück auf Trumbos Roman, der drei Tage vor Ausbruch des Zweiten Weltkriegs erschien. Er gewann prompt den American Booksellers Award (1939). Er reiht sich in die lange Reihe der pazifistisch orientierten Kriegsgeschichten der 20er und 30er Jahre ein, steht neben Erich Maria Remarques *Im Westen nichts Neues* (1929; 1932 verfilmt von Lewis Milestone), Ernst Johannsens *Vier von der Infanterie* (1929; unter dem Titel *WESTFRONT 1918* von G.W. Pabst 1930 verfilmt) und Humphrey Cobbs *Paths of Glory* (1935; 1957 von Stanley Kubrick verfilmt) [6]. Der Roman war angeregt durch zwei Episoden, die Trumbo in den dreißiger Jahren erfahren hatte - eine über einen britischen Major, der 1927 so stark verkrüppelt war, dass die Administration ihn seiner Familie als vermisst meldete (der Mann starb 1932), eine andere über einen kanadischen Soldaten, der auf Grund der Kriegsverletzungen blind und taub war und künstlich ernährt werden musste. Über die zweite berichtete Trumbo die folgende Geschichte: Einmal habe scheinbar der Prince of Wales, der eine Militärklinik in Kanada besuchte, darauf bestanden, den Kranken zu sehen; man sage, er habe den Raum weinend verlassen. Die einzige Art, wie man mit dem Kranken kommunizieren konnte, war, ihn auf die Stirn zu küssen [7].

Das Buch provozierte heftige Diskussionen und avancierte zu einem Klassiker der amerikanischen Untergrundliteratur. Der Roman wurde schon früh im Kontext(?) sozialistischer Literatur wahrgenommen (Blackmore 2000, 2). Er wurde in der linken amerikanischen Gewerkschaftszeitung *The Daily Worker* als Fortsetzungsgeschichte abgedruckt. Ein Mythos über den Roman besagt, dass Trumbo ihn deshalb geschrieben habe, weil er ein Exemplum geben wollte, dass die amerikanische kommunistische Partei in Zeiten des Hitler-Stalin-Paktes verwenden

konnte (Kriegel 1968, 107). Diese Erklärung ist sicherlich zu schwach, will man dem breiten Echo, das das Buch auslöste, gerecht werden. Arch Oboler verantwortete im Rahmen einer Reihe experimenteller Hörspiele für die NBC eine Radio-Dramatisierung, die der Schriftsteller Robert B. Turnbull „a milestone in the imaginative use of the radio medium“ nannte (Hazard 1976, 224). Das Buch wurde in mehr als fünfzehn Sprachen übersetzt.

Trumbo hatte schon in den fünfziger Jahren über eine filmische Adaptation des Stoffes nachgedacht. Er nahm dieses Projekt aber erst aktiv wieder auf, als Luis Buñuel, der von dem Buch tief beeindruckt gewesen war (Norden 1994, 240), sich für eine filmische Realisierung interessierte. Anfang der sechziger Jahre arbeitete Buñuel mit Trumbo an einer ersten Drehbuchfassung zusammen, der Film sollte 1965 unter der Regie Buñuels realisiert werden [8]. Das Projekt scheiterte, weil der Produzent des Films bankrott war [8]. Auch der Plan, den Film für Warner Bros. zu realisieren, die bereit waren, 2 Millionen Dollar in das Projekt zu investieren, scheiterte [9]. 1970 hatte Simon Lazarus, ein alter Freund der Autoren der *blacklist* der 50er Jahre, \$750.000 aufgetrieben, mit denen der Film diesmal unter Trumbos eigener Regie in 43 Tagen abgedreht werden konnte [10]. Der Produzent Bruce Campbell brachte den Film dann 1971 in die Kinoauswertung, nachdem der Film von einer ursprünglich dreistündigen Laufzeit auf sein heutiges Maß gekürzt worden war (Kinnard/Davis 1992, 173).

Wie das Buch wurde auch der Film seinerzeit mit hohen Lorbeeren ausgezeichnet und war in der Kritik äußerst freundlich aufgenommen worden. Der Kinoverleih tat sich viel schwerer mit der internationalen Vermarktung. Nach dem Start in den USA kommt *JOHNNY GOT HIS GUN* 1971 ins offizielle Programm von Cannes - auf Intervention von Jean Renoir, Luis Buñuel und Otto Preminger - und gewinnt drei Preise, darunter den Großen Preis der Jury (Norden 1994, 241). Einer internationalen Rezeption stand nichts mehr im Wege.

Die nachhaltige Wirkungsgeschichte des Buches setzt eigentlich sogar erst in der Nachkriegszeit ein und wurde durch den Film nur verstärkt: Die Neuausgabe 1959 - nach der Zeit des *blacklisting*, eines derer prominentesten Opfer Trumbo gewesen war - wurde in der Beatgeneration viel gelesen und beeinflusste Pop-Größen wie Bob Dylan. Antimilitaristi-

sche Protestbewegungen haben sich seitdem immer wieder auch auf Trumbos Buch oder Film bezogen. Die 1970 ungefähr zeitgleich zum Film veranstaltete Neuausgabe wurde mit 150.000 Exemplaren ange-druckt (Trumbo 1970, 542). Der Film ist als Parabel und als Protest gegen den Vietnam-Film gelesen worden. Das Buch wurde in Deutschland zur Zeit der Friedensbewegung neu aufgelegt (1981) und erlebte seitdem einige Neuausgaben.

Generationen von Kriegsdienstverweigerern haben die eigene Auseinandersetzung mit der Möglichkeit des Krieges an diesem Film entlang geführt, haben sich nachdenklich machen lassen, sind in den quälenden moralischen Diskurs hineingezogen worden, den Trumbos Roman und Film anstoßen. Eine Wiederaufführung des Films stünde dringend an. Der Stoff gehört zu den großen Klassikern dieses Jahrhunderts - nachhaltiges Erinnern löst er allemal aus. Allein der originalsprachige Titel schon markiert eine Kritik an den mechanischen Tendenzen des Jahrhunderts, so dass allein die Nennung des Titels genügt, um seine Geschichte wieder aufzurufen: In Oliver Stones *BORN ON THE FOURTH OF JULY* (1989) gleitet die Kamera just in der Szene, in der der Arzt dem Helden mitteilt, dass er nie wieder werden gehen können, über ein Bücherbord, auf dem *Johnny Got His Gun* steht.

Anmerkungen

[1] Ein ähnliches Argument vertritt auch Blackmore 2000, 12f.

[2] Es ist nach der These von Trumbos Film die Bereitschaft von Frauen, im Beruf des Helfens eine ähnliche Regression auf sich zu nehmen wie Mütter, die die Zuwendung zu den Kindern durch eine beispiellose Rückbildung der eigenen Kommunikationsfähigkeit möglich machen. Unter der Hand handelt die Geschichte darum auch vom Kontrast zwischen der männlichen Sphäre des Krieges und der Medizin und der weiblichen des Helfens. Das sei nur am Rande festgehalten. Es sei aber auch vermerkt, dass die Schwestern in Trumbos Buch und Film die Ikonographie und Symbolik der „weißen Schwestern“ in Theweileits *Männerphantasien* aufnehmen, so dass der Entwurf des *Helfens* als weiblicher Gegenbewegung gegen die Gewalt- und Terrorbereitschaft der Kriegs-Männer nur mit Skepsis behauptet werden kann; vgl. Theweileit 1977, 121ff, 141ff, passim.

[3] Die Beobachtung teilt auch Norden (1994, 241) mit.

[4] Vielleicht aus diesem Grunde sollte und wollte Buñuel die Regie übernehmen. Vgl. Gross 1998, Roloff 1998 zur Rolle des Traums in der surrealistischen Poetik.

[5] Gerade in neueren Kritiken zu dem Film ist den Traumsequenzen vorgeworfen worden, sie seien „stilistisch uneinheitlich inszeniert“ und verrieten „Trumbos Unsicherheit bei der Wahl seiner filmischen Mittel“ (TV-Spielfilm o.J., 1506). Hier wird dem ästhetischen Urteil die Erwartung eines psychologischer Realismus unter-schoben, die der Film gar nicht erfüllen will. Das ästheti-sche Programm des Films sieht eine ganz andere Verfah-rensweise vor: Der einzelne kann sich nur bestimmen in den Symboliken des Kollektiven. Und: Die Entfrem-dungserfahrung des 20. Jahrhunderts hat zu künstleri-schen Gestaltungsweisen geführt, die es gestatten, Entrea-lisierung, die Erfahrung von Verlust, die Überlagerung in-dividuellen Erfahrens durch Kollektivsymboliken über-haupt darstellbar zu machen.

[6] Zum filmischen Pazifismus der Zwischenweltkriegs-zeit vgl. Dooley 1979, 581-591; zur literarischen Traditi-on vgl. Walsh 1982.

[7] Flatley 1970, 11; so auch berichtet in Norden 1994, 240; der Bericht in *Sight and Sound* 40, 1970/71, 156, er-zählt die Geschichte als Begegnung mit dem Major; Kin-nard/Davis 1992, 172f, erwähnen nur die erste Geschich-te.

[8] Der Impuls, eine Verfilmung in Erwägung zu ziehen, ging wohl nicht nur von Trumbo aus. „Ein Buch, das ich las, hat mich tief getroffen, wie ein Faustschlag“, heißt es in Buñuels Lebenserinnerungen (1983, 184). Die Daten in der Literatur schwanken. Nach Buñuels Bekunden war 1962 bis 1963 an eine Produktion für die mexikanische Produktionsgesellschaft Alatraste gedacht (Buñuel 1983, 184). Baxter dagegen lokalisiert diese Treffen erst 1964 - als Buñuel ein Widmungsexemplar des Romans von Trumbo überreicht bekam (Baxter 1994, 221). Die beiden Autoren trafen sich über mehrere Monate in Mexiko. Buñuel redete, Trumbo schrieb (Baxter 1994, 271f). Trumbo wollte zwar nur wenig, was sie in den gemein-samen Gesprächen berührt hatten, für das Skript verwenden, hatte aber zugesichert, beide Namen als Autoren zu nennen (Buñuel 1983, 184).

[9] Angabe nach *Motion Picture Guide*.

[10] Kinnard/Davis 1992, 173; Norden 1994, 240f; der *Motion Picture Guide* nennt eine Produktionszeit von 42 Tagen.

Literatur

Baxter, John (1994) *Luis Buñuel*. London: Fourth Estate.

Blackmore, Tim (2000) Lazarus Machine: Body Politics in Dalton Trumbo's *Johnny Got His Gun*. In: *Mosaic* 33,4, pp. 1-18.

Buñuel, Luis (1983) *Mein letzter Seufzer. Erinnerungen*. Frankfurt: Athenäum.

Butler, Ivan (1974) *The war film*. South Brunswick/New York: A.S. Barnes / London: Tantivy Press.

Dooley, Roger (1979) *From Scarface to Scarlett. American films in the 1930s*. New York/London: Harcourt Barce Jovanovich.

Flatley, Guy (1970) Thirty years later, Johnny gets his gun again. In: *The New York Times*, 28.6.1970, sect. 2, p. 11.

Fuchs, Werner (1973) *Todesbilder in der modernen Ge-sellschaft*. Frankfurt: Suhrkamp (Suhrkamp Taschenbuch. 102.).

Gross, Stefan (1998) Traumspiele. Stellenwert und Funk-tion der Träume im Kino Buñuels. In: *Träumungen. Trau-merzählung in Film und Literatur*. Hrsg. v. Bernard Die-terle. St. Augustin: Gardez! Vlg., pp. 117-144 (Filmstudi-en. 9.).

Hazard, Patrick J. (1976) The undiscovered art: Drama on and off American radio in the 30s. In: *The thirties: Ficti-on, poetry, drama*. Ed. by Warren French. 2nd ed., rev. Deland, Flor.: Everett/Edwards, pp. 221-228.

Kinnard, Roy / Davis, Tim (1992) *Divine images. A histo-ry of Jesus on the screen*. Secaucus, NJ: Citadel Books.

Kriegel, Leonard (1968) Dalton Trumbo's *Johnny got his gun*. In: *Proletarian writers of the thirties*. Edited by Da-vid Madden. Carbondale/Edwardsville: Southern Illinois University Press / London/Amsterdam: Feffer & Simons, pp. 106-113 (Crosscurrents: Modern Critiques.).

Norden, Martin F. (1994) *The cinema of isolation. A his-tory of physical disability in the movies*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press.

Roloff, Volker (1998) Zum Traumdiskurs in surrealisti-schen Filmen, Texten und Bildern. In: *Träumungen. Trau-merzählung in Film und Literatur*. Hrsg. v. Bernard Die-terle. St. Augustin: Gardez! Vlg., pp. 145-156 (Filmstudi-en. 9.).

Theweleit, Klaus (1977) *Männerphantasien. 1.2*. Frank-furt: Roter Stern.

Truffaut, François (1976) *Die Filme meines Lebens. Auf-sätze und Kritiken*. München: Hanser.

Trumbo, Dalton (1939) *Johnny got his gun*. New York: J.B. Lippincott, 309 pp. New York: L. Stuart [1959] 309 pp.

[Neuausg.] Secaucus, N.J.: Citadel 1970, 309 pp.

[Neuausg.] New York: L. Stuart [1970, c1959] 309 pp.

[dt. Erstausg.] *Süss und ehrenvoll ...* [Aus d. Amerikan. übertr. von Rudolf Rocholl]. Hamburg: Rütten & Loening 1962, 239 S.

[Taschenbuchausg.] Reinbek: Rowohlt 1966, 153 S. (Ro-wohlt-Taschenbuch. Rororo 822.).

[Neuausg.:] *Johnny zieht in den Krieg. Süß und ehrenvoll...* Neuausg. Frankfurt: Eichborn 1981, 153 S.
Johnny zieht in den Krieg. Neuausg. Frankfurt: Eichborn 1985; 1990; 1994, 153 S.

Trumbo, Dalton (1970) *Additional dialogue. Letters of Dalton Trumbo, 1942-1962.* Edited by Helen Manfull.

New York: M. Evans; distributed in association with Lippincott.

TV-Spielfilm (Hrsg.) (o.J.) *Das große Filmlexikon. 3. H-L. 2.* überarb. u. erw. Aufl. Hamburg: Milchstraße.

Walsh, Jeffrey (1982) *American war literature 1914 to Vietnam.* London/Basingstoke: Macmillan.