

# Historische Sozialkunde

Geschichte – Fachdidaktik – Politische Bildung

3/2006



## Lichtspiele des Krieges

**VGS**

Verein für Geschichte und Sozialkunde  
35. Jg./Nr. 3 Juli – September 2006

# Inhaltsverzeichnis

*Ilja Steffebauer*

- 2** Kann man aus Kriegsfilmen lernen?  
Kann man mit Kriegsfilmen lehren?

*Werner Michael Schwarz*

- 4** Kino und Krieg  
Krieg und Montage: „The Birth of a Nation“ – Kriegstrauma und Opfermythos: „Das Cabinet des Dr. Caligari“ – Klassenkampf: „Panzerkreuzer Potemkin“ und „Oktober“ – Ein neues Bild von Krieg und Kino: „Paisà“

*Michael Loebenstein*

- 11** Bewahren – Präsentieren – Vermitteln: Das Österreichische Filmmuseum  
Was ist ein „Filmmuseum“? Und was ist es nicht? – Bewegte Bilder – Film-Ausstellung – Materialkunde – Unterscheidungsvermögen

*Thomas Kolnberger*

- 16** 30 Jahre Geschichte – 700 Jahre Tradition – 171 Minuten Film  
Das Heldenepos „Braveheart“ (USA, 1995) von und mit Mel Gibson  
30 Jahre Geschichte – 700 Jahre Tradition – Neue Verpackung einer alten Geschichte und ihre Stilblüten - eine Auswahl – Film und Geschichte - kreuz und quer – 171 Minuten Film („Director's Cut“) – History oder „his story“? - die „storyline“ des Mel Gibson

## Fachdidaktik

*Reinhard Krammer*

- 25** Filme im Geschichtsunterricht  
Analysieren – Interpretieren – Dekonstruieren

*Alexander Juraske*

- 34** Large Spartacus versus Small Spartacus  
Die Umsetzung des Drehbuchs im Antikfilm „Spartacus“ (1960)

*Elfriede Windischbauer*

- 39** Vorschläge für den Einsatz eines Films in der 8. Schulstufe  
Der Film „Die Brücke“ (BRD 1959, Regie Bernhard Wicki)

Weiteres Material zu diesem Thema finden Sie auf unserer Homepage:  
<http://www.vgs.univie.ac.at>

## 30 Jahre Geschichte – 700 Jahre Tradition – 171 Minuten Film

### Das Heldenepos „Braveheart“ (USA, 1995) von und mit Mel Gibson

Ein Epos, so die gattungstheoretische Definition, ist der Entwurf einer „geschlossenen Lebenstotalität“ (George Lukács) mit festen Lebensregeln, Glaubenssätzen, Wert- und Sozialordnung. Kein Epos kommt ohne Kampf aus. Für die Schotten wurde die Rebellion des William Wallace gegen die Herrschaftsansprüche der englischen Krone zum Nationalepos. Gerade nationale Gründungsmythen müssen „mit Blut geschrieben“ und Entscheidungen im Krieg gesucht werden. Sie sind die dramatische Höhe- und Wendepunkte der Handlung. Alle Epen der Literaturgeschichte wie Homers Ilias oder das Nibelungenlied berichten davon detailliert und ausführlich. Der Kampf gegen den gemeinsamen Feind stiftet dazu das Gefühl von Einheit und befördert Gruppenzugehörigkeit. Dichtung mobilisiert Emotionen, ganz egal nun wie nah oder fern die Ereignisse nun für den Betrachter stehen. Im Zeitalter des Filmes fand die für Epen typische „gebundene Sprache“ lediglich neue Ausdrucksmöglichkeiten. Der Blockbuster „Braveheart“ gehört zweifellos in die Erzähltradition epischer Dichtung mit filmischen Mitteln: Alle seine gattungstypischen Grundelemente wie Zweikampf, Massenkampf, Bestattung, Mahl, Feste, Familiengeschichte – vor allem Vater-Sohn-Beziehungen bzw. Liebesbeziehungen und Heirat – moralisierende Vergleiche u.a. sind in der entsprechenden filmischen Adaption erhalten geblieben – auch die überparteiliche und allwissende Erzähl-

haltung blieb als Stilelement bewahrt und wurde im Film zur Stimme aus dem „Off“ (Erzählerstimme). Weitere Charakteristika wie „Ekphrasen“ (die literarische Bildbeschreibung) sind durch die Qualität des neuen Mediums gänzlich überflüssig oder neu kodiert worden: Der Film „Braveheart“ ist ein bildmächtiges Epos, der sich die Erzählung in den Dialogen unterordnet und solche „Ekphrasen“ eigentlich nur noch fortlaufend kommentiert oder überleitet. Insbesondere gilt das für Krieg und Kampf, die einerseits zu epischen Ereignissen ohne historische Relevanz oder Authentizität umgemodelt, andererseits – dem Publikumsgeschmack entsprechend – als dramatische Actionsequenzen inszeniert werden. Sie sind Aufputz der abenteuerlichen Handlung, politische Zäsur nach gewonnener oder verlorener Schlacht und Nervenkitzel für Zuschauer/Zuhörer, die den Weg des Helden durch die Handlung begleiten – bis zu seinem tragischen Ende. In 12 Akten und in der epischen Breite von über drei Stunden verfilmt der Regisseur Mel Gibson seine Sicht der Dinge. Es stellt sich nun die Frage, in welcher Zeit das Epos angesiedelt ist, was gleichzeitig auch die Frage aufwirft, für welche Zeit dieser Film produziert wurde, denn die mittelalterliche Welt ist nur Staffage.

#### 30 Jahre Geschichte

Anfang – Mitte – Ende: diese Abfolge ist die goldene Regel einer Handlung. Demzufolge dürfen geläufige

„plots“ weder an beliebiger Stelle einsetzen noch an beliebiger Stelle enden. Vor der Ermordung William Heselrigs, des Sheriffs of Clydesdale, in Larnak 1297 gibt es keine gesicherten Daten zum Leben des William Wallace. Er tritt in die schottische Geschichte als Parvenu ein und sein Leben endet nach verlorener Schlacht in London, wo an ihm als Hochverräter ein grausames, aber aufgrund der Schwere der Anklage übliches Straftheater vollzogen wird. Nur am Ende ist der Film weitgehend authentisch und bleibt den Quellen treu. Die rund 30 Jahre Geschichte von „William Wallace's rebellion“ an der Wende des 13. zum 14. Jahrhundert werden im Film freizügig interpretiert, orientieren sich zwar an einigen ereignisgeschichtlichen Daten, den Schlachten oder den Lebzeiten der Protagonisten, geben aber zu keiner Zeit die geschichtliche Situation wider: weder die Komplexität feudaler Organisation, von Loyalität oder Gefolgschaftspflicht, noch die in verschiedene Fraktionen und nach Regionen geteilte Gesellschaft, noch deren sozio-politische und sozioökonomische Wirklichkeit in Schottland, das noch keine „Nation“ im heutigen Sinne bildete.

Tatsache bleibt, dass damals der englische König Edward I., als Schiedsrichter geladen, über die stritte Frage der schottischen Thronfolge mitentscheiden soll, dann selbst die Gelegenheit ergreift, sich der Krone zu bemächtigen und sein Ziel, Schottland zum Vasallen seines Reiches zu machen, mit Gewalt durchsetzt: In einer 21 Wochen dauernden Kampagne überzieht er das Land mit Krieg, setzt schottische Adelige gefangen, zwingt sie zum Gefolgschaftseid. Das Königreich wird fortan durch einen Statthalter regiert und der so genannte „Stone of Scone“, der Krönungsstein Schottlands, entwendet und nach London in die Westminster Abbey überführt. Er wird erst 1996 zurückgegeben werden.

Weitere Interventionen folgten: Edward hat große Ambitionen, ist

in Kriegen in Frankreich, wo er dynastische Ansprüche hegt, verwickelt, annektiert und befriedet mit militärischer Gewalt Wales und versucht seinen Einfluss auch gegen Norden auszudehnen. Robert „The Bruce“, einer der zahlreichen Thronprätendenten Schottlands, wird hier sein kongenialer und in der Wahl seiner Mittel genauso wenig zimperlicher Gegenspieler um die Macht, dem es schließlich nach gewonnener Schlacht bei Bannockburn 1314 gelingt, auf längere Zeit den politischen Einfluss Englands außen vor zu halten und eine stabile schottische Monarchie zu hinterlassen. Das Vorbild politischer Herrschaft englischen Zuschnitts hatte dort aber längst Einzug gehalten und Verwaltungsstrukturen nach englischem Einfluss, wie die „royal burghs“, die Städte, und Ämter, die oft von Würdenträgern englischer Abstammung besetzt sind, bilden das eigentliche Rückgrat der Monarchie in den „Lowlands“ und entlang der Ostküste. Demgegenüber stehen die Interessen der großen Earls, die oft eine Schaukelpolitik zwischen dem einen und dem anderen Thron betreiben, stets erpicht auf ihrer Unabhängigkeit, genauso wie der dritte Pol im innenpolitischen Spiel: die westlichen Highlands, das Kernland der Clans, wo vermeintlich die Handlung angesiedelt ist, die aber im historischen Spiel keine wesentliche Rolle einnahm. William Wallace – „Braveheart“ – ist ein „Lowlander“ und seinen englischen Kontrahenten und schottischen Gegnern ähnlicher als den „Highlandern“ für die er ihm Film steht – ganz ohne Schottenrock.

## 700 Jahre Tradition

In der Geschichtswissenschaft umschreiben Traditionen (lat. *traditio*, „Überlieferung, Übergabe“) bewusst Hinterlassenes und absichtsvoll Überliefertes. Nach klassischer Quelleneinteilung unterscheiden sich davon die „Überreste“, also „al-

### Kleine Chronologie der historischen Ereignisse

*1237 Vertrag von York legt die bis heute gültige Grenze zwischen England und Schottland zwischen den Solway Firth und dem Fluss Tweed fest.*

*1263–1290 nachdem die Gefahr der Wikingereinfälle endgültig gebannt wurde, wird der Frieden mit der Heirat Alexanders III. (reg. 1249–1286) mit Margaret, „The Maid of Norway“ (1286–1290), besiegelt.*

*1290–1306 Thronfolgestreitigkeiten und Fraktionskämpfe begünstigen die Intervention Edwards I.*

*11. September 1297, Schlacht bei Stirling Bridge. Unter der Führung von William Wallace und Andrew Murray wird an einer strategischen Engstelle am Flusse Forth ein englisches Heer auf seinem Vormarsch abgefangen und zurückgeschlagen.*

*William Wallace (?1270/72–1305) wird zur unumstrittenen Führungsfigur Schottlands und fällt in mehreren Plünderungszügen in die englische Grenzregion zu Schottland ein.*

*22. Juli 1298, Schlacht bei Falkirk, wieder am Isthmus Schottlands zwischen Glasgow und Firth of Forth schlägt eine englische Invasionsarmee unter der persönlichen Führung Edwards I. die Schotten vernichtend. Wallace gelingt die Flucht. Er wird aber später verraten und 1305 in London hingerichtet.*

*Zwischen 1300–1307 verwüstet Edward den Süden und den Nordosten mit Kriegszügen. 1307 stirbt Edward I., genannt „Longshanks“ und „The Hammer of the Scots“, auf einer dieser Kampagnen.*

*1314 besiegt Robert the Bruce (1274–1329, König Robert I. 1306–1329) Edward II. bei Bannockburn, zwischen den Schlachtfeldern von Stirling und Falkirk gelegen. Schottland hat seine Unabhängigkeit von England bewahrt.*



Wandbild, Museum of Antiquities, Edinburgh

les, was unmittelbar von den Begebenheiten übrig geblieben und vorhanden ist.“ Im Sinne Ernst Bernheims u.a. sind dies „vorsatzlose“ Quellen: Materialien, Geschäftsakten etwa, oder archäologische Artefakte und geistiges Gut wie Sprachen, die ohne konkrete ideelle Botschaft aus früherer Zeit für die Geschichtsschreibung von morgen zurückgelassen worden sind. Traditionen dagegen beinhalten stets die Absicht des Eingedenkens. Sie sind per se „Erinnerungspolitik“ und an zukünftige Generationen gerichtet.

Schon zu Lebzeiten des William Wallace setzte eine solche selektive Wahrnehmung, Auslegungs- und

Überlieferungsarbeit ein, und 700 Jahre Traditionspflege ließen die Vergangenheit nicht zur Ruhe kommen. Der Mythos des „Braveheart“, der sich in gewissen Zeitabständen reaktivierte, dreht sich um spezifische Werte der jeweiligen Epoche und weniger um Aufarbeitung der historischen Vergangenheit, wobei die Frage nach der „Identität“ – wer sind „wir“ und welche Qualität wird unseren Gemeinwesen zugeschrieben – eine zentralen Perspektive des „Traditionskernes“ bildet. „Ethnische Identität“, schreibt Walter Pohl (Pohl 2002: 19), „lässt sich als Ergebnis einer ständigen Kommunikation verstehen, in der aus einer Vielfalt von

Differenzen zwischen Menschen klare ethnische Unterscheidungen herausgehoben werden. (...) Fremdwahrnehmung kann allenfalls der Selbstzuordnung vorausgehen oder mit ihr in einer komplizierten Wechselwirkung stehen.“

Völker und Nationen sind Abstraktionen, die „schottische Nation“ bildet hier keine Ausnahme. Eric Hobsbawm und Terence Ranger haben in diesem Zusammenhang von der „invention of tradition“ gesprochen. Solche „erfundenen Traditionen“ geben vor, dass gewisse Elemente oder Eigenheiten schon immer oder seit „urdenklichen“ Zeiten Teil der eigenen Geschichte sind (Hobsbawm/Ranger 1996). Für Benedict Anderson ist eine solche Traditionspflege Basis jeder „imagined community“ (Anderson 1993).

Mel Gibsons *Braveheart* tritt hierbei lediglich als letzte Überarbeitung dieser Identitäts-Tradition auf und setzt Herkunftsmythos und Lebensordnung der Schotten neu in Szene. Der Film bedient sich dazu lokaler Ereignisgeschichte und funktioniert diese zu einer Botschaft für heutiges Publikum im historischen Gewand schottischer Geschichte um. Gibson und sein Drehbuchautor ziehen – ganz im Stile der Genese großer Epen – um

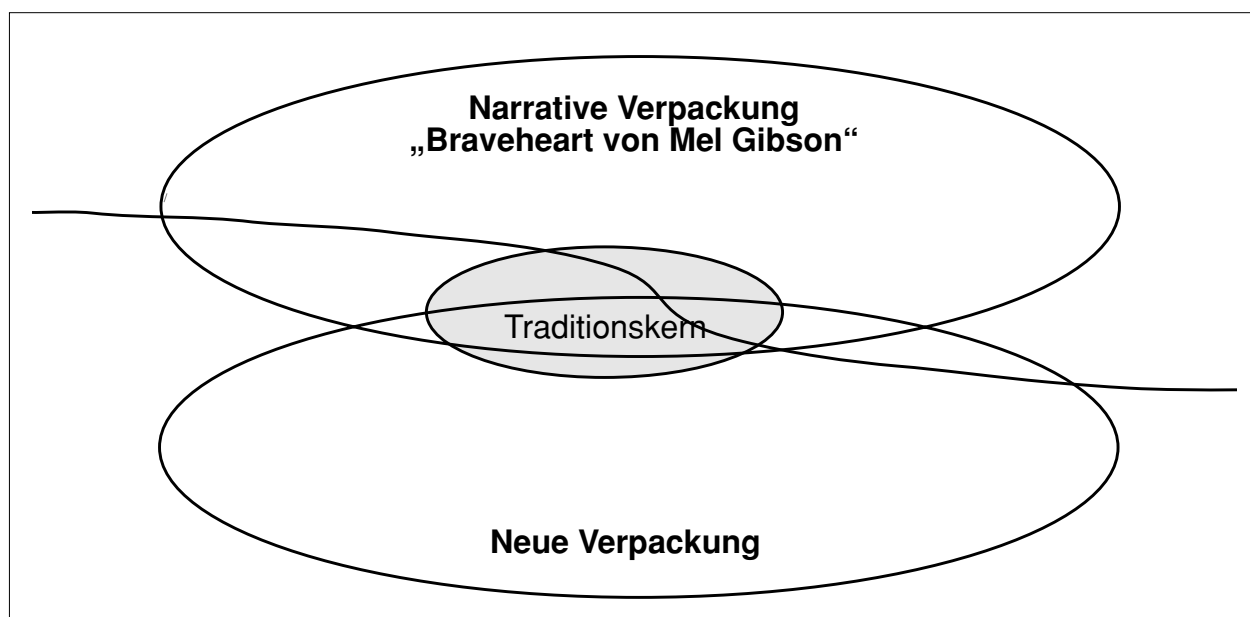
einen „Traditionskern“ verschiedene Elemente aus der Geschichte, ferner mythischer Vergangenheit und Gegenwart zusammen, verpacken dies im kunterbunten Mix zu einer neuen Story unter Zuhilfenahme filmischer Narrationen und bewusst gewählter historischer Stilblüten. Mit Sicherheit ist die filmische Bearbeitung des Stoffs und seine weltweite Ausstrahlung der markanteste Einschnitt in der Tradierungsgeschichte des William Wallace als schottischer Heros, und hat auf populärer Ebene das Bild des mittelalterlichen Schottlands entsprechend beeinflusst. So ist es gelungen, aus einer weitgehend nur für diese Region bedeutsamen Heldengeschichte ein globales Plädoyer für Freiheit und Unabhängigkeit zu fertigen. Der spezifische Beitrag Mel Gibsons – und Thema vieler seiner Filme – ist die Vermittlung und Pointierung diese als „uramerikanisch“ geltende Werte: „freedom and liberty“.

#### **Neue Verpackung einer alten Geschichte und ihre Stilblüten – eine Auswahl**

In einer Szene etwa erscheint Braveheart/Mel Gibson mit seinen Gefährten in blauer „Kriegsbemalung“ – eine Anspielung auf die

„Pikten“ – ein antikes Volk, welches im heutigen schottischen Raum siedelte, ironischerweise aber im Mittelalter von den „Schotten“ verdrängt und assimiliert wurde. Die *picti* – die „Bemalten“, wahrscheinliche ein Spitzname römischer Legionäre für alle jene, die jenseits des schottischen Limes (Antonius-Mauer bzw. Hadrianswall) lebten, stehen beim römischen Geschichtsschreiber Tacitus für „Freiheit“ – „The Last Men on Earth, the Last of the Free“ (Smyth 1984: 36ff.) Wie Gibson an das Heute adressiert sich Tacitus kritisch an das Rom von damals, hält der „Dekadenz“ den moralischen Spiegel des gesunden Naturvolkes vor. Diesen speziellen Abschnitt antiker „schottischer“ Geschichte thematisiert übrigens der Film „King Arthur“ (USA 2004), der auf ähnliche Weise historische Versatzstücke wie „Völkerwanderungsmotive“ zu anachronistischer Evakuierung und Massenflucht vor einer anrückenden Invasionsarmee uminterpretiert, um diesen dem heutigen Verständnis von ethnischen Säuberungen, Volksnationen und dergleichen anzupassen.

Das Drehbuch von *Braveheart* macht sich aber nicht nur moralisierende Gegenbilder, wie sie schon in der Antike gepflegt wurden, zu Eigen, sondern übernimmt Motiv-





innovationen aus dem Spätmittelalter und der Frühen Neuzeit – gerade als sich die schottische Monarchie wieder in einer Krise befand. Der Reihe nach: Nach dem Tod des Wallace kursierten zuerst verschiedene mündliche Überlieferungen. Mit den „Scotichronicon“ hat Walter Bower die Legende in den 1440er-Jahren niederschrieben. Mit Malorys „Le Morte d'Arthur“ (1458) und der Bearbeitung des Wallace-Themas durch *Henry the Minstrel*, genannt „Blind Harry“, (1478) wurde das kleine Epos für die Schotten in den Rang der Großen, eines Rolandsliedes, der Geschichte der Jean d'Arc oder einer Ilias gehoben. Besonders „Blind Harry“ arbeitete vorzugsweise mit Klischees und Schwarz-Weiß-Kontrasten. Sein aggressives, anglophobes, als literarisch schwach und vulgär bewertetes Heldengedicht traf aber den Nerv des Publikums und wurde im Laufe der Neuzeit mehrmals neu aufgelegt. Eine zweite publizistische Welle erfuhr der Stoff am eigentlichen Scheideweg schottischer Geschichte: 1746 verlor das Königreich im Norden endgültig seine Unabhängigkeit an England. Die alte Clanstruktur und ihre überlieferten Verpflichtungsnetzwerke auf Gegenseitigkeit begannen sich rapide aufzulösen. Der Clan als Sozialstruktur hatte sich überlebt und angesichts der hoffnungslosen politischen Lage verwandelten sich deren schottischen „Chiefs“ zu „modernen“ anglo-schottischen Adeligen, für die ihr einst wichtigstes Kapital, die Loyalität und militärische Gefolgschaftspflicht ihrer Clansfamilien, nur mehr wenig Bedeutung hatte. Den bis dahin gültigen, ungeschriebenen Gesellschaftsvertrag konnten diese nun einseitig und für sich schadlos kündigen und die kleinbäuerlichen Strukturen in agrarische Großbetriebe verwandeln: Eine „gentry with no pity“ vertrieb die einstigen Gefolgsleute von Grund und Boden und siedelte statt Clansmen nun Wollschafe auf den menschenleeren Weideflächen an: *sheep*

*eat men*, hieß ein populärer Ausspruch (Prebble 1969). In dieser dramatischen Umbruchszeit am Anfang des 18. Jahrhunderts taucht übrigens der zweite große schottische Held auf: Robert Roy MacGregor – auch ein Blockbuster (USA 1995) in prominenter Star-Besetzung auf Grundlage von Sir Walter Scotts (1771–1832) romantisch-verklärter Novelle „Rob Roy“. Der Aufstand der Jakobiten von 1745 wurde zum letzten Aufbegehren schottischer Royalisten gegen englische Besetzung sowie Kollaboration weiter Kreise Schottlands und zog den Schlussstrich unter die Eigenstaatlichkeit im Norden. In der berühmten sechsten Strophe der britischen Nationalhymne, die sich in dieser Zeit etablierte, hieß es dann in Anspielung auf den Aufstand und dem damaligen militärischen Führer der anglo-schottischen Truppen noch:

„Lord grant that Marshal Wade  
My by thy mighty aid  
Victory bring.  
May he sedition hush,  
And like a torrent rush,  
Rebellious Scots to crush  
God save the King/Queen!“

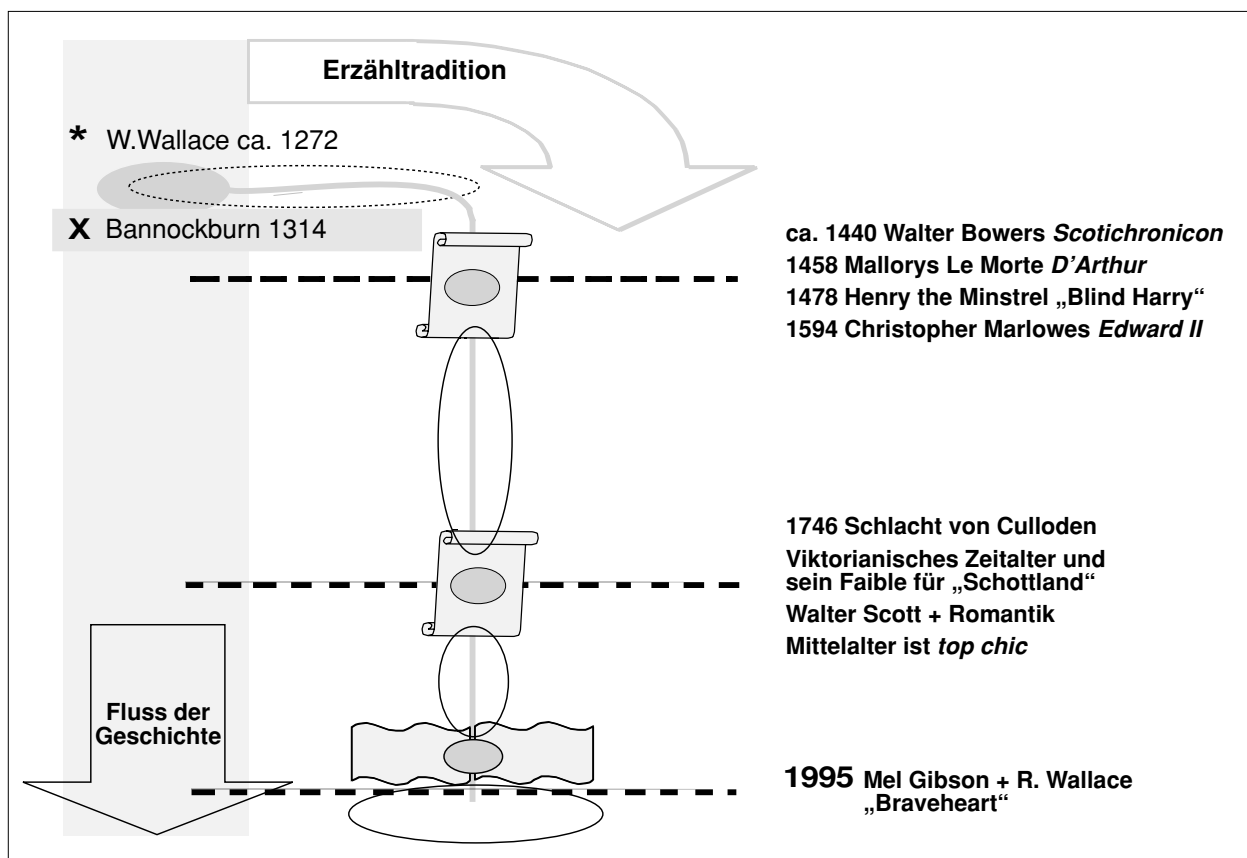
Nachdem – aus englischer Sicht – die latente Bedrohung aus dem Norden gebannt war, geschah Erstaunliches, aber nicht Untypisches: der ehemalige Feind wurde romantisiert. Vor allem das Viktorianische Zeitalter entwickelte ein Faible für alles Schottische. Der „Highlander“ galt als ein Konterfei des „edlen Wilden“ in einer sich industrialisierenden Welt. Die „Lowlands“ mit der expandierenden Metropole Glasgow mauserten sich zu einem der wichtigsten Industriereviere der britischen Inseln und wurden in jeder Hinsicht eine Region des Fortschritts, die berühmte Erfinder und Gelehrten von James Watt bis Adam Smith hervorbrachte, während die „Highlands“ zu den Sehnsuchtsorten anderer Qualität, einer verlorenen, gesunden Welt hochstilisiert

wurden. Auch das englische Königshaus wurde davon verzaubert: Albert (1819–1861), der Prinzgemahl Königin Viktorias, entwarf sogar einen eigenen „tartan“ („Schottenmuster“) für das Königshaus und erwarb Balmoral Castle, das seitdem als Sommersitz der Windsors (Haus Sachsen-Coburg-Gotha vor der Umbenennung im Zug des Ersten Weltkrieges) dient. Hochstilisiert vom Zeitgeist der Romantik wurde auch eben dieser Schottenrock – einst verpönt und verboten wie der Dudelsack, salonfähig und so chic wie das Mittelalter überhaupt. So aber, wie er heute getragen wird, wurde er erst in dieser Zeit „erfunden“ und „kurz abgeschnitten“, was dem praktischen Gebrauchswert – zu bekleiden und zu wärmen, völlig ad absurdum führte, aber von Gibson anachronistisch in Szene gesetzt wird.

### Film und Geschichte – kreuz und quer

Die einleitende These von geschichtlicher Identitätsbildung aus Kommunikation über alle historische Grenzen hinweg ließe sich an weiteren Figuren aus der Hand Gibsons und seines Drehbuchautors zeigen, etwa bei der Person des englischen Thronfolgers, des späteren Edward II., der als energieloser Herrscher galt und zur Abdankung gezwungen wurde. Der englische Dramatiker und Zeitgenosse Shakespeares Christopher Marlowe münzt diesen zu einem Schwächling, aber nicht – so wie in der filmischen Interpretation Gibsons – zu einer boshaften Extremtunte mit schrillum Modegeschmack. Dieser Teil historischer Klitterung scheint wohl nur nach Filmen wie „Ein Käfig voller Narren“ („La Cage aux folles“, Frankreich 1978, die international erste erfolgreiche Komödie aus dem Drag-Queen/Transvestiten-Milieu) denkbar und als eingeführter Topos wandert er im Braveheart, geführt von einem der deklariertesten Konservativen des Hollywood-Kinos, zurück ins Mittelalter. Eine ähnli-

## Drei Zäsuren in der Rezeptionsgeschichte des Braveheart-Stoffes



che Stilblüte ist die Anspielung auf die „Highland-Games“, die ihre heutige Form erst im 19. Jahrhundert als sportliche Traditionspflege erhielten, wobei die weltweite schottische Diaspora maßgeblich zur Popularität und Identitätspflege beitrug – natürlich mit Rückkopplungen auf das Herkunftsland als „ursprüngliche Heimat“. In einem Wort: Der Film „Braveheart“ stellt nicht Geschichte dar, es ist ein Zusammenschnitt derselben.

### 171 Minuten Film („Director's Cut“)

Machen die filmische Aufbereitung zweier Schlachten, einer Belagerung und die Darstellung der Rebellion des William Wallace gegen die englische Krone als mittelalterlicher Guerillakrieg „Braveheart“ zum Kriegsfilm? Oder ist es lediglich ein Film „mit Krieg drinnen“? Der Frage „Was ist ein Kriegsfilm?“ nähert sich man wohl am besten mit der Feststellung von Carl von

Clausewitz, der den Krieg in seinem Hauptwerk „Vom Kriege“ als „wahres Chamäleon“ beschrieb. Vom Kriegsfilm weiß man auch „nichts Genaues“ (siehe Einleitung von Ilja Steffebauer) und Definitionsversuche zum Genre scheitern schlichtweg an der Formenvielfalt der Produktionen. Das mag zunächst überraschen, doch schlüpft die filmische Inszenierung vom Krieg im Film immer wieder in andere Filmgenres – wie ein Chamäleon eben. Dahingehen erweist sich Mel Gibsons „Braveheart“ als eine wahre Fundgrube gängiger Genres, ein „cross-over“ cinematographischer Erzählweisen, vertrauter Bild-Motive und populärer Narrationen.

Schon bei den ersten großen Filmepen, die das Thema Krieg in Film überführten, wurde deutlich, was „Kriegsfilm“ beinhalten muss: Will er sein Publikum finden, muss er mehr als Actionszenen bieten. Für die Filmbranche ist Krieg ohne soziale Verknüpfung, ohne Schau-

spiel menschlicher Gefühle und Konflikte langweilig und unverkäuflich. Bereits in der Frühphase des großen Leinwandkinos wies D.W. Griffith (1875–1948, bahnbrechender amerikanischer Filmregisseur und Produzent) auf diesen Umstand hin. Bald danach sollten die Wochenschauen der Weltkriege diese These eindrücklich bestätigen: nach anfänglicher Faszination des Neuen blieb das Publikum aus. Der reine „Kriegsfilm“ oder die „Kriegsdoku“ – eigentlich Nervenkitzel und Action *sui generis* – bedarf einer sozialen Einbettung, wenn das Publikum von der Handlung emotional berührt werden soll. Mit der dünnen Story „Kampfhandlungen“ ließ sich sonst kein abendfüllender Spielfilm machen, kein Publikum – wie bei Braveheart mit 171 Minuten Laufzeit – fesseln. Aktion allein gibt keinen Sinn und würde sich wie ein Computergame ausnehmen, als eindimensionales

Kampfspiel mit Trefferzählung und Endscore.

Wie sieht nun das dramaturgische Storyboard von *Braveheart* aus? Drehbuchautor und Regisseur setzten die geschichtlichen Ereignisse mit einem eklektischen Drehbuch um und schöpften dabei aus dem Vollen der Film- und Erzählgeschichte vor allem der westlichen Filmtradition. Hier eine Auswahl solcher „Bildgedächtnisse“:

■ Wie **Robin Hood** kehrt William Wallace im Film nach langer Abwesenheit in seine alte Heimat zurück. Wie Robin muss sich William einem ungleichen Kräfteressen, „David gegen Goliath“, stellen. „Little John“ ist diesmal sein bester Freund aus Kindertagen – ein Riese, den der schlaue Fuchs William Wallace in regulärer Auslegung der Spielregeln mit einem gezielten Kieselsteinwurf gegen den Kopf zu Fall bringt: rohe Kraft wird durch List und körperlicher Gewandtheit überwunden, gleichzeitig ist es eine Art Gruppeninitiation nach der Rückkehr. In der Folge wurde der gekonnte Steinwurf gegen Freund und Feind variiert und zu einem der „running-gags“ des Filmes.

■ **Horror – Das Haus der hängenden Leichen:** Heimtückisch ließ Edward, der „grausame Heide“, wie es die Erzählerstimme zur Person des englischen Königs bemerkte, schottische Parlamentäre kurzerhand unter einem Dachstuhl aufknüpfen – auch die kindlichen Knappen wurden nicht verschont. Der Film hat einige solcher Horrorsequenzen z.B.: Zwiegespräche mit lebenden Toten in entsprechender Aufbereitung (Ton, Farbfilter, Schnitt).

■ In „Django enters town“ wechselt der Film plötzlich zu einem **Italo-Western**: wie Clint Eastwood oder Franco Nero einen vom Feind besetzten Ort betreten würde, reitet Wallace in den vorbereiteten Hinterhalt. Natürlich wird die Übermacht mit List und nach hartem Kampf

überwältigt. Dann nimmt der Held gerechte Rache. Ton, Musik und Schnitt versetzen die mittelalterliche Handlung in ein Westernszenario in der Tradition Sergio Leones und seiner Epigonen.

■ Höhepunkt und Schluss ist das leibliche Ende des William Wallace. Mel Gibson inszeniert die Hinrichtung in Anlehnung an die Leidensgeschichte Christi. Auch die „*via dolorosa* des *Braveheart*“ beginnt mit Verrat, setzt fort mit der Versuchung, das eigene Leben zu retten, wenn er sich beugt; geht über zur Folter und Verhöhnung – *Braveheart* bleibt beständig, fest im Glauben und sein Leben endet mit Hinrichtung, damit die Legende auferstehen kann. Im Laufe dieses Filmteiles spielt der Regisseur immer wieder mit dem Thema Kreuzigung Christi. Verschiedene **Bibel-Verfilmungen** standen hier Pate.

■ Davor weben sich zwei **Liebesgeschichten** in die Handlung ein und die heimliche Heirat zwischen Wallace und seiner ersten Liebe aus Kindertagen gleicht der Vermählung des Romeo mit seiner Julia im Angesicht Gottes und des segnenden Priesters allein. Selbst die zweite Liebesgeschichte, welche die Grenzen der Feindschaft durchbricht, bleibt keusch und redlich, denn die englische Prinzessin wird von ihrem „widernatürlichen Weichling“ verschmäht, erwehrt sich der Lüsternheit des greisen Königs Edward und findet die Erfüllung ihrer Liebessehnsucht ausgereicht im Todesfeind der Engländer, die Wallace zum Witwer gemacht hatten. Historisch haben die beiden einander gar nicht begegnen können, weil Edward (II) Isabella erst 1308 ehelichen sollte.

■ Zu den **Schlachtszenen** bleibt als Urteil nur eines: Reine Fiktion, allein der filmischen Inszenierung verpflichtet, ohne den historischen Kenntnissen, die hier gut dokumentiert wären, gerecht zu werden. Allein, es zählt das Oppositionspaar:

hier die Schotten, kernig, wacker, aufrecht, in pseudo-nationaler Uniformierung ihrer Landestracht, dort die überlegenen Kräfte der kalten, englischen Kriegsmaschinerie mit ihrem zynischen Kriegsherrn Edward. Es zählt der Effekt zweier Truppen, die – wie beim American Football – zuerst „ineinander krachen“, sich verkeilen und sich danach agonal im Kampf Mann gegen Mann auflösend, einander gegenüberüberreten. Selbst im dichtesten Kampfgewühl öffnen sich auf wundersame, militärisch unlogische Weise Korridore, die es Erzfeinden ermöglichen, sich mitten in der Schlacht und von den anderen unbehelligt, auf Leben und Tod zu duellieren. Der Zuschauer soll das Schicksal der Protagonisten im Auge behalten können.

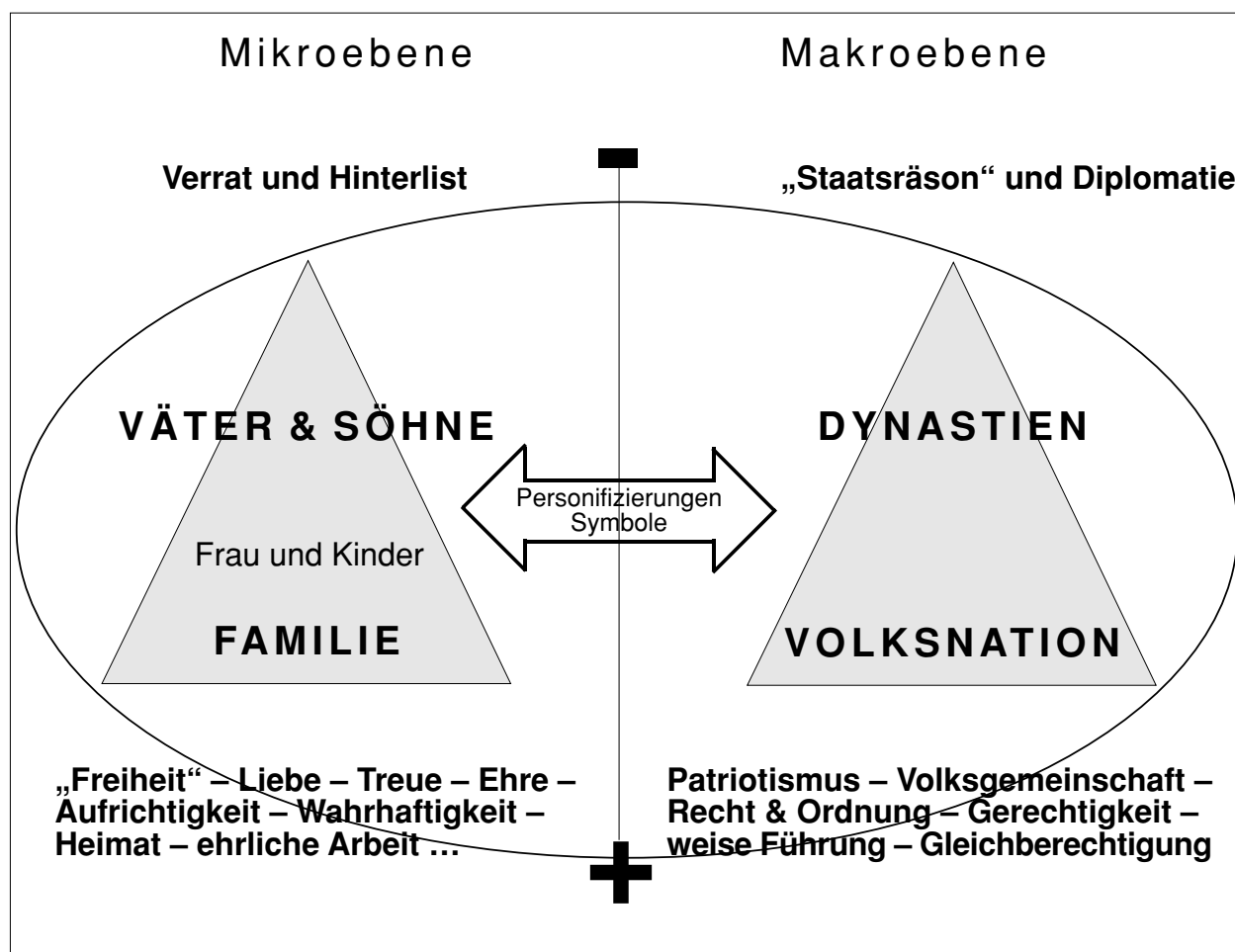
■ Der Film spult nahtlos ein Klischee nach dem anderen herunter, so auch die Inszenierung viriler Männlichkeit: Wallace ist etwa, wie **James Bond** u.a. Helden, Virtuose seines mobilen Untersatzes – hier ein edles Pferd, dort Motorräder oder schnelle Autos, die zu unmöglich (wie unlogischen) Manövern gebracht werden. Natürlich ist er auch Meister aller Waffengattungen.

Diese Genrepotpourri führt den Zuschauer auf vertrauten Wegen durch die Handlung, um immer wieder auf „die Botschaft“ des Filmes, seine Grundaussage, rekurren zu können: Freiheit, Heimat, Ehre und Gerechtigkeit. Gut ein Dutzend Mal ist von „freedom“ die Rede, obwohl diesem Wort im mittelalterlichen Kontext eine ganz andere Bedeutung zukam, nämlich ein Privileg, ein Vorrecht, von etwas frei zu sein – etwa Steuerbefreiungen oder Abgabenvorrechte.

### History oder „his story“? – die „storyline“ des Mel Gibson

Neben anachronistischem Recycling lebt der „plot“, die Handlung des Filmes, von stehenden Dichotomien.



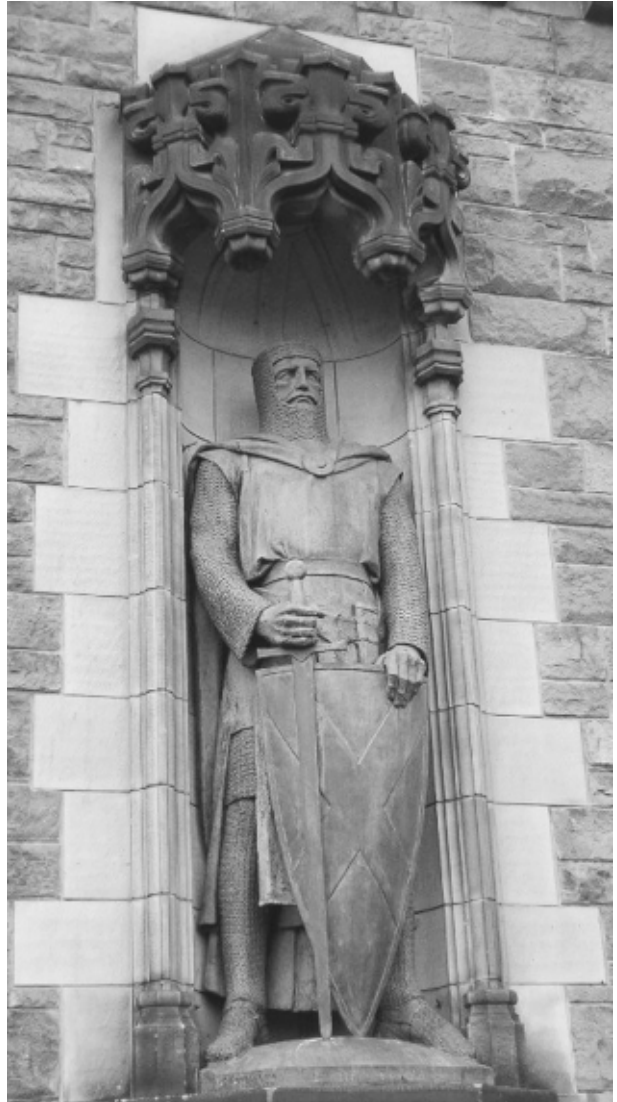


Ein Spielfilm kann nur schwer soziale Strukturen verfilmen und greift dazu konventioneller Weise auf Personifizierungen zurück. Die schottische Nation und ihre Qualitäten werden durch Individuen repräsentiert und der „englischen“ gegenübergestellt. Im Grunde genommen könnte das Drehbuch „ohne Geschichte“ auskommen, denn die Dynamik der Handlung wird von interpersonellen Konflikten getragen zwischen Vätern und Söhnen etwa: Wallace tritt in die Fußstapfen seines im Freiheitskampf gefallenen Vaters; demgegenüber steht die Kontroverse der übermächtigen Vaterfigur des Gewaltherrschers Edward mit seinem Sohn und Kronprinzen. Ein ähnliches Oppositionspaar bildet hier Robert the Bruce, der seelisch an dessen perfidem Ränkespiel zu zerreißen scheint, mit seinem Vater. Diese Konflikte verbinden sich organisch mit „Fa-

milie“ oder Dynastie und gliedern sich wiederum auf übergeordneter Ebene zu Kollektiven, die das Gemeinwesen versinnbildlichen. Frauen spielen hier – bis auf die energische Kronprinzessin Englands, die mit Wallace sympathisiert – nur eine untergeordnete Rolle. Doch als Symbolfigur, stellvertretend für die Nation, zeigen sie deutlicheres Profil. Ihre körperliche Unversehrtheit wird mit der Nation gleichgesetzt und die „Frau“ als biologische und symbolische Mutter des Volkes. Bis heute heißt die Invasion Edwards I. „the rape of Scotland“. Im Film wird das wörtlich genommen und das „ius primae noctis“, neben der Rache für die Ermordung und Schändung der Frau des William Wallace, zum eigentlichen Auslöser der Rebellion. Beides sind dramaturgische Kunstgriffe: das Recht des Grundherrn auf die erste Nacht mit der Frischvermählten eines seiner Un-

tertanen ist historische Legende, wie auch der Mord an Bravehearts Frau nicht belegt ist. Gibson und sein Drehbuchautor benutzen aber diese Personengruppen und strukturieren hier klare Oppositionspaare zwischen „gut“ und „böse“ mit den entsprechenden Attributen.

Unterstützung werden diese Kontraste durch Identifikationsverstärker: Blau ist die Farbe Schottlands und Rot die Englands; die Distel, die Braveheart einst von seiner großen Liebe geschenkt bekam und seitdem sorgsam aufbewahrt, ist die Nationalblume der Schotten, die im Widerstreit zur Rose, der Wappenblüte Englands, steht; grün-duftig die Welt der Highlands, stickig-grau die Londons; die Stadt als Zentrum der Intrigen (London bzw. Edinburgh) wird mit dem „ehrlichen Landleben“ kontrastiert: Die Stadt ist – nicht nur seit dem sprichwört-



Den Haupteingang zu Edinburgh Castle flankieren zwei Bronzestatuen von William Wallace (rechts) und Robert the Bruce (links). Diesen beiden Identifikationsfiguren schottischer Geschichte wurden besonders im 19. Jahrhundert zahlreiche idealisierende Denkmäler gesetzt. Es muss aber als „Treppenwitz“ der Geschichte gesehen werden, dass ausgerechnet Soldaten der „Black Watch“, eines von Engländern aufgestellten Regiments, welches maßgeblich zur militärischen Unterwerfung Schottland im 18. Jahrhundert beigetragen hatte, vor dem Eingang Wache schieben: irische, walisische und vor allem in Schottland aufgestellte Regimenter wurden zu Elitetruppen des britischen Empires und dienen bis heute an vorderster Front für britische Interessen. Nach der verlorenen Schlacht von Culloden 1746, dem letzten Aufstand für ein eigenständiges schottisches Königreich gegen den „Act of Union“ von 1707, der die englische und schottische Monarchie in ein Parlament als „Königreich Großbritannien“ zusammenführte, wurden Dudelsack und Schottenrock (kilt and tartan) zwar verboten, sollten aber bald in britischen Militärdiensten weltweit Furore machen. Sogar am englischen Königshof wurde der Dress salonfähig und die schottische Sache fand sogar unter der regierenden Haus Hannover Fürsprecher und Sympathisanten. (<http://www.theblackwatch.co.uk/>)

lichen Sodom und Gomorra oder „Babylon“ – Sinnbild für Dekadenz, für anonyme Masse, für Verschmutzung und unhygienischen Lebensbedingungen.

In diese Konstellation bindet sich Gibsons Interpretation der Persönlichkeit des William Wallace und seiner Handlungsmotive ein, die aus seinen anderen Filmen vertraut ist: des Helden wider Willen, den grau-

same Umstände dazu zwingen, die Initiative zu ergreifen, Heim und Herd zu verteidigen und für die gerechte Sache Rache zu nehmen. Topoi wie die des Cincinnatus, welcher aus seiner ländlichen Idylle gerissen wurde, oder die These Rousseaus und anderer Aufklärer vom Naturzustand standen hier Pate. Im Blockbuster „Der Patriot“ (USA, 2000), in dem Mel Gibson einen

Pflanzer in den englischen Kolonien spielt, der ohne seinen Willen in den amerikanischen Unabhängigkeitskrieg hineingezogen wird, wiederholt sich das Thema. Eigentlich wollte der Pflanzer Benjamin Martin (eine Kunstfigur, die mit seinem Vorbild, dem Revolutionshelden Francis Marion, genauso wenig zu tun hat wie Braveheart im Film mit William Wallace) in einem über-

### Cincinnatus

*Film greift auf einen kollektiven Schatz von Motiven und Archetypen zurück, der heute im Wesentlichen wiederum von Film und Fernsehen gespeist wird. Doch selbst die frühen Filmmacher mussten diese Referenzbasis nicht gänzlich neu erfinden, sondern sie bedienten sich des Depots, das Theater und Roman, Oper, Varieté und selbst die Bibel – schlicht alle Vorgängermedien – bereits in den Köpfen der zum Kinopublikum zu erziehenden Menschen angelegt hatten. In dieser Rumpelkammer überlieferter Motive, dem kollektiven kulturellen Gedächtnis des Westens, finden sich erstaunlich archaische Gestalten, deren Reanimation zu atmenden Filmcharakteren, mit denen sich scheinbar auch der Mensch des ausgehenden Industriezeitalters noch identifizieren kann, offenbar erstaunlich leicht möglich ist:*

*Ein braver Landmann, bäuerlich schlicht, doch von adeliger Abkunft, von nichts als dem Wunsch beseelt, von seiner Hände Arbeit ein ruhiges Familienleben auf dem Land zu führen, unvermittelt hineingerissen in die große Politik durch einen Krieg, der sein Volk bedroht, gezwungen, höchste Verantwortung zu übernehmen, doch in ihrer Ausübung immer Diener des Volkes, der Freiheit verpflichtet, widersteht allein unter den Zeitgenossen der Versuchung der Macht, indem er ihr nach dem Ende der Krise freiwillig entsagt und an den Pflug zurückkehrt. Nicht „Braveheart“, nicht „Der Patriot“, sondern Lucius Quinctius Cincinnatus, begegnet in diesem oft gebrauchten Archetyp wieder. Eine Figur, der Livius in seinem 3. Buch (26,7-29,7) als ein Beispiel für die gute alte Zeit der römischen Republik gedachte. Im europäischen Geschichtsbewusstsein bestenfalls Fachleuten als eine weitere moralisierende Anekdote des römischen Geschichtsschreibers bekannt, hat das Cincinnatus-Motiv für die amerikanische Identität eine weit größerer Bedeutung. Der Archetyp des in bäuerlicher Einfachheit, aber nicht Einfalt – auch Cincinnatus war Patrizier – lebenden Patrioten, der zur Verteidigung der Freiheit zur Waffe greift und durch seine Treue zu den Gesetzen und seine Moral niemals zum Missbraucher der Macht werden kann, ist das Idealbild des Yankees der Revolutionszeit. Kein Wunder also, dass ehemalige Offiziere des Unabhängigkeitskrieges 1783 einen Orden mit dem Namen des römischen Helden stifteten, der bis heute besteht. Sein Motto: „Omnia relinquit servare rem publicam“ – „Alles ließ er zurück, um dem Staate zu dienen“. Dass die Stadt Cincinnati, Ohio, nach dem Orden benannt wurde, ist nur ein Detail, die Mächtigkeit des Motives in der amerikanischen Tradition zeigt aber auch, dass trotz der fortschreitenden „Amerikanisierung“ der globalen Gesellschaft nicht alle Codes, welche uns in Filmen begegnen, ohne weiteres gelesen werden können.*

(Ilja Steffebauer)

schaubaren Familienidyll leben und sich der ehrbaren und ehrlichen Arbeit des Ackerbaus widmen. Wie zuvor in „Mad Max“ (Australien 1979), der Film, der Gibson zum Durchbruch verhalf und in einer fernen Zukunft spielt, verwandelt er sich zum unerbittlichen Rächer, wie William Wallace, nachdem seine kleine, heile Welt geschändet und

die vertraute Heimat zerstört zu werden drohte. Es wechseln die Schauplätze, die Grundaussage bleibt erhalten.

Fazit: Bevor Amerika überhaupt entdeckt wurde, taucht es im Mittelalter auf, und „Schottland“ wird in den Händen Mel Gibsons zu einer Utopie US-amerikanischer Lebensweise. Die Frage nach der „künstle-

rischen Freiheit“ stellt sich hier nicht, denn wider besseres Wissen wurden geschichtliche Tatsachen verbogen und der Film taugt nicht einmal dazu, mittelalterliche Geschichte – wozu es durchaus gute Beispiele und Ansätze gibt – zu veranschaulichen. Wohl aber ist er ein Lehrbeispiel amerikanischer Geschichtsinterpretation und Identität.

### LITERATUR

- P. ARMSTRONG, Stirling Bridge & Falkirk 1297–98 – William Wallace's Rebellion, Oxford 2003 (= osprey publishing campaign 117).  
 B. ANDERSON, Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism, London 1993 (dt. „Die Erfindung der Nation“).  
 A. D.M. BARRELL, Medieval Scotland, Cambridge 2000.  
 H. GEBELE, Die Schottischen Clans im 18. Jahrhundert – Vom Wandel und Ende einer Hochlandgesellschaft am Rande Europas, Regensburg 2003.  
 E.J. HOBSBAWM/T. RANGER (Hg.), The Invention of Tradition, Cambridge 1996 (auch in dt. Übersetzung aufgelegt).  
 G. PAUL, Krieg und Film im 20. Jahrhundert. Historische Skizze und methodologische Überlegungen, in: B. Chiari/M. Rogg/W. Schmidt (Hg.), Krieg und Militär im Film des 20. Jahrhunderts, München 2003.  
 A.P. SMYTH, Warlords and Holy Men. Scotland AD 80–1000, Edinburgh 1984.  
 W. POHL, Die Völkerwanderung. Eroberung und Integration, Stuttgart-Berlin-Köln 2002.  
 J. PREBBLE, The Highland Clearances, London 1969.